

hacia una didáctica del teatro con adultos I

REFERENTES Y FUNDAMENTOS

LUIS SAMPEDRO

Sampedro, Luis

Referentes y fundamentos : hacia una didáctica del teatro con adultos I / Luis Sampedro ; ilustrado por Oscar Ortiz. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2008.

200 p. : il. ; 22x15 cm. (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-9433-25-6

1. Técnicas Teatrales. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título
CDD 792.01

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° 180/2007

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Marcelo Jaureguiberry
- > Carmen Saba
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Silvia García Minervino (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-25-6

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, octubre de 2008

Primera edición: 2300 ejemplares

Dedicatoria

A mi querido hijo Ignacio, el sol, quien pagó y paga un alto costo por tener a su papá en Buenos Aires, porque esa generosidad da un sentido especialmente vital y responsable a todo lo que hago.

Agradecimientos:

La desinteresada colaboración de Ester Trozzo, Graciela González de Díaz Araujo y Susana Chazarreta.

> introducción

¿Por qué referentes?

Devengo, tal vez sobrevivo a una educación de los ejemplos.

Descubrí otra manera de seguir, tomar referencias, de trabajos de otros, de vidas de otros, del modo en que otros resuelven lo que quieren. No los imito. Aprendo de ellos. Los tomo en cuenta. Y sigo mi impulso.

Estos son algunos de mis referentes. Síntesis de marcos bibliográficos, trayectos de cursos que me formaron, que siguen presentes en mí. Me alimentaron. Los metabolicé.

De alguna manera son parte de mis criterios. Van y vienen conmigo en mis recorridos presentes.

Sé que cada persona tiene los suyos, y creo que es muy positivo compartirlos, nos aproxima, nos ayuda a crear una forma de comunicarnos teniéndonos en cuenta un poco más.

¿Y fundamentos?

A partir de mis experiencias mezcladas muchas veces en forma ignorante, otras veces más consciente con esos referentes, aparece mi manera, como la de cada uno de ustedes. Una manera que es base de mis acciones en la construcción de la sociedad que tengo próxima.

Base, cimiento, fundamento. El teatro fundó mi vida de una manera continua. A mis 21 años dejé mi segunda carrera universitaria y me inscribí en la tercera. Actuación. Cerré el libro de Física II que estaba estudiando para Agronomía y llegué justo al último día de la inscripción. Diciembre del 82. Febrero del 83, falté las dos primeras clases del ingreso, mi vida había entrado en trance. Mi papá había tenido un incidente de tránsito y comenzó su etapa hasta trascender. Tomé la primera clase del ingreso, Historia Argentina, y me decía “Luis esto es lo tuyo, el hombre.” Luego realmente me alumbré, nació. Mi primera clase de improvisación, trabajo corporal, vocal, todo mezclado. Mi primera profesora de teatro, Paulina Carnevale. Se desató una pasión instantánea. Una fundación, un fundamento, que se actualiza en cada trabajo. El deseo de lograr un proyecto. La responsabilidad y la alegría de expresar a un ser humano.

Desde ese día no paré.

El teatro es hoy uno de los fundamentos de mi vida. Y dentro del teatro, disciplina vasta y generosa, mi manera que aun me funda en el encuentro con los demás.

Bien, en este libro vas a encontrar algo de eso, algunos de mis referentes y fundamentos. Me construyeron.

Espero te sean útiles a vos también.

> capítulo 1: Teatro y adultez. El Teatro de la vida

Posibilidades de practicar teatro como un elemento formador en la vida adulta.

Vinculación teatro y vida

Desde que me dedico al teatro, descubro y redescubro que todos somos actores. Lo que estoy diciendo es una obviedad, ya que el arte emana de cada persona; todas las personas tenemos esas posibilidades, la mayoría de las veces sin desarrollar y éste es sólo el comienzo de un texto.

Todos somos actores es decir, todos tenemos la posibilidad de estar en situación y de atravesar esa situación de maneras alternativas. Eso es la vida.

Aquí va una confesión: cuando trabajo en teatro, también trabajo en la vida. No puedo separar. Cuando le digo algo a un actor en relación con su personaje también le digo algo relacionado con su persona.

Estábamos preparando una versión de *Abran cancha que aquí viene don Quijote de la Mancha* de Adela Bach. Ana Moll tenía que hacer una Dulcinea con bastante de centroamericana, tenía ciertos prejuicios en relación a su cuerpo, ¿hasta dónde realmente se habilitó para hacerlo? Sí, lo logró y lo hizo muy bien, para esto fue necesario hablar de su cuerpo. Pablo Octavio Bustos insertó sus profundos deseos de bailar en las coreografías y lo hizo desde el alma. Silvia Olekskiuw redescubrió su ductilidad, que la caracteriza en su vida, y todos sus personajes le funcionaban como un guante o le venían como anillo al dedo, los creaba, con ese hábito maravilloso de la ductilidad.

Cuando un director me dice algo sobre mi trabajo para resolver mejor la situación, también me dice algo en lo que está presente mi vida.

Estaba preparando un personaje en la obra *Juana* de Emilia Mazer, versión teatral sobre la vida de Juana de Arco. Debía defender a Juana y no lo estaba haciendo con la fuerza necesaria. Emilia me lo indica. Yo acepto, en realidad acepto que estoy muy cansado, que no tengo ganas de defenderme ya de nada, que estoy algo así como hartado. Intentamos de nuevo, grito un poco más, pero no es lo que buscamos. Emilia, una vez más, hace la clásica pregunta: ¿a quién defenderías con la vida? Pienso ya, más allá de mi cansancio, de mi hartazgo, sale una respuesta: mi hijo y mi actuación entra en tono, desde allí construyo una nueva ficción teñida de otra realidad, una realidad de vida, paralela a la que mi personaje necesita. Soy generoso, sigo por ahí.

Creo que esa es la razón por la cual un actor genera un escenario: la generosidad de hacer vivir a otros un recorrido alternativo que creará referentes de libertad para la vida. Reflexión.

La sinceridad en lo que estamos buscando, poniendo, insertando, en nuestro trabajo actoral, es un límite muy complejo y un entrenamiento hacia la

sinceridad y la honestidad profunda, puedo crear, puedo actuar, puedo repetir, estoy entrenado para eso.

En el trabajo pedagógico, cuando le indico algo a un estudiante en relación a su trabajo escénico, empezamos hablando del trabajo y finalmente él empieza a asociarse con su vida. A veces estas asociaciones hacen un ruido ensordecedor y se siente casi expuesto en algo personal, más allá de mi intención docente, que es trabajar su situación escénica, la escena, el ejercicio.

En la Universidad Nacional de Cuyo, en la Facultad de Artes y Diseño, aún existe y cada vez con más sentido, un gabinete que coordina la Licenciada en Psicología Raquel Torres y Ana Pistone, para que estudiantes y profesores traten algunas problemáticas vinculadas con la escena. Cuando fui profesor titular de Actuación II, en esa maravillosa casa de estudios, en la que primero me gradué como actor y docente, veíamos con Raquel que los estudiantes, casi siempre, elegían la escena que encerraba su conflictiva no resuelta. Lo hacían de modo inconsciente y esta identidad encerrada en la escena no les permitía desenvolverse, hasta que no hacían consciente el paralelo. ¿Les ayudaba la escena para resolver analógicamente su situación? ¿Los construía protagonizar esta situación metafórica? Estoy seguro de que sí.

Eso es la vida: una situación atravesada por un conjunto de circunstancias en las cuales supero conflictos casi por deporte y allí se juega mi desarrollo, a través de las acciones que puedo y que mi experiencia me permite, tramándome, tramando.

Una situación que protagonizo, desde aquel instante, que conserva mi memoria de una manera profundamente inconsciente, donde el espermatozoide más fuerte de mi padre atravesó la membrana del óvulo de mi madre y empecé a ser yo. Un yo que a pesar de mí y de cualquier ser humano, cambia, evoluciona, varía. Sí, la única constante de la experiencia de la vida es el cambio y la transformación.

Eso es lo intrínseco del teatro: el cambio y la transformación.

Ese yo de vez en cuando se enfrenta a situaciones que extrañamente lo hacen descubrir otro yo, otra posibilidad de ser. Y es ahí donde aparece el teatro que más me gusta, me emociona y que elijo, el teatro que nos revela otra esencia de la persona, que nos revela otra alternativa del yo.

El cambio es constante, pero podríamos subrayar en la existencia de muchos seres humanos esos pocos momentos donde la vida cambió radicalmente.

A ese día la obra de teatro nos convoca y nos hace testigos. El día en que Nora de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, se fue de su casa, porque descubre que en sus decisiones anteriores no había sido libre, que había elegido sin conciencia, dejándose llevar como una muñeca por la comodidad de una vida para la que había sido educada, adiestrada, condicionada.

El día en que Néstor Vignale de *La Fiaca* de Talesnik decide no ir a trabajar por que tiene fiaca, el día que *Edipo* de Sófocles descubre que asesinó a su padre y se

casó con su madre, el día en que Julián Bisbal de *Los días de Julián Bisbal* de Roberto Cossa decide en un intento casi monótono, buscar a la prostituta que le generó alguna esperanza antes de trazar con una vida rutinaria y esperable.

El teatro nos lleva a ese día en el que descubrimos un alto potencial para recuperar un yo sepultado por una educación que nos hace planos, en vez de multiformes y con límites variables. Un yo que decide restaurar un dolor profundo, reparar una irresponsabilidad pasada, conquistar un deseo apasionado y allí somos testigos del nacimiento de un nuevo ser. Una mutación humana ha transcurrido ante nosotros, un fragmento sintético y artístico de la metamorfosis de la evolución se ha sustanciado con nosotros, en ese lugar tan particular que es el teatro, enredándonos con ella.

Razones para estudiar teatro

Y dentro de esa transformación, algunas personas, como parte de su búsqueda en la vida, deciden estudiar teatro, hacer un entrenamiento en actuación, hacer una carrera universitaria para hacer del teatro una profesión, formarse en un estudio para actuar y otros simplemente dicen “yo no voy a ser actor de modo profesional, pero quiero hacer teatro” o “quiero hacer este curso de teatro”. El límite de los talleres de teatro para adultos es poco preciso. Muchas veces en ellos se encuentran personas que sí quieren ser actores y toman ese espacio como entrenamiento.

Las razones que escucho entre los adultos que quieren hacer teatro son muchas: “me lo recomendó mi psicólogo”, “soy muy tímida y mis amigos me lo vienen diciendo”, “soy muy histriónico y siempre hago chistes en las fiestas”, “me gusta actuar”, “es un cable a tierra, me la paso trabajando y quiero hacer algo distinto, para mí”, “es una deuda pendiente”, “siempre quise ser actriz, pero bueno eso y ser puta para mis padres era más o menos lo mismo”, “soy docente y en el aula necesito otros recursos”, “me manejo con gente en mi trabajo y necesito hacerlo más creativamente”, “soy abogado y me quiero manejar mejor en el tema oral”, “vi una película de Almodóvar *Todo sobre mi madre* y dije: “yo quiero hacer teatro”, “siempre quise ser actor pero me casé... y los hijos... y ahora que ya me jubilé quiero sacarme el gusto,” “porque me encanta,” “porque tengo miedo,” “para probar”.

Razones que llevan a una persona a probar el teatro como un entrenamiento deportivo en su vida y entonces, aterrizan en un taller de teatro, en una institución o estudio privado. Muchas son las instituciones que ofrecen espacios para personas con estas inquietudes, y donde es claro, la mayoría de las veces, que el teatro es eso: un entrenamiento al alcance de cualquier persona.

Sí, todas las personas adultas también pueden transitar un entrenamiento en actuación y vivenciar recursos expresivos sorprendentes. Ponerse en situaciones que ya no transitaban. Descubrirse y descubrir a otros de una manera especial.

El teatro crea vínculos profundos y esto pasa en un taller de teatro

Podríamos empezar compartiendo una pregunta y algunas respuestas.

¿Cuál es el sentido de la presencia del teatro en la vida adulta? ¿Qué impacto tiene en el desarrollo del pensamiento en esta amplia etapa?

¿El adulto es maleable? ¿Puede aprender? ¿Con qué costos? ¿Puede encontrar alternativas en las que inserte su historia?

Soy de los que piensan que sí. Por eso, una vez más, manos a la obra y a trabajar en el desarrollo de herramientas de pensamiento desde el teatro ya que:

- Entrena una manera dinámica de ver una realidad creada. Una parte de la vida está resuelta y podemos verla de formas diversas. Otra parte de la vida se crea día a día, es una dinámica cotidiana, podemos integrar nuevos recursos y procedimientos.
- Dispara otras realidades o analogías en función de la realidad observada o protagonizada. Este camino hecho hasta ahora puede cambiar una vez más, desde lo que observo, mis deseos y mi posibilidad de protagonizar un espacio analógico.
- Crea alternativas, es decir, espacios de pensamiento alternativo que serán cauce de futuras acciones. Podría imaginarme en otras situaciones de vida. Puedo ganar referencias alternativas desde la situación teatral y el juego dramático.
- Promueve la resolución de situaciones a partir de la acción. Resolver o dejarme estar, ese es el problema que me hace responsable.
- Asume el valor de la acción para transformar la situación. Esta situación es lo que quiero o puedo generar otra más cercana a mis deseos.
- Asume su rol de protagonista en la situación, contrario al rol de pasivo o ausente en el que la cultura dominante lo coloca. Salir de una tendencia de vida y hacer algo novedoso, que muchas veces está postergado.
- Desarrolla el sentido de conflicto como vínculo con un entorno que lo necesita para construirse y reconstruirse a partir de su visión y responsabilidad. Puedo modificar el entorno a partir de mis acciones.
- Descubre que el pensamiento es espacio interno y externo y que, construir la proyección de lo interno, es una gran aventura individual y en equipo y que, registrar los correspondientes espacios de pensamiento que se habilitan en la vinculación con los espacios ya construidos, es una toma de conciencia necesaria para salir del condicionamiento y conquistar espacios de libertad. ¿Qué más puedo lograr de mi vida y si ensayo, pruebo, interactúo?
- Adultos que conquistan espacios de libertad. Espacios de libertad personal, del grupo, de las instituciones, de la sociedad. Espacios de libertades vinculados con lo postergado, con lo hipotético, con lo

deseado, con lo que en la vida es riesgoso probar, porque sale de lo establecido por la comodidad cotidiana.

- Conquista libertades que tal vez lo lleven a construir su vida atento a quién es, a quién desea ser, a qué desea conseguir en esta situación particular, a quién es el otro como “antagonista-aliado-asociado” a la situación, a quién necesita para que su sí mismo crezca con la alternativa de otra posición encarnada por otro. Quién quiero ser en esta situación, qué quiero conseguir para mí y para otros.
- El teatro entrena un estilo de pensamiento analógico situacional protagónico y solo el teatro, como disciplina, entrena esto. Hay muchas personas adultas que están en un momento de su desarrollo específico para practicar teatro, hasta diría como un deporte. Sí, insisto en el concepto. Por eso se justifica su presencia en la vida adulta, para repensarse y repensar la igualdad de derechos, el derecho a crear y sobre todo a crear la propia vida y el propio estilo.

La adultez

Trabajar con los adultos en el marco de un taller de teatro, implica resituarse en la vida y en la propia adultez. Así como en la matemática hay un principio que habla de la reversibilidad del pensamiento, el teatro para adultos nos hace descubrir que contenemos todas las edades y etapas psicológicas. Que podemos ser niños, adolescentes, jóvenes, ancianos. Sí, un adulto posee, contiene, todas las edades y puede descubrir cuánto de humano, fresco, original y desvergonzado aún tiene para afrontar la vida. Aunque, el bicho de la vergüenza, el monstruo de los complejos, la tortura de las experiencias negativas y condicionamientos pasados y la censura educativa y social, ya se hayan apoderado de algunos, sí puede ser superado, transformado, permutado, transustanciado en orgullo personal, en seguridad fundada en las características propias, en la creación de otras experiencias y referencias válidas para el presente, en la fascinante libertad de la autonomía.

En una propuesta de teatro para adultos, la mezcla con la vida es inevitable, como el juego para un chico. Se activan situaciones pasadas, se reeditan.

Aparecen conductas negativas vinculadas con otros aprendizajes y la tendencia a trasladar. Por lo que es necesario dejar aparecer, diferenciar y recrear el espacio del taller de teatro como un espacio seguro para la aparición de un nuevo yo. Ese yo actor que todos poseemos y que venimos reprimiendo y mal educando desde la educación tradicional, en donde el concepto de que somos seres multiformes y con límites diversos y dinámicos aun está ausente.

Nunca es tarde para adquirir una disciplina. Sí es necesario tomar conciencia del proceso de cada uno y de cada grupo.

En la vida adulta la posibilidad de imitación, la mimesis, que nos hizo humanos en contacto con otros humanos, está más limitada y seriamente condicionada por los modelos impuestos por los medios masivos de comunicación, sólo que el teatro la despierta.

Se reabre entonces, el proceso de la construcción del “sí mismo” a partir de otros que se redescubren y se animan a jugar un juego postergado, para el cual superan condicionamientos específicos y personales, inscriptos en una historia de vida.

El espacio de juego en la vida adulta se ha limitado al deporte, juegos de salón, de mesa y al teatro. Podemos reaprender a mirar, a ser testigos y protagonistas, a estar presentes, a presenciar. Desde el teatro les podemos ayudar a construir una nueva mirada de la vida y sus ensayos, para recomponer el proceso de conocimiento mimético.

Muchos niños de hoy ven demasiada televisión y están en poco contacto con adultos responsables que les dediquen tiempo, entonces juegan a los dibujitos animados. Eso, imitan dibujos animados, muchas veces, las más, de pésima calidad, con una argumentación negativa, basada en la violencia, en la no verbalidad, en los saltos arbitrarios en la narración, en la saturación sensorial, en la deformación de la figura humana, en la alteración de valores. A eso juegan muchos niños hoy en día que van explotando en adolescentes violentos. Y nosotros, ¿a qué jugamos, qué argumento inconsciente estamos imitando?

La velocidad es otra particularidad de la vida adulta, igual que la rutinización de la vida. Por eso entrar en otra frecuencia corporal, verbal y situacional relaja y genera una alternativa sumamente valorada. Sí, podemos vivir de otra manera, mucho más atentos a nosotros, a los demás, a lo que nos rodea. En un estado más presente que ausente. La ausencia es a veces una característica difícil de concienciar.

Estoy ausente cuando no hago la vida que quiero, cuando no me doy cuenta de lo que vivo, cuando paso dos veces por el mismo sitio y no advierto que ha cambiado notablemente, cuando creo que soy el que era en vez de asumir que estoy siendo a cada momento, definiendo ese quien soy dinámico.

La influencia de la sociedad, que hubiésemos querido que sea mejor, nos limita y muchas veces deprime y atemoriza. Somos responsables.

La gran pregunta, ¿adónde vamos tan apurados? ¿Con esta velocidad vamos a seguir viviendo nuestra vida? ¿Adónde aprendimos estas cosas?

Sí, el teatro cuestiona y la práctica del teatro nos indaga permanentemente y nos pone en actitud abierta hacia nuevos rumbos y horizontes.

Por eso nuestra responsabilidad como artistas y educadores, gestores de una cultura abierta, democrática, justa, en construcción de identidad y valores humanos, en el único hábito natural para nosotros y todos los seres: la evolución en paz, sin presupuestos económicos robados para objetivos que no queremos, sin

guerras, ni armas que cambien el sentido de la historia real de la humanidad, el redescubrirse universo o “multiverso” en expansión y convivencia.

Estos son algunos de los pensamientos y razones que me permiten decir que tengo una postura para lo teatral que, humildemente y sin querer descubrir nada que no venga desde el *Big-Bang*, llamo: “Teatro de la vida.”

> capítulo 2: Referentes bibliográficos

Es necesario para afrontar esta tarea formarnos permanentemente y rescatar y vincular nuestra tarea con el patrimonio teatral.

Les propongo un breve recorrido por referentes importantes que estoy seguro están presentes en la mayoría de las clases de actuación, más allá de la conciencia del docente.

Algo de Stanislavski

En Stanislavski y más allá de los apasionamientos y las ignorancias, encontramos un referente de base. Sabemos de su preocupación por ordenar un procedimiento de formación para el actor. En un taller de teatro para adultos no está el objetivo de la formación profesional de actores. Pero sí hay planteos comunes. Stanislavski quería lograr que los actores produjeran emociones reales en escena. Una tendencia puede ser trabajar para que los participantes se identifiquen con lo que hacen y lo transiten, desde este punto de vista, podemos enmarcarnos en su trabajo. Nos preguntamos con él cómo crear esta vivencia. En primer lugar me planteo dejar que las cosas sucedan con los recursos que los participantes ofrecen, espontáneamente, luego de entrenar pautas expresivas o de situación. Más que poseer el papel, poseer recursos expresivos entrenados para transitar la situación o ejercicio. Poner voluntad para trabajar, sin preocuparse de los resultados, sin compararse con nadie, solo hacer el ejercicio, eso ya es mucho.

Un criterio de verdad, hacer lo que haríamos, realmente. Diferenciando, teniendo en cuenta las pautas que definen el ejercicio. Sin preocuparse por ningún tipo de inspiración. Solo voluntad, confianza y conciencia de lo que se está haciendo. Para que surja la confianza y desde allí un nivel de juego adulto. Hacer la experiencia del ejercicio. Y estar dispuestos como docentes a leer lo que está ocurriendo en el sujeto, sus niveles de inhibición sobre todo. La integración de lo que hace, lo que dice o sonoriza, la construcción de la situación y en dónde está la emoción. Su cuerpo, su voz, su emoción, la situación que construye. Cada ejercicio está bien hecho en la medida que cumple con las pautas de construcción.

Estamos trabajando con improvisaciones, la base de la formación actoral en casi todos los sistemas de enseñanza. Nuestro rol es enseñar a valorar lo que cada uno produce. Y orientar las tenencias más comunes, la sobre exigencia, la concentración del ejecutante en el espectador y no en sí mismo, el cumplimiento de la consigna.

El momento de exposición frente a los compañeros es realmente especial, la mayoría de las veces cuando se han entrenado los ejercicios como parte de la clase, los participantes se sorprenden rápidamente de ellos mismos y de lo que ven en sus compañeros.

Stanislavski habla muchas veces de estar poseído por el papel. Y esto ocurre cuando la voluntad es autónoma y sin pensar lo que se hace, sin proponerse nada lo hace, sin buscar lo que siente, de un modo intuitivo, lo hace. Sabemos que eso ocurre a veces, entonces cuando no ocurre qué nos queda. Trabajar en forma consciente, motivar nuestra voluntad y tener claro cómo lograrlo. Esto es lo que intento que los participantes de cada taller y los estudiantes que se me acercan tengan claro.

Pueden tener un plan de trabajo para lograrlo eficientemente más allá de la inspiración. Si trabajan desde allí lo más probable es que la inspiración llegue siempre, cada vez, con nuevos matices y sorpresas que deberemos transitar concentradamente, aprovechando la ola.

Stanislavski es conocido como el creador de un método de trabajo para el actor, muchas veces se lo reduce al realismo, naturalismo. Grave error. En su inacabada bibliografía, están los capítulos dedicados a otras estéticas. Rescato su bibliografía como orientadora de la tarea del que se acerca a la actuación porque es completa y es básica, también es referencial para otros pedagogos, maestros, directores y artistas.

Cuando digo que es completa, me refiero a que están todos los elementos o ejes a tener en cuenta en la formación del actor.

Básica, porque hace a la base de esa formación y sus principios son aplicables independientemente de la estética. El problema estético es un segundo problema, si bien cualquier ejercicio que se resuelva conlleva una estética, la mirada al principio no está puesta allí. La mirada está puesta en otras funciones del actor en la escena, como son la concentración, el tono muscular, la inhibición, la imaginación, la atención, la respuesta a la situación que él o ellos generan. Si a esto le agregamos una condición estética, el problema se hace mucho más complejo y la preparación del participante ya tiene que manejar la base, tiene que gobernar estos otros aspectos y funcionar en estas “funciones parciales” de modo más autónomo.

Referencial, ya que todas las líneas de trabajo posteriores lo toman en cuenta, porque se encuadran en algunos de sus principios, porque adhieren conscientemente, porque lo usan inconscientemente, porque se apartan deliberadamente y quieren construir otra escuela. Es muy difícil escapar al ordenamiento de recursos, técnicas y encuadres, descriptos por él, aunque a algunos les pese.

La confianza es fundamental en el proceso de experimentar técnicas actorales ya que la inseguridad, el miedo, esconde nuestras posibilidades creativas. Muchas veces nos va bien en la escena o en el ejercicio, nos va tan bien que nos cortamos.

La concentración, la confianza en la aplicación de los ejercicios, despiertan una convicción especial que hace de lo ficcional una nueva realidad que encanta, convence, estimula, sorprende.

No voy a hablar del “espíritu humano” como Stanislavski porque no sé que es, pero sí observo el potencial de cada estudiante que una y otra vez se modifica en

cada clase, despertando aspectos de su persona absolutamente desconocidos por él. Al igual que el actor se modifica en cada ensayo.

Este aprendizaje puede ser constante, por acumulación, a saltos y en todos los casos está bien.

Constante, la persona que en todas las clases se sorprende de sí mismo y se descubre novedosamente. A saltos, la persona que de golpe, sin darse cuenta va más allá y logra varias cosas a la vez y diría que hasta supera el ejercicio. Por acumulación, la persona que parece que no se modifica pero sigue trabajando aunque piense o parezca que no le pasa nada, hasta que un día la pared del dique se rompe y aparece nuevamente la sorpresa, el amanecer, el despertar consciente de capacidades dormidas.

Como estamos trabajando con improvisaciones, en mi caso siempre pautadas, no me gusta salvo luego de varias clases, decir hagan lo que quieran, porque considero que al principio pueden querer mucho pero no tienen recursos para construir eso que quieren y hacerlo sin recursos deja una sensación de insatisfacción.

El arte de la actuación se debate desde hace muchos años en dos orientaciones muy bien descriptas en *La paradoja del comediante* de Diderot. Una tendencia que llamamos representación y otra que llamamos vivencia. En la representación, lo importante es parecer lo que conviene al rol y a la situación. En la vivencia, enfoque de Stanislavski, el planteo es ser quien protagoniza la situación. Cuando se representa, siempre se siente qué se hace con eso. Lo que se siente tiñe la situación, se evita, dispersa. La toma de conciencia de lo que se siente es básica para estar en escena. Lo que se siente más allá de lo que se piensa, se ve y es parte de la situación, por eso es necesario incluirlo expresamente en la situación ya que a pesar de nuestra voluntad es parte.

Estar en contacto con la actuación y el teatro es estar en contacto con la vida humana y con la vida en general y sus múltiples formas de desenvolverse, desarrollarse y resolverse.

Otros de los procedimientos descriptos por Stanislavski para la tarea del actor es el trabajo por unidades y objetivos. Distinguir en el material ya sea de texto o de creación incidental, los fragmentos del material, unidades, y la dirección del mismo, objetivo dentro del cual estarán los objetivos de cada rol o personaje. En relación a una obra de texto también habla del superobjetivo en el cual se enmarcan todos los objetivos de las unidades y de los personajes.

Muchas veces aparecen los fenómenos también descriptos por él del deseo de agradar y entretener al público, entonces el eje del actor está en el receptor y no en él como generador de la situación que va a atrapar la atención del espectador. Por eso la concentración en la situación y la posibilidad de reconocer lo que ocurre y desde allí jugar sin exigencias es un nivel básico que permite construir resultados muy satisfactorios, a través de procesos placenteros.

Para crear una situación desde la improvisación, herramienta básica en el trabajo del actor, sí, repito, es necesario prepararse y salir de los hábitos de estatismo que vamos adquiriendo en la vida cotidiana. La misma ejercitación es un poderoso estimulante para tomar nuevos recursos. La indagación antes, durante y después de la improvisación es otro hábito para crear.

Stanislavski, habla de un proceso de la vivencia y otro de la encarnación. En el primero genera las sensaciones de la experiencia a través de la improvisación, familiarizándose con ella, recorriéndola desde sí. En la segunda se familiariza y experimenta con recursos específicos de caracterización vocal, corporal y emocional, hasta hacerlos propios y naturales. Luego es necesario un proceso que él llama de fusión, donde la vivencia y la encarnación se retroalimentan. Luego comienza la persuasión escénica, es decir, la influencia de los espectadores por el material creado. Conmueve, aburre, identifica, distancia.

La acción es la herramienta que une todo lo que ocurre en la escena. La acción física, la palabra acción, el sentimiento acción. Stanislavski lo llama “proceso metafísico único” en el cual se activa la atención, la imaginación, la vivencia y la encarnación.

Todo lo que vivimos en la escena es en nombre propio, nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestras emociones, todas nuestras funciones con las que desarrollamos nuestra vida reeducadas para el escenario y la situación de exposición que esto implica.

La observación es otra conducta a desarrollar, la observación de uno mismo, de los demás, del entorno, de la manera en que se construyen las situaciones en la vida. Esta observación lo coloca en un lugar mucho más activo, más despierto, más presente.

Algo del método del actor's studio

Robert H. Hethmon. *Conversaciones con Lee Strasberg*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1972.

Me interesa repasar el esquema de los encuentros:

Preparación a veces grupal. Todo el grupo hace una ejercitación. A veces la ejercitación es del grupo que va a hacer la escena que se va a mostrar. Preparación del reloj. El tiempo que durará el ejercicio, la escena, la devolución.

- Se muestra una escena.
- Los actores de a uno hablan de lo que quisieron lograr.
- Strasberg habla de los problemas que él vio en la escena de 15 a 20 minutos.
- Sigue otra escena con igual mecanismo.

Esta manera de trabajo ha recorrido el mundo y nos pone hoy en día ante un replanteo de esta forma de trabajo, para quiénes, con quiénes. La identifico más con

la clínica de escenas. Un espacio de estudio donde uno puede ejercitarse. Con un material específico y recibir la opinión de un experto, o quien haga las veces de. En algunos casos esta referencia pedagógica ha dado otras formas de resultados de clases, por ejemplo, se hace la escena, los que actuaron dicen sus propósitos y sensaciones, los observadores hacen una devolución, el profesor a cargo realiza su devolución.

No elijo este procedimiento, ya que suele hacerse demasiado extenso y las opiniones entre pares suelen ser difusas y a veces generar tensión.

Descreo de actores o estudiantes de actuación que pasan mucho tiempo sentados mirando escenas, su atención decae y se dispara en otras cosas. Para mejorar este aspecto solicito a los estudiantes o participantes del taller que escriban con criterios específicos cuando sus compañeros trabajan, es decir una observación activa y selectiva que produce un material para la devolución.

Algunos criterios para resolver esta observación activa: acciones, conflictos, concordancia con las circunstancias, adaptación de los integrantes del trabajo, concentración, nivel emocional, criterios específicos de puesta en escena, procedimiento del ejercicio, recursos del que compone la situación, recursos que fueron practicados en los ejercicios, recursos propios, entre otros. No necesariamente todos deben escribir en todas las escenas, se pueden formar tres grupos y que alternen en momentos de escritura y en momentos de observación libre. Tampoco es necesario que todos lean lo escrito, con que uno lea desde su criterio de observación alcanza para tener una mirada alternativa a la devolución del docente. Por lo demás todos están activamente entrenando.

En el *Actor's Studio* se conforman grupos de compañeros de profesión, lo que asegura un objetivo común en el trabajo y un nivel importante de intimidad y de confianza. La situación del actor en Estados Unidos es diferente a la del actor en otros lugares del mundo y desde esta obiedad, creo necesario que cada grupo y equipo pueda construir sus espacios adecuados de crecimiento. Sí, es necesario que el coordinador o docente a cargo tenga otras referencias para poder garantizar al grupo resultados satisfactorios. Lugares de crecimiento, investigación, entrenamiento y producción, es de esto que está plagada la historia del teatro en el mundo. En el marco de las universidades estos espacios suelen ser más amplios y es competencia específica de estas instituciones el proteger las variantes del trabajo actoral ya que es parte de un hacer que nutre como patrimonio específico a la cultura de cada región y de la humanidad.

En la historia del *Actor's Studio*, fundado por Elia Kazan, Cerril Crawford y Robert Lewis, en octubre de 1947- en 1949 se sumó Strasberg - podemos ver también este proceso de construcción.

Se define a sí mismo como una "corporación educativa no comercial fundada por el estado de Nueva York, financiada enteramente por contribuyentes y beneficiarios".

Al principio eran sólo actores. Luego en 1957 se fundó el departamento de autores teatrales. También otros experimentaron los roles de dirección.

En 1960 el puesto de director supervisor es de Strasberg.

En 1962 se crea el Departamento de producción *The actor's studio theatre*, compran el edificio e integran especialistas en danza y en dirección.

En este laboratorio de trabajo se centra la tarea del actor frente a sí mismo. Se jerarquiza la tarea del actor: “Todo en el teatro comienza por la actuación”. Se describen algunos procesos de producción contrarios a los requerimientos artísticos, como algunos procedimientos del teatro comercial y dictatorial.

Se rescriben obras a partir del ensayo.

“No se puede hacer frente de una manera adecuada a los problemas que plantea la preparación de un actor, a menos que poseamos algún sentido de los valores y los patrones establecidos, de la clase de actores y de actuaciones que deseamos crear.”

Esta frase de Lee Strasberg nos obliga a una etapa de reflexión seria como docentes a cargo de un taller de formación actoral para adultos. Sabemos que el límite de lo vocacional y lo profesional en esta disciplina del actor es muy delgada, por lo que es una gran responsabilidad formar en actuación con recursos y procedimientos serios y profesionales, aunque el alcance de los aprendizajes para los asistentes no sea el de un profesional, porque no se dedica al teatro de esa forma, sí está aprendiendo de forma profesional porque el que le enseña o coordina su aprendizaje lo es.

Podemos plantearnos aproximar expresión, sentimiento, sensación y conducta. Usarse mejor a sí mismo de una manera lógica. Distinguir cuando la sensación o el impulso no llegan a ser totalmente expresivos. La relación del impulso y su expresión. Grados, niveles o intensidades en los cuales la emoción alcanza una expresión equivalente.

Distinción de los clisés: tengo frío, gesto típico de temblar y frotarse el cuerpo.

Strasberg toma como referentes a otros autores como Stanislavski y Michael Chéjov.

Reconoce como centro de la formación actoral y de la técnica el trabajo con las emociones.

Algo de Michael Chéjov

Michael Chéjov se centra en el proceso creador del actor. Deviene de la Escuela Rusa, asociado con el *Teatro de Arte* de Moscú (Stanislavski, Nemirovich – Danchenko, Vakhtangov, Sulerjitsky).

Actor, maestro, director segundo del *Teatro de Arte*. Después de Rusia y a raíz de la revolución emigra a Letonia, Lituania, Austria, Francia, Inglaterra, Alemania donde se conecta con Max Reinhardt, Chaliapine, Meyerhold, Moissi, Jowet, Gielgud, Sergio Rachmaninoff y otros.

Luego se establece en Inglaterra y después de la segunda guerra mundial, emigra a los EEUU y forma la compañía *Actores Chéjov (Chéjov Players)*, en Broadway. “La técnica del actor no podrá ser comprendida nunca exactamente sin practicarla”.

Cuando releo esta frase de Chéjov, me tranquilizo y reconozco esto tan maravilloso que nos hermana con actores de otras latitudes. Ese saber específico que sólo se adquiere con la práctica, con la práctica en clases, con la práctica en ensayos, con la práctica en escenarios y que es nuevo cada vez. Que por otro lado nos separa de otros que pretenden hablar y escribir del arte del actor sin ese referente. El saber del actor es un saber específico que se adquiere sólo en la situación teatral. Repaso algunos “problemas” que emanan de su bibliografía y algunos procedimientos que están incluidos en muchas formas de trabajo, a veces sin saberlo.

El problema del cuerpo y la psicología del actor

“Nuestro cuerpo puede ser nuestro mejor amigo o nuestro peor enemigo”.

Buscamos en el trabajo devenir hacia el equilibrio y la armonía del cuerpo y la psicología. Una expresión real de estos componentes en situación.

Proponemos lograr un entrenamiento físico relacionado con las experiencias particulares de la profesión actoral, que es muy diferente a otros tipos de entrenamientos, por ejemplo el deportivo o el de la danza.

Requisitos del trabajo corporal para la formación de actores: sensibilidad del cuerpo ante los impulsos psicológicos creadores. El cuerpo absorbe cualidades psicológicas, está poseído y colmado por ellas hasta ser una membrana sensitiva, es receptor o conductor de las imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos.

Tan solo las cosas que son tangibles, palpables, apariencia externa de los fenómenos de la vida, atraen la atención del artista. El peligro es eliminar los elementos psicológicos del arte del actor y sobrestimar la significación de lo físico.

Se aparta del materialismo moderno, de su época, los considera fotógrafos más que artistas.

El creador no copia meramente las apariencias externas de la vida. Interpreta la vida en todas sus facetas y profundidades. Enseñar lo que se ocultó tras el fenómeno llamado vida, para que el espectador vea más allá de las superficies y apariencias de la vida.

El actor es un ser dotado de la habilidad de ver y experimentar cosas que se mantienen ocultas para el promedio de las personas. Trasmite una especie de revelación, su propia impresión de las cosas, como él las ve y las siente.

El pensamiento materialista, frío y analítico, tiende a coartar el vuelo de la imaginación.

Postula la riqueza de la psicología en sí misma.

Vincula la obediencia de ambos: cuerpo y psicología del actor. Ser dueño de sí y los recursos expresivos, en la situación escénica, es el eje de su trabajo.

Propone una serie de ejercicios, muy difundidos, los cito para reconocer su origen y tal vez aceptar que ya vienen en la tradición teatral:

- Abrir, cerrar, arrojar, levantar. Movimientos amplios y libres.
- Pecho, integrarlo en los diferentes impulsos y acciones. Desde el pecho, en acciones cotidianas. El centro energético del pecho me conduce en el espacio.
- Ídem, y moldeo en el aire formas como un escultor. Conectar la forma con el poder del centro de energía. Ligar el centro de energía con objetos y compañeros. Pasar los ejercicios a las manos. Y llevar este centro a las palmas de las manos para moldear el espacio y las formas que deriven.
- Continuidad y liviandad: “Flotan mis movimientos en el espacio, sumergiéndolos con gentileza y hermosura uno en otro”.
- Pájaros.
- Irradiar a distintos lugares en el espacio. Proyectar la energía.
- Moldeo, floto, vuelo e irradiación. Repetir en la imaginación. Reproducir sensaciones físicas y psicológicas. Facilidad, forma, belleza, integridad.
- Observar la belleza.
- Repasar lo que hice. Completar la vida antes, entre y después de cada ejercicio, ensayo y la obra. Construir la continuidad de la experiencia.
- Irradiar, dar, recibir.

El problema de la imaginación

La imaginación e incorporación de imágenes, puede ser estimulada. Para el actor es un requisito.

El proceso que entrena la imaginación del actor, supone un ejercicio de concentración. Crear es mostrar cosas nuevas.

Ejercicios:

- Sucesos sencillos e impersonales. Primera imagen. La veo hasta que se mueva. Dejo que tome vida independiente, luego interfiero con ella, le pregunto. La aplico a una escena, interfiero. De lo extraño de la imagen a lo interno. Transformación de la imagen, flexibilidad, el protagonista era joven, lo envejezco. Luego imágenes móviles: incendio, el oleaje del mar. Integrar la propia imagen a la situación, yo soy el protagonista, caracterizar mi imagen. Esto puede ser en relajación o en situación de descripción de lo que veo en mi imaginación. Las imágenes pueden

organizarse desde cada uno de los sentidos. Estar atentos a la tendencia de cada uno.

- Me imagino yo mismo haciendo, me imito. Ver al personaje en parte, incorporarlo en partes.

Pasos:

Apoderarse de la imagen primera.

Aprender a seguir su vida independiente.

Colaborar con ella haciéndole preguntas y dándole órdenes.

Adentrarse en la vida interior de la imagen.

Desarrollar la flexibilidad de la propia imaginación.

Intentar crear personajes por sí mismos.

Estudiar la técnica de materializar caracteres o personajes imaginados.

Problema de la improvisación y el conjunto

Debemos lograr una verdadera simpatía (sintonía) para transformarnos en un conjunto improvisador hacia la creación común desinteresada.

Requisitos:

- Contraste entre el comienzo y el final. Disposición de ánimo o sentimientos. No tramar el medio. Cada momento sucesivo será resultado psicológico del anterior.
- Relación con los demás, contacto de equivalencia, realizar la misma acción en grupo sin pacto previo.

El problema del espacio

Chéjov habla de la atmósfera que emana del espacio, un concepto muy difundido.

Ejercicios:

- Observar la atmósfera cotidiana. Atmósfera de hechos históricos. El aire, luz, olor, etc.
- Improvisaciones sencillas a partir de la atmósfera.

Principios orientadores:

- La atmósfera inspira al actor.
- Aproxima el público al actor así como a los actores entre sí.
- Agudiza la percepción del espectador.
- Dos atmósferas contrastantes no pueden coexistir, pero los sentimientos individuales de los personajes, aún cuando se hallen en contraste con la atmósfera, sí pueden coexistir con ella.

- La atmósfera es el alma de la representación.
- Observar la atmósfera de la vida.
- Imaginar la misma escena con distintas atmósferas.
- Crear atmósferas a mi alrededor sin ninguna circunstancia dada.
- Moverse y hablar en armonía con cualquier atmósfera que usted haya creado.
- Imaginar circunstancias adecuadas a la atmósfera que usted haya creado.
- Marcar y retener un termómetro o registro de la atmósfera creada.
- Ejecutar movimientos que posean cualidades, sensaciones, sentimientos.

El problema de la gesticulación psicológica

Chéjov plantea la necesidad de integrar la voluntad (volición) y el objetivo, el para qué, con los movimientos y las acciones, a las que llama indistintamente gesticulación. Gesticulación psicológica entonces es el conjunto de gestos y acciones que resuelve un personaje en la situación, con sus motivaciones.

Valorar la potencia del movimiento; el teatro es siempre movimiento. La vida es siempre movimiento.

Distintas clases de movimiento. En todo movimiento hay un deseo definido. La cualidad del movimiento evoca nuestros sentimientos.

Ejercicio a partir de la espina dorsal:

- Encerrarse sobre el propio cuerpo. Verificar si aparece alguna motivación psicológica. Agregar el deseo o el pensamiento de “que me dejen solo”. Observar las diferencias. Variar levemente el cuerpo, que varía en lo psicológico.
- Ritmos y contrastes. Caminar lentamente. Caminar rápidamente. Unos caminan lento y otros rápido, ir de uno a otro, qué motivación aparece. Improvisaciones con ritmos en contraste.

Podemos realizar esquemas, versiones compactadas desde las acciones teniendo en cuenta que:

- La gesticulación psicológica, excita, promueve el poder volitivo, define una dirección definida, despierta sentimientos, ofrece una versión condensada del personaje.
- La gesticulación psicológica debe ser arquetípica, fuerte, sencilla y bien formada, debe irradiar y ser representada en el ritmo correcto.
- Desarrollar la sensibilidad de la gesticulación psicológica.
- Distinguir entre los ritmos interiores y exteriores.

El problema de la individualidad creadora

“Para crear por inspiración debe uno ser cauto con la propia individualidad.”

La individualidad creadora de un artista, su impresión individual, es de vital importancia.

Hay tantos Hamlet como actores de talento e inspirados para poder llevar a la escena su propio concepto sensible de ese personaje.

Cómo reconocer la individualidad creadora en un momento de inspiración.

Un yo cotidiano que da paso a otro yo, influjo de un poder no experimentado en lo cotidiano.

Este poder traspasa todo y llega al público, presencia efectiva en el escenario.

Un yo de más alto nivel, con él se enriquece y desarrolla la conciencia. Este yo tiene tres seres en uno: carácter definido (cumple con las características del personaje), función específica (cumple el para qué del rol), comparativamente independiente (es autónomo e incomparable, es propio).

Incorporar al personaje: emociones, voz, cuerpo móvil. El yo creador los toma y construye ajustadamente, es el estado creador.

El poder de la creación implica romper los diques, sobrepasar los límites necesarios, expresarse a sí mismo, generar o replantear ideas dominantes, el exceso de libertad implica demasiado poder, ingenio por demás, principio del caos.

“El poder de la inspiración es siempre más intenso que los medios de expresión, necesita ser restringido” Dostoïevsky.

Es necesario integrar ambas conciencias, lo que estoy haciendo y lo que quiero hacer, en una tercera: la del personaje tal cual la he creado, aceptando lo dinámico.

La individualidad creadora es un requisito para crear una forma generosa del personaje durante la representación.

En los sentimientos podemos distinguir:

- los conocidos por todos.
- los conocidos sólo por el artista en el momento de la creación.

En el intento de sacar este yo también salen, muchas veces, la histeria y otros malos hábitos.

El yo creador integra al espectador y es un referente para él.

El problema de la composición de la representación teatral

“Todas las artes se esfuerzan constantemente por asemejarse a la música,” Shakespeare.

Los mismos principios que rigen el universo, la vida de la tierra, del hombre,

armonía y ritmo, son los que se aplican a la música, a la poesía, a la arquitectura.

Las leyes de la composición en mayor o en menor medida se aplican a toda realización dramática:

- Ley de la triplicidad: lucha de los opuestos. Podríamos simplificar en el bien y en el mal, pero no comparto, es mejor una tercera posición que también entra en el argumento. Secciones: la trama se engendra, se desarrolla, concluye.
- Ley de la polaridad: la primera sección opuesta a la última.
- Ley de la transformación. El todo, las divisiones y las subdivisiones.
- Ley de hallar los puntos culminantes para cada parte. Los tres clímax, idea central de la obra. Por allí se puede empezar a ensayar. Clímax auxiliares. Acentos.
- Ley de las repeticiones rítmicas: el argumento o la trama escénica repite motivos importantes.
- Ley de la compensación, olas rítmicas: a un momento de tensión le sucede cierta calma.
- Ley de los caracteres o personajes: las definiciones necesarias para cada rol.

El problema de la forma de la actuación

Diferentes tipos de actuación, según la obra. La tragedia, la comedia, el drama, y todas sus subdivisiones y entrecruzamientos proponen al actor un ajuste de la técnica básica. En algunos casos el desarrollo de una técnica específica. El actor debe pasar por varias formas teatrales a lo largo de su formación y aprender principios específicos.

El problema de hacer carne el personaje

¿Cómo posesionarse del papel?

“Después de todos nuestros estudios, solamente adquirimos aquel que ponemos en práctica”, Goethe.

Integración de la imagen externa e interna. El uso de la imaginación. La influencia de la atmósfera.

La inclusión de las sensaciones y de los sentimientos. La cualidad general y la gesticulación psicológica. El ritmo general y particular, interior y exterior. La caracterización. Las leyes de composición. La línea de las unidades y objetivos. El superobjetivo. Qué le quiero decir al público o proponer o hacer vivir. Son ejes de trabajo para lograr que construyamos nuestra versión del personaje.

Tengo mi propia interpretación, mi aplicación propia en cuanto a la técnica general se refiere. Mi técnica, que se desprende de la técnica general.

Puedo repreguntarme por qué y para qué la técnica. Puedo experimentar,

dejar me guiar por un método objetivo con principios fundamentados. Puedo reforzar desde la técnica, la posibilidad de inspirarme, trabajar conscientemente, es el poder volitivo.

Si no logro inspirarme hice bien mi trabajo.

Un enfoque técnico de nuestro trabajo nos puede proporcionar la integración de la libertad y un “catálogo organizado y sistematizado acerca de las condiciones físicas y psicológicas requeridas por la propia intuición creadora”.

El enfoque de Chéjov se asocia al de Stanislavski.

Nos basamos en ejercicios de improvisación.

Aceptamos la constante de individualidad y de grupo.

Generamos distintos niveles de producción.

Nuestros ejercicios requieren un enfoque disciplinario e interdisciplinario.

El objetivo de la técnica es favorecer la creación. El objeto de arte es el teatro.

> capítulo 3: El sujeto del Drama

El ser humano es el sujeto del drama.

También es objeto de conflicto.

En relación con la práctica del teatro este sujeto asume funciones particulares y entrena estas nuevas aptitudes, que son requisito para hacer teatro, en muchos casos desvanecidas. Un sujeto que entra en juego descubriéndose en situaciones extra cotidianas.

La situación de representación es una alternativa a lo cotidiano. Puede hacerse con frecuencia y puede ser esta una práctica con distintos objetivos. Este sujeto que protagoniza el drama, entra en acción y se modifica. Comienza a frecuentar una dinámica diferente en la que ensaya, prueba, se juzga, se alienta.

A mí me interesa que comprenda que cada vez que lo hace ha ganado una victoria, ha logrado algo importante, ha transitado la situación y ese tránsito lo ha enriquecido.

Elementos de una didáctica del teatro

Podemos hablar del teatro como un arte integrador de distintas disciplinas artísticas. De hecho lo es.

En la formación de profesionales, los recursos se enriquecen con aportes específicos de la danza, de la plástica, de la música, de la literatura, de la física, de lo tecnológico.

El arte del actor también es integrador de distintas disciplinas y procedimientos. Sí hay componentes psicológicos, físicos, anatómicos, de la voz, de las ciencias sociales. Desde este enfoque sería erróneo hablar de una didáctica específica. No creo que haya una sola. De cada maestro de actuación que ha publicado su ejercitación y sus enfoques, se desprende una línea o recorrido didáctico y un enfoque pedagógico.

Podemos distinguir qué vamos a enseñar y cómo podemos enseñarlo. En gran medida el “qué” es el objeto de estudio, que en teatro es múltiple, la actuación, el texto, la escenografía, la recepción, la dirección. Me gusta pensar en una multididáctica del teatro y de la actuación que integra recursos y procedimientos de variadas disciplinas, según sea el enfoque del docente y el perfil del grupo. De todos modos siendo esencialista me arriesgo a decir que una didáctica del teatro para cualquier nivel y propósito tiene un sujeto que practica y un código a asumir.

El sujeto que practica: habilidades en desarrollo

En este caso el sujeto que practica es un adulto. Tiene un recorrido hecho de su vida. Ha tomado decisiones y como parte de esas decisiones está en el taller de teatro. Muchas veces como una deuda pendiente. Otras con el deseo de ser actor, otras porque se lo recomendó su terapeuta, otras porque los amigos le insisten en que haga teatro total es muy histrión, otros porque son tímidos, otros porque necesitan un “cable a tierra” en medio de sus actividades, otros porque es barato, otros porque “sos el mejor docente o actor o director del mundo.”

En realidad la motivación del adulto que se acerca al teatro es variada, lo que genera casi siempre grupos heterogéneos. También la edad es variada, algunos más próximos a la adolescencia (me niego a aceptar que la adolescencia en nuestro país dure hasta los 30 años, como dicen algunos estudios psicosociales), muchos jóvenes, gente que trabaja, que estudia, que hace ambas cosas, que es profesional, que tiene un trabajo en relación de dependencia, o es autónomo, amas de casa, docentes. Personas con una determinada preferencia sexual. Personas casadas, divorciadas, solos, con o sin hijos. Con o sin religión o religiones. De lo más variado.

Este sujeto adulto, pone en juego su adaptación y comienza una actividad diferente que pone en riesgo las propias percepciones e imágenes de sí mismo. Cada ejercicio, cada clase puede ser una alternativa para el asombro de sí y de los demás. De su potencial dramático que como no estuvo presente en su formación básica desconoce. Desconoce su sentido de la situación. Su posibilidad de protagonizar. De redireccionar la situación según sus objetivos.

Estamos promoviendo en este adulto un despertar de su pensamiento mágico, ese que le permitía jugar en distintos roles cuando era chico y atemorizarse con el sonido de las tormentas y sentir el movimiento del viento como una presencia inspiradora.

Ese pensamiento mágico que quizás sea el origen de tantas interpretaciones de lo que no comprendemos, que está adentro y afuera de nosotros y que tal vez sea el origen, la causa y la justificación de las religiones.

Este sujeto con la práctica teatral comienza un camino de cambio y esto genera graves resistencias, que a la hora de planificar el taller y sus encuentros tenemos que tener en cuenta más allá de lo que los participantes puedan o no formular.

El sujeto del drama cambia permanentemente, cuando se prepara para la situación teatral y cuando la experimenta en el momento de la ejecución.

Me gustaba pensar en alguna época de mi formación, que continuará siempre, en las diferencias del teatro con otras artes. Eso fue algo muy importante para mí, el estudiar en una universidad donde existe una Facultad de Artes. Las distintas disciplinas estaban próximas y en algunos casos interactuábamos.

El artista plástico, entra en un proceso de creación, trabaja sobre la obra, con

distintos instrumentos y materiales, hasta que la termina, luego la expone en una galería y él se va a su casa. El sujeto que confecciona la obra de arte, se distancia de la obra, es autónomo y la obra se expone por sí sola. El artista confecciona un objeto independiente de sí mismo.

En la música el artista usa un instrumento diferente de sí mismo, que conoce y que hace propio como una parte de su cuerpo, salvo los cantantes que desarrollan la voz con el virtuosismo de un instrumento. Entran en un estado de dominio del material a ejecutar y del instrumento para esa ocasión. Cuando ejecutan en vivo, entran también en un estado especial, sin el cual no hay obra de arte. Cuando graban el objeto, el CD, es autónomo nuevamente.

Los bailarines son su propio instrumento, su cuerpo formado a partir de un interesantísimo proceso por el cual su inteligencia kinestésica se desarrolla de forma muy específica. Luego de esa etapa de formación, para cada obra ensayan hasta apropiarse del material y en cada función también se desata un proceso sin el cual no habría obra de arte, es en vivo.

En el teatro el actor es un instrumento más complejo, integra su corporalidad, su voz, y su emoción de una forma más “humana” en el sentido cotidiano, más parecido a lo cotidiano, o eso parece. Parece cotidiano pero en realidad hay una técnica, hubo un proceso de ensayo hasta apropiarse de esas situaciones y para cada función hay un proceso sin el cual tampoco hay obra de arte. El sujeto que se aproxima al drama, se transforma en su propia obra de arte, en el momento de la ejecución, él es el personaje y depende de ese momento que pueda alcanzar su creación, aunque haya ensayado lo suficiente hay que crearlo en ese momento.

Esto también es lo que pasa en la clase de teatro, el sujeto entra en estado de creación y empieza a darse cuenta de que puede construirse en obra de arte. Esto de construirse en obra de arte puede parecer vanidoso. Creo, desde que hago teatro y desde que enseño teatro, que todas las personas podríamos ser motivo de una obra de teatro que contenga nuestra vida. Sí, cada ser humano es tan interesante como Hamlet. Cada conjunto de circunstancias que definen un entorno en el que devanea un ser humano puede ser motivo de una obra de teatro. Una oficina puede ser la atmósfera para que se desarrolle Macbeth. La vida, cada fragmento de la vida en sí es una obra de arte y cada variante de la vida humana, es decir cada ser humano y su vida, también lo es.

El teatro nos recuerda esta visión para que la tomemos en forma trascendente aunque sea cotidiana.

Entonces este sujeto del drama, es el hombre y su vida, que en esta ocasión se aproxima a un lugar específico para hacer teatro. Es decir para hacer algo más de su vida y de su esencia humana, seguir cambiando, como constante, seguir cambiando.

Confianza

En un espacio para el cambio, la vinculación entre los integrantes y el docente y de los integrantes entre sí, es muy importante.

La confianza se genera paulatinamente, tal vez en cada clase. La referencia de la clase anterior es una garantía para lograrlo nuevamente y para avanzar en la graduación de los ejercicios.

El juicio crítico tan buscado en algunos niveles de educación sale a relucir como un aprendizaje muy arraigado en los participantes. La mayoría de las veces es autocrítico. Otras veces se proyecta sobre el accionar de los demás o del docente. Estamos “locos”, hicimos “boludeces”, es una frase obligada en los primeros comentarios después de los primeros ejercicios. Lo cual merece una reflexión importante sobre el arte del actor.

Desde mi visión cada ejercicio tiene su diseño, esto se entrena con los participantes y en la medida en que se mantenga el diseño, el ejercicio está bien. Seguro puede estar mejor (de ese cuento nace la insatisfacción negativa, ¿les suena?) sólo que prefiero valorar lo que sí es posible y que se acaba de exponer como resultado de pauta de trabajo. También prefiero enseñar que eso es lo valorable, todo lo demás son especulaciones probables pero lo posible, porque acaba de suceder, es lo que más valor tiene. Damos valor a lo que sucedió como fue. Tal cual fue. Y hablamos de eso desde el diseño del ejercicio y desde lo que sentí como espectador. Es decir hablo de mi experiencia como receptor del trabajo de mi compañero.

La crítica está de más, en un proceso de formación vale la valoración. Dar valor a lo que se hace es una práctica difícil de encontrar en la sociedad. También cuando hablo de dar valor pienso que cuando un participante sale a hacer su ejercicio está siendo valiente. Se está arriesgando a encontrarse de una manera extracotidiana, sale de sus esquemas, incorpora y juega con otras pautas. Se anima. Frente a tantos aspectos en los que la mayoría se deja estar, este sujeto se está animando a probar una alternativa.

Esto no es *laissez faire* o conformismo o facilismo, esto es conmovirse con cada flor que se abre. En este caso cada ser humano que practica el ejercicio me muestra una manera nueva de ser humano. Una flor distinta, una orquídea desconocida para mí, entonces, ¿puedo comparar con un modelo, un deber ser, un canon estético? Sólo sostengo que se debe cumplir la pauta del ejercicio que es el soporte para que la orquídea amanezca y este ser humano se manifieste de un modo nuevo, sobre todo para él mismo y frente a esto sólo agradecimiento, empatía, asombro y la alegría de estar siendo un jardinero eficiente en el desenvolvimiento de lo humano y sus variadas formas, al menos en el juego, el juego del drama, el juego del drama en este taller.

Cuando hablamos de confianza, tenemos que estar muy atentos a nuestra voz automática. Esa vocecita del pensamiento que no para de emitir juicios

permanentemente y que está tan ligada a la educación recibida, las figuras emblemáticas de nuestra niñez, las escalas de valores y las experiencias sobre todo negativas.

Estar atentos. Descubrir su funcionamiento. A qué está ligada y repreguntarnos si la queremos de verdad para el ejercicio, para este momento de la clase, de la vida.

Sobre todo qué pasa si nos animamos a decirnos conscientemente otras cosas e ir en un sentido diferente al de nuestros hábitos. Qué pasa al menos en esta situación de juego que es el ejercicio del teatro.

Lo que descubrimos se llama un poco más de libertad y esto ya sabemos que asusta.

Salir de la voz automática y de los hábitos de vida nos lleva a asombrosos descubrimientos y la práctica teatral en cualquiera de sus formas es una herramienta inigualable para lograr esos inigualables momentos de conquistar un poquito más de libertad.

Control de la tensión

Al principio y por efecto de la inseguridad aparece la tensión evidenciada sobre todo en lo corporal y lo vocal.

El movimiento que experimenta la persona que se acerca al teatro es tan importante que genera contradicciones. Sobre todo por lo desconocido.

Estas tensiones se ven profundizadas por algo que es esencial en el teatro y es justamente la exposición. Yo soy mi propio instrumento y como estoy aprendiendo, y afinando, no me reconozco aún. Por esto es necesario programar momentos específicos para soltar tensión y relajar.

La técnica del actor supone bajar la tensión que implica la exposición y el tránsito de la situación conflictiva, para poder en algún sitio conducirse desde allí y poder crear. Incluye una serie de ejercicios sobre este aspecto, que algunos estarán presentes luego, en el desarrollo de las clases.

Es importante seleccionar qué ejercicios según las características del grupo y del trabajo. No todo sirve para todo o para todos.

El Cuerpo

Un trabajo basado en el desarrollo de la conciencia corporal y la autoestima.

Frente a los hábitos expresivos posmodernos de las grandes ciudades como Buenos Aires, que empiezan a consumir el potencial creativo de muchas personas desde muy pequeños, me planteo muchas veces qué elegir para trabajar con ellos y poder en alguna medida reparar estas situaciones.

Finalmente elegí una serie de ejercicios y técnicas con las que elaboré estas propuestas de aprendizaje corporal que pueden emplearse según el grupo y los objetivos del taller, en distintos momentos de la clase.

Como contenidos, planteo trabajar para este eje del cuerpo y la tensión:

- Vínculo corporal.
- Socialización.
- Movimiento expresivo en acción y en quietud.
- Movimiento y espacio.
- Calidades de movimiento.
- Adecuación corporal a consignas.
- Reconocimiento de signos. Alfabeto corporal y vocal.
- Escritura corporal.
- Lectura corporal.
- Simultaneidad sonoro – corporal.
- Roles con bases de movimiento.
- Caracterizaciones. Juegos de roles.
- Construcción de situaciones corporales.
- Dramatización de canciones.
- Títeres.
- Objetos y utilería.
- Articulación sonora de la voz.
- Volumen de la voz.
- Personajes parlanchines con idioma inventado.

Estos contenidos están presentes en distintos segmentos de este libro.

Podríamos repensar la clase con un esquema utilizado en otros espacios de educación.

Dinámica de apertura

Es conveniente comenzar la clase preguntando a los participantes: ¿qué hicimos en el encuentro anterior? Si pensaron algo en relación con la clase en el transcurso de la semana. Es una buena manera de promover el diálogo en ronda, en orden y de algo que todos experimentaron. Los pone en situación, activa los saberes previos y los prepara para lo que viene. También es un buen momento para invitarles a hablar de las resistencias y juicios que aparecieron después de la clase.

Dinámicas de desarrollo

Es importante presentar cada ejercicio antes de realizarlo, explicar para qué sirve, qué se aprende con él, qué habilidades son necesarias para llevarlo a cabo. Y, luego de realizarlo, también preguntarse qué se aprendió con él, qué dificultades tuvieron, con qué disfrutaron, qué descubrieron. Sin ser fanáticos para no develar el misterio que encierra cada ejercicio, pero para dar confianza.

Dinámica de cierre

Es recomendable cerrar cada clase con unos minutos de relajación en el suelo, con música suave. Con temas y estilos que difícilmente escucharán en otra parte. Música clásica. Música étnica. Es muy bueno construir una rutina de saludo de despedida: darse la mano, darse un beso, desearse mutuamente buena semana, etc. Aunque parezca mentira entre personas adultas, al finalizar la clase aparecen resistencias y algunos sólo quieren esfumarse. El cierre, genera un vínculo de mucha confianza y también de pertenencia al grupo.

Estrategias posibles

Nos centraremos en el desarrollo senso-perceptivo y en la expresión corporal. El adulto tiene una imagen corporal atravesada por su historia y los conceptos que elaboró con esa historia, que muchas veces no condice con lo que los demás percibimos. También hay prejuicios sobre el cuerpo, por eso recomiendo ir despacio. Percibir al grupo, ver en qué momento de la clase funcionan mejor, y en qué momento del desarrollo del taller insertamos y cuáles de los ejercicios propuestos. El adulto está en una etapa óptima para reexplorar el mundo y reexplorarse a sí mismo desde la sensorialidad y el movimiento.

Los ejercicios propuestos a continuación están planteados para ser trabajados en reiteradas oportunidades durante el curso.

Vínculo corporal

Podemos observar en las especies animales de la naturaleza, de las cuales también los humanos somos parte, la manifestación de diferentes hábitos corporales de relación. Doy algunos referentes:

- Los monos destinan un tiempo diario a despiojarse y este es el momento de reconocer al otro, de verificar si está bien, de ocuparse muy particularmente del otro ya que pertenece al mismo grupo o familia.
- Los felinos, muy observable en los gatos, tienen el hábito de limpiarse unos a otros con la lengua y dormir enrollados unos con otros.
- En muchos conjuntos de peces observamos que existe entre ellos un altísimo nivel de comunicación perceptiva que les posibilita movimientos en conjunto.

En la naturaleza cada especie tiene un lenguaje corporal propio. Desde él los humanos estudiamos los niveles de inteligencia. El ser humano ha ido inhibiendo su contacto con el cuerpo, el propio y el de los otros, por ideas y creencias de distintos paradigmas morales que han primado en la cultura. En la vida civilizada queda para el cuerpo un pequeño espacio que, en la medida que

crecemos, se reduce más aún. Pocas personas desarrollan hábitos deportivos para toda su vida. Se deja de jugar con el cuerpo, se deja de bailar. Queda el cuerpo sólo vinculado a la sexualidad. Tremendo error. El ser humano puede encontrar en su cuerpo y en el de sus pares una enorme fuente de seguridad, compañía, confianza y diálogo.

El cuerpo pertenece al mundo del teatro. Cuando empezamos a hacer teatro, recuperamos el cuerpo. Podríamos decir que la gente paga una entrada para ver como un grupo de actores le pone el cuerpo a una historia para editarla.

En la escuela los niños van mostrando como pierden el vínculo con la corporalidad paulatinamente. Al poco tiempo sólo les queda la posibilidad de correr alocadamente, y de golpearse. La violencia física evidencia, la mayoría de las veces, una tremenda necesidad de contacto.

Los seres humanos, como la mayoría de las especies animales, tenemos un fuerte impulso al contacto, generalmente insatisfecho y, en general, salvo a veces en Educación Física, no atendido desde la educación que hemos recibido.

Para los adultos la tendencia al contacto se funde con alternativas sexuales y esto reduce la necesidad real. Por esto este eje supone mucha responsabilidad docente.

Las estrategias que propongo a continuación pueden ser una clase completa o parte de una clase. Pueden estar al comienzo o al final.

Sí es necesario que se reiteren, luego de tres o cuatro clases, los participantes las reclaman y las distinguen como un momento de mucha importancia. También pueden practicarlas de forma autónoma en otros horarios, reconociendo sus efectos positivos.

Vinculación corporal con el propio cuerpo

Esta serie de ejercicios se realizan acostados en el suelo, con música muy suave de fondo. Se puede integrar la sonorización de alguna consonante, lo que permite entrar en estado de vibración corporal y concienciar la respiración. La inclusión de la voz es posterior, ya que al principio es necesario no utilizar la palabra para que hable el cuerpo. Es importante que cada persona haga estos ejercicios según le sea posible sin exigirse.

- Una mano en el ombligo, una mano en el pecho. Escuchamos unos minutos de música tranquilísima. Usamos la consigna de: estamos construyendo un momento de tranquilidad. Tenemos derecho a construir un momento de tranquilidad. Estoy en contacto conmigo mismo. Estoy en contacto con mis emociones y mis sentimientos. Por eso una mano en el pecho y la otra en el abdomen.
- Comenzamos a desplazar las manos por distintas partes del propio cuerpo. Una vez que llegamos con las manos a la parte del cuerpo propuesta por el

docente, las dejamos en contacto unos segundos. Manos a la cara, a las orejas, a los ojos, al pecho, a la cabeza, al vientre, a las piernas, etc. Este trabajo es importantísimo para reconocer y aprender las partes del cuerpo. Esto invita a refuncionalizar la imagen corporal acuñada en nuestra infancia y adolescencia.

- Reiteramos el contacto de las manos con distintas partes del cuerpo, sólo que en vez de dejarlas quietas, aplicamos distintos tipos de movimiento suave: rascar con las yemas de los dedos y con las uñas, golpecitos, friccionar con toda la palma de la mano, cerrar la mano y rascar y aplicar golpes con los nudillos y el puño.
- Rascar la espalda con el suelo.
- Abrir y cerrar distintas partes del cuerpo. Dejar los brazos a los costados del cuerpo con palmas abiertas para abajo para soltar, con palmas abiertas para arriba para recibir. Colocar las palmas hacia atrás de la cabeza bien estirada, y lentamente llevarlas a los 90° y luego a los costados del cuerpo. Hacer este movimiento lento y continuo varias veces. Agrandar y achicar el cuerpo.
- Girar el torso suavemente para un lado y para el otro.
- Girar el cuerpo como un tronco. Para esto podemos hacer sentar a los participantes en dos filas enfrentadas y, por el medio, van de a uno girando como troncos. Podemos dar una pauta de sentido narrativo, las filas son los costados del río y los troncos giran en el agua y avanzan por la corriente. Aunque en general no me parece necesario ya que el contacto con el propio cuerpo es lo suficientemente atractivo y concentra toda la atención del sujeto.
- Llevamos las rodillas al pecho y sostenemos esta postura. Luego apoyamos las piernas estiradas en el piso. Y repetimos este movimiento lentamente, desde las piernas estiradas y apoyadas en el piso hasta llevar las rodillas al pecho.
- Llevamos el mentón a un hombro y al otro. Luego hacemos continuo y sostenido este movimiento varias veces. Llevamos el mentón al pecho y sostenemos la postura, luego realizamos el movimiento varias veces con suavidad.
- Llevamos el mentón hacia el ombligo. Sostenemos la postura. Luego reiteramos el movimiento varias veces, desde apoyar la cabeza en el suelo, hasta llevar el mentón al ombligo.
- Estiramos las piernas y las abrimos al máximo luego las acercamos hasta que queden juntas. Reiteramos varias veces el movimiento.
- Subimos una pierna arriba, la otra queda en el piso. Alternamos el movimiento.
- Con las rodillas flexionadas, hacemos el movimiento de pedalear en la bicicleta. Ampliamos el movimiento y lo reducimos.

- Con los brazos estirados hacia arriba, realizar giros (como pedalear la bicicleta pero con las manos). Ampliar el movimiento y luego achicarlo.
- Con los brazos estirados hacia arriba aplaudir. Ampliar y achicar el aplauso.
- Un brazo se eleva y estira hacia atrás y el otro hacia adelante. Reiteramos el movimiento varias veces.
- Brazo y pierna derecha se elevan y estiran hasta encontrarse en el medio. Luego brazo y pierna izquierda. Luego sincronizo alternando, brazo derecho y pierna izquierda y luego brazo izquierdo y pie derecho.
- Una pierna extendida. Realizo círculos pequeños y grandes. Luego la otra pierna. Luego con las dos piernas en contacto por los pies. Ídem con los brazos, primero de a uno y luego en contacto por las manos.
- Flexionamos las rodillas y las abrazamos. Nos balanceamos hacia los costados y hacia adelante y atrás.
- Dejamos caer los brazos estirados hacia un lado del cuerpo y luego hacia el otro. Lo mismo hacemos con las piernas. Luego llevamos piernas y brazos hacia el mismo lado y luego hacia el otro. Y luego piernas hacia un lado y brazos hacia el otro.

A esta altura ustedes tal vez estén tentados de decir: esto es Educación Física. Sí, lo es. Sólo que es una educación del físico expresiva y vinculante con el propio cuerpo desde un punto de vista emocional y afectivo. No ponemos el acento en la destreza, sino en los procesos internos que promueven los movimientos. Es base de la utilización expresiva del cuerpo y parte de la preparación corporal para teatralizar, de alto valor pedagógico y fundante de un vínculo reparador de la autoestima y generador de salud.

Vinculación corporal con el cuerpo del otro

También asumimos nuestro compromiso de estimular la caída de otro tabú: conocer y contactar el cuerpo de otro, su compañero. A jugar respetuosamente con él. Con ese hermoso juguete que es el cuerpo cuando aprendemos a conocerlo, respetarlo y quererlo. Tocar a otro no es malo, por el contrario, es una necesidad que humaniza.

Para realizar estos ejercicios es necesario que uno esté en el suelo y que otro accione sobre el cuerpo del que está en el suelo. Las consignas están expresadas para el que acciona, luego alternan el rol.

También es bueno acompañar con temas musicales suaves para crear clima de silencio y de concentración.

- Rascar con las yemas y las uñas al compañero que está acostado. Siguiendo el orden que quiere el docente, puede ser desde la cabeza a los

pies o viceversa. La voz del docente es muy importante, pues también relaja y contiene. Primero rasco con el compañero boca arriba, luego boca abajo.

- Golpetear, es decir producir sonidito con las manos sobre el cuerpo del compañero que está en el suelo, como si fuera un tambor. Sigue el orden dado por el docente. Primero boca arriba, luego boca abajo.
- Con una pelotita de tenis hacer círculos sobre el cuerpo del compañero, según las indicaciones del docente que tiene que tener en cuenta las líneas corporales según su anatomía.
- Con un elemento casual, cualquier objeto que tenga de mi pertenencia, hacer golpeteo, o giros o aplicar presión o mover y hacer vibrar.
- Aplicar estiramientos. Levantamos una de las extremidades del cuerpo del compañero, y estiramos hacia arriba y hacia adelante. Hacemos lo mismo con la cabeza.
- Probar las articulaciones del cuerpo del compañero, siguiendo el orden sugerido por el docente.
- Jugar con la imagen de girar un tronco, pero sólo hasta la mitad para lograr un vaivén continuo.
- Jugar con la imagen del tronco y hacer girar al compañero que está en el suelo.
- Tomar de los hombros al compañero del suelo y hacerlo vibrar.
- Escuchar el corazón del compañero. Este ejercicio es enormemente reparador de carencias familiares. Es importante que el que está en el suelo, coloque una mano sobre la cabeza del que escucha el latido.
- Los dos en el suelo, las plantas de los pies de uno apoyan en las del otro. Jugamos a la bicicleta muy lentamente.
- Los dos en el suelo, uno coloca la cabeza sobre el abdomen del otro. Y se concentra en la respiración. De este modo cuando inspira levanta la cabeza de su compañero, y al espirar la baja. Este ejercicio es muy importante para tomar conciencia del trabajo respiratorio.
- Los dos en el suelo, cada uno usa de almohada el hombro del otro.
- Una ronda, todos en el suelo con las cabezas orientadas hacia el centro del salón, la espalda hacia abajo, se dan las manos.
- Los dos en el suelo, sentados, apoyan la espalda de uno en la espalda del otro. Uno va hacia adelante, el otro cae hacia atrás, y alternan, conquistando un movimiento continuo.
- Los dos en el suelo, sentados, apoyan espalda con espalda y mueven suavemente hacia uno y otro costado.
- Los dos en el suelo, sentados apoyan espalda con espalda, hacen círculos con cabeza, brazos, torsos.

- Los dos de pie, espalda con espalda, carga uno el peso del otro, engancho brazos para posibilitar el movimiento.
- Grupos de seis, uno al suelo boca arriba, los demás se reparten sus extremidades y la cabeza, con mucha suavidad lo levantan y lo bajan. Luego lo levantan y lo mecen. Todos pasan por todos los roles.
- En grupos, carga uno a caballito a otro. Cambian el rol de cargar, ser cargados y ayudar.

Vinculación corporal en ronda

Muchos profesores de teatro utilizan la ronda como la manera de ubicar a los participantes para participar de la clase. Comparto ese criterio tomado de culturas ancestrales y sus modos de dialogar comunitariamente. También origen del teatro. La ronda, el fuego, la oscuridad de la noche, lo que se cuenta, los ruidos, las sombras, el ritual.

- Hacemos la ronda, de pie, nos damos la mano y hacemos un leve movimiento con los brazos hacia delante y hacia atrás. A veces cerramos los ojos, a veces los abrimos, a veces intercambiamos miradas.
- Hacemos la ronda de pie, probamos tomarnos de los hombros, de la cabeza, enlazarnos cruzando las manos por la cintura, por la espalda, apoyamos las manos en la cara del otro, nos enganchamos mano propia, oreja del compañero, mano rodillas, mano pie, mano pecho, lenta y relajadamente.
- Hacemos la ronda de costado, mirando la espalda del compañero de adelante. Quedamos cerca del otro y hacemos un masaje al de adelante, el de atrás nos lo hará a nosotros. Luego giramos para que el que recibió de mí me dé y yo dé al que me dio.
- Hacemos la ronda sentados en el suelo, con los pies cruzados, como indios, colocamos los codos en las rodillas y la cara sobre las palmas de las manos. Excelente postura para favorecer el contacto con uno mismo y hacer ejercicios de audición sonora, desde los sonidos que componen el entorno sonoro hasta un tema musical o un texto.
- Hacemos la ronda sentados en el suelo como indios, nos damos las manos, las subimos y bajamos. Colocamos las manos en la cabeza del compañero de al lado, en las orejas, en los hombros, entre los omóplatos, en la cintura, en el pecho, en las rodillas. Distintos contactos y sostenemos unos segundos.

Todas estas posturas, de contacto individual y grupal trabajan sobre los campos energéticos de cada uno y del grupo, favoreciendo una gran experiencia

comunicativa y perceptiva, más allá de las palabras. Es la construcción casi automática, por la aplicación del ejercicio, de actitudes afectivas positivas.

Estamos sembrando confianza corporal, para muchos desconocida. En algunos casos regada de dolores de espalda y complejos corporales.

Ampliación de su registro corporal, vocal y emocional

El registro, la imagen que cada uno tiene de sí mismo se amplía.

Todos los ejercicios nos van devolviendo una respuesta diferente de nosotros mismos. Aquellas cosas que no pensábamos que éramos capaces de hacer generan un nuevo concepto de nosotros mismos. Los recursos expresivos del cuerpo y la voz, en la mayoría de los casos nunca explorados como instrumentos, también generan un concepto nuevo. Conceptos nuevos y dinámicos que van más allá de la situación del ejercicio y que se trasladan a otros campos de nuestras experiencias. Se refuncionalizan experiencias limitantes del pasado y se adquieren referencias desde el tránsito del ejercicio para el futuro.

Esta práctica nueva puede hacerse un hábito como el hábito deportivo. Estamos entonces en posibilidad de resignificar experiencias e instrumentos expresivos personales, en función de nosotros mismos y situaciones analógicas que despiertan un nuevo pensamiento alternativo, un nuevo sentido de funcionamiento y un nuevo sentido de situación.

En relación con lo vocal incluyo un pormenorizado entrenamiento fruto de mi formación de base en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

Entrenamiento vocal

“Mi más cariñoso recuerdo y agradecimiento a mis primeros maestros de técnica vocal Profesores Silvia Barg de Zirulnick y Carlos Soria.”

El uso de la voz es un eje de trabajo que excede al taller de teatro y es un propósito que muchos adultos tienen y expresan desde distintas profesiones u oficios.

Organizo este material de forma compacta. Si bien creo que es necesario elegir qué ejercicios serán para cada clase y trabajarlos en forma integrada a los ejercicios corporales y de improvisación.

Ejercicios de articulación:

Lengua:

- Sacar la lengua en punta.
- Moverla de una a otra comisura.
- Lengua arriba y abajo por fuera.
- Recorriendo labios.
- Enganchar lengua arriba y abajo con dientes.

- Tocar con punta por detrás dientes.
- Tocar con punta por delante dientes.
- Con boca cerrada recorrer dientes por fuera.
- Con boca cerrada recorrer dientes por dentro.
- Con punta de lengua estirar cachetes.
- Con punta estirar toda la cara.
- Girar lengua.
- Formar canuto acanalado.
- Lengua aplanada en posición baja.
- Sacar lengua afinar y engrosar.
- Punta de lengua toca la pera.
- Punta lengua toca nariz.
- Base lengua: ka, ke, ki, ko, ku.
- Lengua media: ña, ñe, ñi, ño, ñu, ya, ye, yi, yo, yu.

Vocablos:

- Maoe. Moei.
- Manueñu. Meriño. Marucha. Mumi. Moño. Manu. Manao. Manucho.
- Mnga. mngao. mngai. mngaie. mngaini. mngano. mnganu. mngane. mngaoi. mngaoia. mngaiu.
- Mono rosa risa. Luli lame el helado.

Labios:

- Fruncir y estirar.
- Labios fruncidos a uno y otro lado y círculos.
- Cerrar labios en trompa, abrir que se vean todos los dientes. Primero dientes cerrados luego ir abriendo dientes.
- Inflar cachetes con aire.
- Inflar cachetes y presionar en distintos lugares.
- Aire por labios vibrantes.
- Esconder labios por dentro.

Maxilar:

- Abrir lentamente, al máximo y cerrar de golpe.
- Abrir rápido y cerrar lentamente.
- Mover mandíbulas a uno y otro lado.
- Hablar con birome.
- Corcho entre dientes, cubrir con los labios.
- Hablar con el corcho entre los dientes.
- Bostezo, baja la laringe y sube el velo del paladar.

Respiración:

Soplo:

- S continua en distintos tiempos. R continua en distintos tiempos.
- S cortada en distintos tiempos.
- Sui. Luisi. Luli. Layi. Fuyi. Falie. Fuyie. Luliyei. Laisilaisie. Yuasi. Luiyi. Raisie. Raisila. Luliluliyei.
- Tomar aire por nariz retener cuatro tiempos soltar con boca abierta diciendo jaaaaaaaa,
- 1) acostado, 2) sentado, 3) parado.
- Levantar brazo adelante inspirando seis tiempos, bajar espirando seis tiempos.
- Levantar brazos adelante y costado inspirando ocho tiempos, bajar espirar ocho tiempos.
- Adelante y arriba ocho tiempos.
- Manos tomadas atrás inspiro ocho tiempos, junto omóplatos, largo ocho tiempos.
- Inspirar levantando brazos arriba, pausa. Luego espiro mientras toco pies.
- Inspirar con piernas abiertas, levanto brazos en cruz, exhalo tocando manos y pie invertido.
- Abdominales brazos y pie extendidos al subir golpea el abdomen largando todo el aire.
- Brazos en cruz cuerpo en el piso.
- Abro inspiro; cierro espiro. Presiono con las manos en las costillas flotantes.

Relajación:

a) Jacobson:

- Contracción de cuatro tiempos y descontracción.
- Dedo pulgar dentro de la mano.
- Muñeca hacia adentro, contraigo brazo, largo.
- Derecho, luego izquierdo.
- Levanto pierna derecha, estiro punta bajo.
- Levanto pierna izquierda, estiro punta bajo.
- Inspiro profundamente llenando completamente el tórax.
- Arqueo espalda.
- Levanto cabeza hacia adelante.
- Cabeza rota hacia la izquierda, hacia la derecha.
- Cejas arriba, cejas enojado.
- Cerrar ojos con fuerza.

- Inflar mejillas.
- Apretar labios con fuerza.
- Lengua adelante contra los dientes, atrás contra el paladar.

b) Relajación diferencial:

Cuello:

- Oreja de hombro a hombro.
- Mentón de un lado a otro.
- Medialuna hacia abajo.
- Medialuna hacia atrás.
- Rotación total a ambos lados.
- De un pie atrás al otro pie atrás ir cerrando el ángulo.
- Adelante - atrás.
- Hacer un ocho a ambos lados atrás y adelante.

Hombros:

- Rotación atrás de hombros cada uno y los dos juntos.
- Rotación adelante de hombros cada uno y los dos juntos.
- Levantar y bajar cada uno, los dos juntos y alternados.

Relajación de Dalcrose:

- Con los ojos abiertos sostenerse en un pie y buscar posiciones de desequilibrio.
- Colocar los pies posición firmes, manos al costado luego un pie adelante y recito un verso.

Articulación:

Vocales y consonantes

ae	ai	ao	au
ea	ei	eo	eu
ia	ie	io	iu
oa	oe	oi	ou
ua	ue	uí	uo

- Uí, ui, uí.
- Mom, mom, mom.
- Aba, eba, iba, oba, uba.
- Aca, eca, ipa, osa, uta, etc.
- Amaba, emeba, omoba, umuba.
- Acaba, eteba, ipiba, odoba, ufuba.
- Hip, hacer antes fuerza con brazos.
- Sirena, suave, de policías y bomberos.
- Canto de sirenas.

Consonantes:

- M,m,m. Boca fija. Boca como mascando chicle.
- Sonorizar solo consonantes: lllll, rrrrr, vvvv, bbbbb., sssss, ggggg, kkkkk, etc. Verificar qué zona del cuerpo vibra cada vez.

Coordinación fono -respiratoria:

- Tomo aire y digo el texto con el mismo soplo.

Textos varios:

Para utilizar en los ejercicios.

No a fe contra todos juntos, tengo aliento y tengo manos. Si volvieran a salir de las tumbas en que están a las manos de Don Juan volverían a morir.

Salmodia:

Mantengo el mismo tono de voz.

Platero de Juan Ramón Jiménez.

Platero es pequeño peludo y suave, tan blando por fuera que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Solo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.

(De mi catecismo).

Yo para qué nací. Para salvarme.

Que tengo que morir. Es indudable.

Dejar de ver a dios y condenarme.

Triste cosa será pero posible.

Posible y río y duermo y quiero holgarme.

Posible y tengo amor a lo visible.

De qué me ocupo, en qué me encanto.

Loco debo ser si no soy santo.

(Qué ideología y qué manera de ingresar pensamientos en un niño).

Extensión y amplitud tonal:

Voy subiendo y bajando el tono de la voz como siguiendo el recorrido de una onda. Puedo corporizar la onda con la mano o la cabeza u otra parte del cuerpo. Luego de incorporar el hábito mantener el cuerpo relajado y con el movimiento mínimo o neutro.

Del salón en el ángulo oscuro.

De su dueña tal vez olvidada.

Silenciosa y cubierta de polvo veáse el arpa.

¿Dónde estás que no te veo?, ¿No dices que vienen en son de paz?, ¿A quién me como primero? ¿Cómo prefieres que te coma?, ¿y a mí quién me salva?, ¿nos invitarás a la boda Ciroca?, ¿quién te contó mi historia?, ¿guerra civil en mi pueblo?, ¿es América un continente nuevo?, ¿y por qué seguís hablando con mentiras?

Trabalenguas:

Pueden usarse también para coordinación fono-respiratoria.

Pedro Perico Pereyra.

Pobre pintor portugués.

Pinta preciosos paisajes.

Para pobres personajes

Por poca plata papel.

Alda ata la lata alta

La lata alta Alda la ata

Como ata Alda la lata alta

La lata alta esta atada.

Azdrúbal Rodríguez Adriana y Adrián

Andrés y Sarita fueron a pasear

Vieron la calandria, vieron el dragón

Y un gran cocodrilo que los asustó

Una comadreja y una golondrina

Que iba de la hiedra justo hasta la esquina

Azdrúbal Rodríguez Adriana y Adrián

Andrés y Sarita vuelven del zoológico

Sin mirar atrás.

Un gran dromedario quería jugar

Salió de su jaula y empezó a gritar

Los chicos llegaron con una vecina

Patitas pa' que te quiero

A casa de la madrina.

Con truco el tuco hizo el turco

El tuco el turco trucó

Como el tuco fue trucado

Tuco el turco no comió.

R con R guitarra

R con R carril
Rápido ruedan las ruedas
Cargadas de azúcar
Del ferrocarril.

Algarroba y algodón cultivé en Andalgalá
Tanto algodón y algarroba yo no pude cosechar
Algo de algarroba y algo de algodón
Tuve que dejar.

Detrás del aljibe la aljaba crecía
El aljibe la sombra de la aljaba tenía
Pero si de sed sufría la aljaba el aljibe era siempre
Quien se la calmaba.

Picaba Paquita un poco de coco
Cuando Paco un pico colocó a Pinocho
Pinocho enojado pico un poco a Paco
Y Paquita un coco pico al poco rato.

Movimiento y emisión de la voz:

Caídas:

Hacia el lado del cuerpo llevando el pie cruzado por atrás, hacia el lado que debo caer desplazamiento y caída. Suelto la voz en la caída.

Disociación de movimientos:

Caminar ojos abiertos luego cerrados.

Cada movimiento de pie un brazo.

Cada movimiento de pie dos brazos.

Movimientos simultáneos de los dos brazos.

Pie y brazo derecho, izquierdo.

Suelto la voz en el movimiento cuando manejo la disociación.

Soltar sonidos de consonantes, vocales o series de palabras.

Mimo fonoaudiológico:

Aliento aire calentito.

Series de palabras que comienzan con la misma sílaba:

Voto, vómito, voz, vodka.

Mono, moto, modo, móvil, monte, mora, mosca.

Dócil, donde, doce, dora, doña, dote.

Gimnasia respiratoria:

Agranda la caja torácica y fortifica los músculos del tórax.

Banco romano.

De espalda contra la pared: puños cerrados rodea hombros.

Ídem bajo brazos hasta la cintura llevo brazos arriba y expiro.

Palma abajo, enfrenarlas en el pecho tocar tres veces arriba.

Juntar muñecas y girar a un lado y a otro.

Vela yoga.

Trípode.

Ejercicios respiratorios:

Para fortificar y hacer durar más el soplo.

Soplido de la vela manos atrás.

Lectura sobre la vela.

Impostación: lu con el mismo soplo.

Todos los ejercicios de la voz pueden combinarse con movimientos corporales y pueden incluirse como recursos en la improvisación y en la caracterización de personajes.

La ejercitación con la voz nos llena de nuevas sensaciones y estímulos de pensamiento desde lo auditivo y la sensación del cuerpo que entra en vibración. El despertar de funciones del pensamiento, de la percepción y del rango expresivo y comunicacional a través del entrenamiento vocal es un eje de trabajo que conlleva el surgimiento de grandes sorpresas para cada participante y para el grupo en su conjunto.

Entrenamiento emocional

En relación con lo emocional quiero decir que las emociones se nutren constantemente de nuestras sensaciones, de lo que perciben nuestros sentidos y que esta acumulación de sensaciones condensa en determinadas circunstancias, se concentra tal vez por acumulación y produce una respuesta física específica. A esa respuesta física llamamos emoción. Un fluir distinto de la sangre en el organismo. Un ahogo en la garganta. Un calor súbito en el cuerpo. Tensión exagerada en las manos y tendencia a cerrar los puños como para golpear. Un nudo en el estómago. Frío. Sudoración en las manos. Lágrimas. Sabor especial en la boca. Transitar las emociones es algo que también se aprende. La vida nos enseña ya que no está como eje en ningún nivel de educación formal.

El teatro es también el instrumento específico para trabajar este campo de desarrollo humano. El teatro se nos presenta como un espacio de simulación interesantísimo y específico para ganar referentes.

La posibilidad emocional, es decir, de que se produzca esa respuesta física está siempre y una vez más ligada a los referentes conductuales del pasado, de nuestros hábitos y tendencias expresivas. Sobre eso vamos a trabajar también con el adulto que se acerca al teatro y a la actuación. Este puede ser un eje central en el diseño del taller o tangencial. Sí, considero que siempre está presente y que es necesario tenerlo en cuenta.

Sí, es necesario que el docente esté formado en este campo del quehacer teatral, que tenga experiencia en el tránsito emocional en las situaciones, si lo va a incluir como eje específico de trabajo y si no, creo que igualmente tiene que estar atento y poseer recursos para advertir el funcionamiento emocional de los participantes del taller y de la emocionalidad grupal que es fortísima, predeterminante de muchas situaciones y que funciona como una red de empatías permanentemente.

Por eso en los ejercicios de entrenamiento genero rotación permanente de los participantes para favorecer la amplitud empática de cada uno con todo el grupo y establecer códigos de trabajo comunes.

Incluyo un trabajo que data de 1994 y 1995 sobre la ejercitación que experimenté en el estudio de Carlos Gandolfo, con quién estudié dos años. En esa época vivía en Mendoza y viajaba todos los meses, una semana un año y dos semanas el segundo año. Cursaba intensivamente toda la semana en los tres niveles y en todos los horarios de su estudio. El primer año con una beca del Fondo Nacional de las Artes y el segundo año la beca me la dio Carlos, dado que venía todos los meses desde Mendoza.

Mi cariñoso recuerdo y gratitud para este maestro, que trabajó en la formación de muchos actores emblemáticos del quehacer teatral de nuestro país y tuvo la generosidad de rotar por provincias incluyéndose en las fiestas nacionales del teatro en una etapa, lo que permitió que muchos lo conociéramos y accediéramos a él.

En mi caso no conocía en la práctica este ordenadísimo sistema de trabajo para la estimulación de las emociones del actor. Aprendí con él, la base de cómo orientar mi emocionar en escena.

Una parte de su trabajo se centraba en el instrumento del actor y otra parte era el trabajo de tránsito en las escenas. Si lo instrumental no funcionaba, era imposible transitar la escena. Y se volvía a lo instrumental, cuando esto se destrababa, la escena tomaba forma en el mismo instante.

Estos son algunos ejercicios y enfoques, desistí de la idea de ordenar este material, ya que la forma de enseñar de Carlos Gandolfo era completamente holística y en sus clases íbamos y veníamos por los ejercicios, siempre con el deseo de poner el instrumento en su lugar para que pudiera dejar paso a lo escénico.

- 1) Ahí afuera está tu voz o lo que no te gusta de tu voz, mirala, decí lo que ves, descripción sensorial, decíle lo que quieras, relacionate con esa parte tuya que estás viendo.

Luego salí de tu lugar y te pasás al lado de la imagen, sos la representación, decíle a tu imagen desde ahí. Vas y venís de un lado a otro.

En relación a aspectos de uno mismo que no gustan y que acomplejan a la hora de improvisar.

- 2) Chequeo ecológico; saber si es el momento oportuno de sacar o poner algo.
- 3) Todo es mucho más simple.
- 4) El camino es aflojar para que la energía circule.
- 5) El actor sabe que no es real, pero sabe que debe hacerlo real, más allá de que en algún sitio de sí sepa que es actuación.
- 6) Compartir los sentimientos desde otro sentimiento.
- 7) Mientras el otro habla yo observo, me pregunto, percibo, voy y vengo en este trabajo instrumental.
- 8) Soy, deseo, necesito y siento cuando escucho al otro un rato largo.
- 9) En el cuerpo ocurre lo que tiene que ocurrir, depende de cómo yo lo interprete, determina el fracaso o el transitar efectivamente, me habilito, me inhibo.
- 10) Anclaje, encontrarse en un estado totalmente congruente, con intervención de todo el organismo en el momento en que se suministra el estímulo.

El estímulo elegido debe ser exclusivo. Para que el anclaje funcione hay que imitarlo exactamente.

¿Qué es lo que quiero sentir o experimentar en la escena?

¿Qué es lo que me haría sentir o relacionarme de esa forma?

¿Cómo puedo hacer esto real para mí mismo?

Anclaje: fijar determinadas respuestas emocionales para el trabajo.

El estímulo elegido debe ser exclusivo.

Para que el anclaje funcione hay que limitarlo exactamente.

Cuando algo me trae una respuesta emocional eso es un anclaje.

- 11) La ducha, improvisación de las imágenes internas en estado de reposo, o en acción con los ojos cerrados y luego con los ojos abiertos.
- 12) En relación a la escena nos preguntamos:
Localizar la obligación, tiempo y lugar, ¿dónde tiene lugar la escena?, ¿cómo me afecta ese lugar o afecta el carácter?, ¿hace el personaje alguna referencia al lugar?, ¿qué dicen los personajes sobre el lugar?, ¿qué dice el autor sobre tiempo y lugar?, ¿por qué pienso que los pone allí?, ¿están las conductas directamente relacionadas ya sea al tiempo y lugar?
- 13) Obligación relacional: ¿quiénes son y cómo se siente mi personaje en relación con los demás?, ¿cuáles son las distintas elecciones entre los personajes?, ¿cómo varía la línea emocional del personaje?

- La obligación de la relación, qué tiene que ver con la historia y la obligación qué tiene que ver con lo emocional. Si se odian, envidian, etc.
- 14) La evaluación. A la hora de evaluar compartir lo que sentí desde la propia experiencia, no hablar del otro, hablar de uno mismo.
 - 15) La obligación en una escena son los elementos que impulsan al actor y que estimulan una conducta orgánica. Los actores muchas veces presuponen qué sentirán y luego actúan ese presupuesto.
Este método plantea descubrir un estado que no sé cómo es, cuál es.
Yo creo la rata o la araña y esta creación me afecta.
Se trata de crear el objeto que me afecta.
No crear el miedo sino el objeto que me afecta.
Objeto que determina el resultado.
Este trabajo se basa en la integración actor-personaje. Rompiendo la desintegración occidental y psicológica. Hay que incluir lo que les pasa a los actores, es lo que sucede en escena.
Fragmentación actor-persona.
El actor debe aprender a tomarse su tiempo.
¿Qué estoy tratando de evitar en la escena?, ¿qué me pasa?, ¿qué siento?
Ejercicio: Nombrar qué deseo, quiero.
 - 16) Nombrar rápido sin pensar, todos los elementos que veo y los toco.
 - 17) Para ayudar a otro, tengo que lograr que sienta confianza, para eso puedo espejar primero sus actitudes físicas, que se sienta acompañado.
Yo me veo en el otro y me relajo.
 - 18) Aproximación: aproximación a la elección, herramientas con las cuales creamos los objetos.
 - 19) Aproximación: estímulo a mano: todo lo que tengo aquí, hago preguntas con el objeto. Estas preguntas me concentran sensorialmente en él y comienzo a funcionar en el plano de la experiencia. Primero trabajo con el estímulo a mano, esta es la base de la verdad, la verdad de cómo me siento. El estímulo a mano se potencia con el monólogo interno y el énfasis selectivo.
 - 20) Aproximación: monólogo interno del actor en que estoy mientras hago el ejercicio. Qué siento. Cómo me siento.
 - 21) Aproximación: monólogo interno del personaje. Vinculación entre el monólogo interno del actor y las circunstancias del personaje. Qué me digo desde lo que siento para entrar en lo que tengo que sentir como personaje.
 - 22) Aproximación: monólogo imaginario: primero lo digo con palabras audibles luego lo uso en la escena. Todo lo que me digo cuando estoy trabajando. Un diálogo conmigo mismo en el que encarno espacialmente dos posturas. Me hablo y me respondo.

- 23) Aproximación: el monólogo imaginario: es lo que nunca le dije a alguien, lo ubico y lo hago.
- 24) Aproximación: memoria sensorial: verbalizar o pensar situaciones desde los sentidos que hayamos experimentado. Injertar en la situación recuerdos sensoriales que me sirvan para estar allí.
- 25) Aproximación: énfasis selectivo: agrando un aspecto o recurso de mí o de mi compañero y lo siento accionar en mí, agrando la boca y me besa, tengo la nariz más grande del mundo, etc. De la persona u objeto selecciono el detalle que me atrapa, me modifica, planteo un énfasis de ello, primero estoy atento, luego puedo enfatizar, este proceso se hace siempre sin darme cuenta.
 Enfatizo desde la imaginación.
 El énfasis está predeterminado por la obligación.
 Si aparecen elementos disonantes le doy más peso a lo que elegí para enfatizar.
- 26) Aproximación: credibilidad: un poco de verdad sobre una experiencia real y mucho de ficción asociado a la experiencia real. Crear un estado de disponibilidad. Relación, prestarle atención, escucharlo, sumarle algo que el otro haya dicho para que entre en ese estado y mucho de disparate. Busco a alguien con quien haya tomado un café y voy hablando de lo que hablamos insertando otras cosas. Cuando tengo el estado aprovecho y sigo con cualquier disparate que suene increíble, el otro lo toma y agranda. No me puedo creer las circunstancias de la escena entonces ¿en qué puedo creer?, invento y lo relaciono en mí.
- 27) Aproximación: intercambio íntimo: comparto con el otro algo que me pasó que no sea privado y lo mezclo en la improvisación. También puede ser un ejercicio individual. Con un receptor imaginario con referente real.
- 28) Aproximación: diálogo imaginario: diálogo con alguien importante para mí y que pueda estar vinculado a lo que siente o experimenta el personaje en escena. Encarno las dos posturas y voy y vengo de uno a otro. Primero hago el ejercicio, luego lo inserto en la escena de modo interno, como parte de mis pensamientos.
- 29) Aproximación: sugestión sensorial: se trabaja con la memoria sensorial, cuando la elección no me responde todo lo que necesito para mi obligación, imagino, creo una sugestión, puede ser parte de la dotación. Ejemplo: al meter alguien la mano en el bolsillo yo creo que tiene un arma, me hago preguntas sensoriales, no intelectuales.
 Ejemplo: ella se enoja, yo creo que ella me ama y se pone así para enamorarme.
 Ejemplo: ella se puso de pie, porque me quiere traer una sorpresa, me

quiere traer una torta de chocolate, se sentó, tiene dudas, esta decidiendo si la trae ahora o más tarde y sabe que me gustaría más tarde, ahora con ella me basta.

La sugestión puede ser intelectual o sensorial: quiero aplastarlo, quiero aplastarlo como una cucaracha, quiero aplastarlo como una cucaracha negra, quiero aplastarlo como una cucaracha negra y que haga plac.

- 30) Aproximación: palabras evocativas: palabras y frases que significan algo profundo en relación a una experiencia.

Temor: agrego gritos, chirridos, cosas que se caen detrás de mí.

Tienen que ver con un sistema de creencias.

Escuché de mis mayores: las mujeres van para donde va el viento.

Las palabras evocativas tienen que estar referidas a olores, colores, sensaciones: escoger las que expresen la cualidad que queremos evocar y desarrollar.

Energía psicológica: relajado, decir: mamá, papá.

- 31) Aproximación: dotación: le pongo a mi compañero aspectos de otra persona.

- 32) Activar la memoria de los sentidos o memoria sensorial: beber, sol, lucha, desnudos, lugar privado, sensación en todo el cuerpo, objeto personal, olor, lugar.

- 33) Esto funciona si mi instrumento está disponible, en un estado de siendo, donde estoy aceptando, admito, incluyo, lo expreso, sintiendo y expresando lo que me pasa, lo que me afecta, estoy disponible, estoy vulnerable.

- 34) Un fuerte aspecto inhibitorio es nuestra educación. Desde nuestra educación hemos sido escindidos.

- 35) En nuestra manera de hablar podemos observar que decimos: “yo estoy cansado”, “yo tengo cansancio”. El sujeto dramático dice: “yo soy cansancio”. Los estados son en mí. Yo tengo argentinidad. Soy argentino.

- 36) Al luchar contra algo que siento y califico como negativo, supongamos la tristeza, la fijo.

- 37) Otra distinción importante es darse cuenta de qué grado de generalidad estoy usando en mis ejercicios. Cuándo soy general, cuándo soy específico.

- 38) Mirar los cuerpos, no mienten. Es notorio cuando estoy pensando intelectualmente o cuando mi pensamiento se hace más orgánico fruto de la experiencia.

- 39) En la improvisación buscamos palabras para desarrollar un argumento y el argumento esta ahí. En lo que nos sucede.

- 40) Tengo la obligación de enamorarme. Obligación relacional. ¿Cuánto el marido sabe de su mujer? ¿Cuánto el actor sabe de la actriz? Uno en la improvisación elige con qué trabajar.

- 41) Obligación: relación, todo lo que conozco de la otra persona, todo lo que cada uno sabe del otro crea un vínculo. Durante la escena tengo tres obligaciones emocionales: la base real de esa relación, la vida emocional de la escena y las variaciones que afectan su conducta.
- 42) En la actuación pongo los sentimientos, en el cuerpo, los expreso. Los pensamientos los callo. Conducta nada habitual. Afuera, es decir, en el cuerpo.
- 43) A veces el cuerpo se ancla, entonces me salgo de ahí y me pongo en otro lado. Decir lo que me pasa con el texto.
- 44) Una emoción nunca es pura, está mezclada con otras emociones. El abanico: dentro de una emoción hay otras.
- 45) Listar de la escena lo que defina la relación de la escena.
¿Qué de la relación de la escena ya está entre nosotros?
Primero parto de lo que hay y si me sirve. Luego completo con mi imaginación. Sacar elementos que sirvan para una improvisación.
- 46) Preguntas sobre la relación: ¿quién es la otra persona para mi personaje?, ¿cuál es la naturaleza de la relación?, ¿cuánto tiempo hace que se conocen?, ¿cómo se siente mi personaje en relación con esta persona?, ¿cómo cambia esto en la obra?, ¿cuáles son los elementos que indican el crecimiento dentro de la relación?
- 47) Sensorial es todo nuestro trabajo, no dejamos afuera nuestros sentidos. Se hace necesario que nuestros canales perceptivos se abran. Están poco entrenados y condicionados.
Hemos construido suficientes filtros: creencias, juicios, prejuicios, gustos, disgustos, nuestros aprendizajes.
Cuando recibo el afuera pasa por mis filtros y cuando devuelvo la realidad pasa por otros filtros. La comunicación real tiene mucho de distorsión.
- 48) Elección: La obligación hay que deducirla. El objeto de trabajo es la elección. Puede ser un objeto, una música, algo que me está pasando a mí. Lo que me está pasando lo recreo, lo re-experiencio para que funcione. Elección del compañero, técnica estímulo a mano. Tomo un rasgo de una parte de su carácter y hago un énfasis selectivo, lo agrando, lo vi un día, en una actitud paternal con una mina, etc.
¿Qué es lo que nunca vi de mi compañero? Capacidad de percibir al otro. Si lo que ocurre con mi compañero, estímulo a mano, no es suficiente, refuerzo con otra aproximación.
- 49) En el monólogo interno incluyo mi torpeza, etc. En relación a la obligación. Ajuste de lo que siento a la situación.
- 50) Preparar situación del uno al diez, elegir en cuatro o cinco para la situación.

- 51) Cuando trabajo con el otro, yo genero mi monólogo interno. Él hace algo, lo tomo, lo ajusto y lo integro.
- 52) Todo cambio es dentro de un sistema.
- 53) Buscar información de cómo se le habla al hemisferio derecho y desde ahí cómo se estimula al actor.
- 54) Actuar, es la capacidad de ser afectado por la propia imaginación.
- 55) Manipulación creativa, conducirla hacia “el para qué” de la situación. *El gran deschave*, se rompió la rutina. Espectáculo dirigido por él, con las actuaciones de Haydé Padilla y Federico Luppi.
- 56) Cuando me doy consignas para trabajar y estimularme trato de no usar la palabra no, que para mi cerebro no tiene representación.
- 57) ¿Qué hacemos antes de enfrentar una situación de riesgo?
- 58) Estoy preparado para un contexto, desde mis creencias, juicios, prejuicios, es el marco dentro del cual me muevo en la vida. El contexto conduce lo que va a pasar. Estoy disponible y vulnerable. Me pasan las cosas.
- 59) ¿Qué creás antes de entrar a escena? Observo qué hace antes de hacer lo que tiene que hacer.
 Crear otro contexto, mira arriba y pone a todo el grupo, te están mirando. Creo esa imagen, le pongo música, entro, digo y me los llevo conmigo.
 ¿Qué quiero despertar en el grupo?, ¿Cómo quiero enrolosarlos? Crear mi espacio.
 Contexto grupal, vos podés, vos te lo merecés, lo que hacés vale 100.000 dólares.
 Darse una estrategia desde lo que veo, lo que escucho, lo que siento. Más operativo si conozco mi tendencia.
- 60) El cerebro no funciona ni con sí ni con no, ni arriba ni abajo. Funciona estar tenso, presionar.
- 61) Descubrir mi estrategia. Si yo modelo la estrategia del otro siento como el otro, entro en el espacio del otro. Modelado.
 Para entrar en sintonía con alguien hay que descubrir su estrategia.
 ¿Qué te gustaría que viésemos y sintiésemos mientras te vemos actuar o ejercitar?
 En un drama el personaje no se queda en el caldo del regodeo, del sufrimiento, sino lucha para salir de ahí.
- 62) Los contextos del actor invaden al personaje y no dejan al actor aprender de esa nueva situación.
- 63) Involucro a la platea, quiero despertar algo en el espectador, pasarles algo.
- 64) Con respecto a las épocas tomo la forma y cómo puedo vitalizar la forma.

- 65) Empezar el trabajo del actor con el día de cada uno.
- 66) ¿Cómo es el otro para mí? Subjetivamente hablando.
- 67) Gritar yo no defraudo a nadie. Para desbloquear. Estar atento para crear la frase necesaria para desbloquear, para esto estar atento con el cómo me siento.
- 68) Las voces me determinan.
Comparando todo el tiempo. Conmigo, con otros, con el pasado.
Estado de ser o de ausencia.
Cada uno se crea a sí mismo.
Lo que me dicen de mí me determina.
- 69) Puedo replantearme mis creencias para habilitarme en el trabajo expresivo.
- 70) Mejor es no decir lo que me pasa, dejarlo ver.
Siendo, darse cuenta de lo que siente, lo que le pasa, lo que le ocurre.
Gritar al universo, abrir un canal, no para expresar algo.
Ser, exhibiendo ser alguien, eligiendo crearme a mí mismo.
- 71) Profecía auto cumplida, hay escasez de nafta. Todos corren a cargar nafta.
Escasea la nafta por exceso de consumo. Lo que digo de mí lo cumplo.
- 72) La creatividad está relacionada con elegir correr riesgos.
Siendo, haciéndose constantemente preguntas.
Sensibilizando, entrando en relación, cuando la emoción es auténtica uno está cómodo, respuestas reales. Cuando la emoción no es auténtica aparece la incomodidad.
- 73) El mismo objeto con distintas aproximaciones me da respuestas diferentes.
- 74) El estímulo no debe quedar en el pensamiento debo hacerlo real, es decir que me afecte.
- 75) El contenido de la improvisación no interesa, interesa la elección y cómo se aproxima y cómo determina la forma el contenido. Trabajar en función de la elección, no del contenido de la escena. Incluir las dificultades con tu elección, con tu aproximación, hago un ajuste.
- 76) Dispersión de energía a partir de la realización de acciones.
Al hacer la acción, el discurso interior no está integrado a la misma, por el contrario se juzgaba, a la hora de la reiteración se hacía mecánica, entonces la acción no contenía la emoción.
- 77) Maneras y maneras de pensar, distintos tipos de razonamiento. El cerebro da la orden para hacer la acción y la hago rápido sin reparar en el objeto y en el modo de hacerlo. Tenés hermano, novia, mamá, aparece una imagen, esta imagen varía el estado afectivo.
- 78) El juicio lleva a la parálisis, al hacer aparece la sensación de ridiculez.

- Sensación de incomodidad en el cuerpo.
- 79) Trabajo sin objetos. Para activar la memoria sensorial. Dejo de pensar si se darán cuenta los demás, primero creo para mí.
Desarrollar la capacidad de percibir cuándo soy real.
- 80) Las tres categorías fundamentales de la creación:
- Obligación (qué hay que crear).
 - Elección: para crear la obligación.
 - Aproximación a la elección, diferencia de esta escuela; cómo creo la elección. Una misma elección puede ser creada de distintas maneras, me afecta de distintas maneras.
- A través de la práctica me doy cuenta si falla la elección o la aproximación.
Cuando quedo en lo intelectual no participa el cuerpo.
Todo esto me pone en el estado de siendo y lo hace variar.
Sentimiento básico: estoy enamorado, pero la situación va cambiando todo el tiempo.
- 81) Recuerdos propios: mi escuela, mi casa. Recuerdo positivo. Relajado.
Evocación de una imagen, cómo creo este momento pasado en el presente sin la sensación de la pérdida. Miro la película pero no me meto.
Aplicable cuando el personaje relata momentos de su vida.
- 82) Caminar y llevar al niño y al viejo que soy.
- 83) Improvisación: crear un espacio a partir de la relación. ¿Cuál es la relación? Esto ya crea un espacio.
- 84) Integrar la mirada de alguien que está en el público. Y que me ayude a sentir aprobación para estar en la escena, o según sea lo que tengo que sentir.
- 85) En la improvisación, cada vez que algo te pase y no te guste, mejóralo.
Dentro de la ejercitación de improvisación del rol incluir el cómo me siento, registro y hablar de lo que sucede. Hacer desde el contacto con lo que se siente.
Decidir yo en la improvisación sin esperar nada de afuera, si me conecto a cada cosa esto me lleva a lo siguiente.
- 86) Observo – Me pregunto – Percibo.
- 87) Repasar texto monólogo, lo voy a trabajar en un lugar determinado, objeto del lugar, soporte. Siempre en presente para evocar el lugar, qué olor tiene registro, cuando tengo el estado, suelto el monólogo, si necesito, mezclo con el lugar, me concentro no en lo que digo sino en el lugar que estoy recreando.
- 88) Las siete obligaciones fundamentales:
- Tiempo y lugar.
 - Relación.

- Emocionalidad.
 - Carácter: ¿quién es?
 - Histórica: sólo puede ocurrir en ese momento.
 - Temática: ¿de qué trata?
 - Subtexto: lo que en realidad pasa.
- 89) Decir el monólogo al objeto personal. Objeto personal real o sensorializándolo.
 - 90) Toma de conciencia de cómo me siento inventario. Tenso, brazos, pies, etc. Relajo articulación de muñecas etc. Practicar la toma de conciencia.
 - 91) No buscar el resultado porque el resultado responde a un concepto solo mental.
 - 92) Nosotros construimos cada acontecimiento del día.
 - 93) Trabajar y esperar.
La ejercitación dispara el inconsciente. No sabemos en qué momento aparecen los estados emocionales.
 - 94) La atención es dispersa.
 - 95) La desnudez.
 - 96) En los momentos de descubrimiento, inventario de todos los elementos sensoriales que lo complementan. ¿Cómo busco los estímulos?.
 - 97) Móviles profundos y personales. Aparecen otras cosas, pensamientos, etc. ¿Qué hago con eso?
 - 98) Recreación del objeto personal, de la foto.
 - 99) Monólogo de la foto: análisis objetivo de la foto. Descripción. No hablar de cosas propias. Hablar del ejercicio. Conectar con el inconsciente.
 - 100) Contacto con todo el cuerpo, baño de inmersión.
 - 101) Buscar dos objetos que me generen calidades emocionales diferentes. Mezcla de ambos, calidades energéticas emotivas muy contrarias, pasa de una calidad emotiva a la otra.
 - 102) Relajación en movimiento es específica para el actor.
La relajación no surge de la orden.
 - 103) Concentrarse en el objeto es preguntarse hacia la estimulación sensorial. Observo, me pregunto, percibo.
 - 104) Son canales diferentes.
Todo el cuerpo es un canal. El objeto en sentido es otro canal. Pensar, poner en sentido lo que siento. Un sistema interno, lo pongo en otro sistema. Proceso para encajar un sistema en otro, lo que se siente en palabras. Mantener el monólogo interno. Te conectarás con vos y a la hora de empezar enganchás la letra, aparece la actuación. Hablar del monólogo en primera persona. Cuando digo un texto tengo millones de imágenes ordenadas,

cuando estoy creando cuesta encontrar las palabras, que pasen de un sistema a otro. Estado de ser siendo, principio del trabajo. Tarea instrumental: ser, reconocimiento, todos los obstáculos. Tarea técnica. Ser no es un estado que uno alcanza inmediatamente. Es un modo de vida.

- 105) Escuela inglesa: se apoya en la mirada.
- 106) Nosotros creamos los estados emocionales para usarlos en la escena no para quedarnos allí.
- 107) Si nosotros trabajamos bien las circunstancias dadas y la necesidad, la acción surge sola. Circunstancias previas: ¿qué me está pasando?, ¿adónde entro?, ¿a qué entro?
- 108) Generalmente usamos una serie de técnicas, pero las usamos sin saber que las usamos.
- 109) Cuando explore la elección si no obtengo todo lo que necesito recurro a otras elecciones. Estar disponible: estado de disponibilidad.
En una escena el personaje se siente solo, con un dolor, desesperación con ausencia de alguien, esa es mi obligación.
¿Qué elijo para cumplir la obligación?
Parto de una experiencia análoga: micro, terminal, saludos, arranque, ruedas, compañía, ruidos, murmullos, gritos, ahogo, luz, color, temperatura, etc. Las palabras son un anclaje, ser exacto con las palabras que elijo. Lo que te manda el inconsciente es incluido. Avanzo y aparece algo de nuevo y algo de nuevo es incluido. Lo incluyo.
- 110) Análisis de texto: la más eficaz teoría para leer dramas es leer dramas.
- 111) Un caso: cuando alguien se traba, que diga en voz alta todas sus dificultades. Luego incluir ejercicio complementario: monólogo del que necesito. Necesito sin pensar...
Ser fiel a las propias experiencias. Luego comenzar el monólogo de nuevo. Colaborar para que ancle el procedimiento: ¿qué podés decir de lo que hiciste? ¿qué técnica aplicaste? Tomar conciencia, incluyo, anclo.
- 112) Monólogos para incentivar la vulnerabilidad: qué necesito, siento y deseo.
- 113) Sensorializar imágenes y llevarlas luego a la escena.
- 114) Cuando miro arriba a la derecha se recuerda, abajo a la izquierda se construye.
- 115) Verse como algo, como un rosal, como un animal, como una cosa. Aprovechar las asociaciones. Cuando tengo el estado comienzo el monólogo.
- 116) Evocar: arriba. Arriba tiene color, sonido, sólo se mueve, está iluminado. Me mira a mí. ¿Qué hace? Está con la panza hacia abajo. Organización física de las emociones: podés traer tu imagen, qué lo impide, es tu

- imaginación. Traela. Cerrá los ojos. Hacé el gesto. Ponela en tu pecho. ¿Cómo te sentís?
- 117) Pienso, luego existo (nunca). Hay un experienciador que tiene una experiencia. Soy mis experiencias. Soy el dolor. Nuestro lenguaje es dualista. Si yo tengo un dolor lo quiero sacar. Si soy el dolor lo siento, lo vivo y el dolor pasa. No tengo nada. Soy, lo estoy experimentando. Pensamiento lineal. Pensamiento budista. Pensamiento radial analógico. En nuestra mente no hay tiempo, no hay espacio, todo es ahora. Vos me hacés sentir, esto me hace sentir, ahora me siento.
- 118) Pasar de distintas estructuras de pensamiento sin violencia. Aplicamos la estructura mecanicista a cosas y experiencias que no son mecánicas. Ejercicios: siento una pelota acá. Sacala, describila: forma, color, etc. Decí tu pelota desde ahí. Aparecen palabras huecas, incomodidad, etc. Que mires tu mano, engancha más, de ahí el monólogo.
- 119) Hay ley dramática: ¿por qué él o ella no se van? Generalmente el amor está debajo y no se puede manifestar.
- 120) Lo sensorial nos conecta con el inconsciente. Diferencia de monólogo intelectual y monólogo sensorial. Me empiezan a pasar cosas. Experiencia.
- 121) Me hago cargo creativamente de las circunstancias que me tocan en la escena, independizándome de lo que el otro haga. Análisis de escenas, no poner conceptos porque te llevan a actuar el concepto. Circunstancias previas. Circunstancias de cada uno y de allí explotan.
- 122) Cuando yo no puedo resolver algo lo hago culpable al otro. No soy un reprimido, tengo mis razones. Miralo aquí, lo proyecto en un espacio específico y lo describo. Hay una serie de mensajes que aparecen en la ejercitación que no pueden ser analizados por la mente. Cuando estoy en un estado tal que me paraliza planteo las imágenes más, la que me paraliza y otra en la que estoy muy bien, hago una grande y otra chica y la invierto a un golpe. Aparece otro recurso. Me disocio del estado. Llevo los ojos arriba, visualizo, entonces disocio, si bajo la vista asocio con mis emociones.
- 123) Demonios internos: no están ahí para cagarnos, están ahí por algo, para ayudarnos. Están ahí, por algo los hemos construido nosotros mismos, por los mandatos, creencias, juicios, etc. Formados por nuestros sistemas de

creencias. Aprender a reconciliarse con esas partes y relajarse. La lectura que yo hago de un hecho determina mi felicidad o mi desdicha. Ejercicio: una persona se pone en una silla, proyecta en otra silla un demonio, y conversan. Primero se le acerca por el costado, por detrás, lo describe, dice qué siente. Luego se sienta en cada silla y alterna. Estos demonios internos los localizo. Los pongo en algún lugar. Afuera y alto. Poner un demonio real: la cara de mi jefe, un policía que me trató mal. Le pongo color, olor, forma, sonido, etc. No criticarlo ni juzgarlo ni maltratarlo, porque con eso solidifico el conflicto. Hacer primero una tregua. Luego un terreno neutral para hablar. Y nos vamos a sorprender de las respuestas.

- 124) Cada improvisación tiene un objetivo. Se cumple el objetivo hay que meterlo en la escena.

Ejercicio: cerrado, bloqueo.

Corazón pesado, casi sólido, gris, ocre, franja de aire que lo limita, espacio, flotan arterias cortadas. Proyectado, luego lo alejo al fondo del salón, luego achico y queda el rincón de la pantalla, luego aparece imagen en oposición, tarta de manzana, descripción, brillante, color, olor. Cambio al “clic” de una a otra varias veces.

Cuando veo la imagen la sigo. Cuando se nos pierde la describo sensorialmente.

Entrenamiento: ¿cómo entro a los archivos de mi cerebro?

Corporal, visual, auditivo.

- 125) En una primera etapa de la escena hay que preocuparse por sí mismos, incluir las dificultades, etc., responder a las propias necesidades.

- 126) ¿Cómo hacés lo que te resulta en la improvisación?

Si te das cuenta como lo haces podés repetirlo, tengo que seguir la misma estrategia.

Darse permiso, habilitarse.

- 127) No evidenciar tanto la técnica.

- 128) El movimiento de los ojos muestra como funciona el cerebro.

Ejercicio: mirar de costado a la persona que quiero abordar.

El recorrido de los ojos. Actitud corporal contiene la emoción. Cuando actúo no percibo los cambios internos.

- 129) El éxito de cada ejercicio es saber más de mí.

- 130) El sabor está y uno espera un resultado distinto.

Los sentidos tienen su modo de funcionamiento que no coincide generalmente con lo que registra el intelecto.

- 131) Las aproximaciones son la forma en que se crean los estímulos. Una escena puede tener varias elecciones y aplicar varias aproximaciones para crearlas.

Ejercicio: una pareja se conoce hace una semana. Salieron a comer a un lindo restaurante. Charlaron mucho de ambos. Al final José quiere estar más tiempo con Soledad. Él la acompaña hasta su casa. Llegan a la puerta de la casa de Soledad. José quiere que Soledad lo invite, sin decirle nada obvio. Soledad quisiera invitarlo pero esta noche mejor, no. La chica vive sola. En cuanto encontró la llave me aburrí. Tiene todos los ingredientes de una escena compleja. Elijo actuarla o crearla. La información en nuestro trabajo es un desafío para crear. Poner circunstancias aparte del sexo. Quiero que me invite a entrar para algo distinto a lo sexual. No, quiero que entre por otra cosa que no sea el sexo. ¿Cómo hago para que ella no piense que yo quiero sexo? La comunicación es desde lo que siento.

132) Estos métodos combinan lo visual, lo sonoro, lo motriz.

133) Hacer el entrenamiento de los distintos lugares.

134) Esto me ocurre para beneficio mío puede aparecer la nueva visión de la escena.

135) En una primera etapa, acercar la escena: escena de *La valija* de Julio Mauricio: muchacho de hoy, un día como hoy.

Comprender, aproximarse a lo que le sucede al personaje como hombre o mujer no hacer el personaje.

En cuanto te preguntás lo que se pregunta el personaje aparece una conducta más aproximada.

No expresar con la palabra la experiencia.

No nombrarla, estoy alegre.

El actor expresa ese estado.

136) Cuando trabajo frente a una cámara puedo pensar dos alternativas, la ignoro o la seduzco.

137) Entrenamiento enganche de imágenes afectivas.

138) En las partes donde me trabo, improviso.

139) Preguntarme sobre el contexto de las escenas.

140) Una vez que la aproximación a la elección dio resultado hay que anclarlo.

141) Sustitución: una elección.

Yo tengo una obligación para eso hago una elección (media tarde chocolatada) y me aproximo con una. Elección: es un objeto, sabor, brisa, persona, lugar, temperatura, carta, regalo, que vamos a crear para enfrentarme a una de las siete obligaciones fundamentales. Es el detonador para crear una experiencia que creemos que va a servir para cumplir la acción requerida. La diferencia de la escuela de Carlos está en la aproximación a la elección, es la forma en que uno hace real la elección. ¿Qué proceso vamos a usar para crear algo que no existe en el escenario?

Ejercicio: soy tal como deseo, necesito, siento. Soy: deseo, necesito, siento. Miro a la platea. Exponer todos los fantasmas, los miedos. Identificate con un objeto. Soy el cepillo de la aspiradora... ¿para qué servís? Yo digo lo que veo no lo que es. El trabajo empieza por colocarse en un estado. De ahí empiezo a trabajar la elección con la aproximación. Ensayar es explorar una elección. En el perderse uno se encuentra. Este trabajo es para que el actor se descubra. Cuando pierdo todos los andamios y muletas. No tenemos nada seguro, esa es la aventura de vivir. Ser siendo, es la base del trabajo, trabajo instrumental. Si el instrumento no esta listo la técnica no funciona. Si no la técnica es un truco más para ocultarse. No expresar el nombre de la experiencia sino expresar la experiencia. Entrenar todos los días el darse cuenta, la toma de contacto, registro sensorial. El trabajo apunta a que aparezca una respuesta, no realista, no aparece exactamente el olor, pero huelo; se abre el olfato.

142) El pensamiento es la ola de la nada.

Las imágenes se tienen que ir; dispersión, concentración.

Por buscar aquella me quedo sin la nueva.

Incluyo la dispersión.

Los otros pensamientos también vienen del centro de la calma, de la nada, del pensamiento, por ahí también es bueno.

Paul Horn: Taj Majal.

143) Ejercicio: de espaldas en el suelo hacer una pataleta con las manos y los pies, agregar la palabra, váyanse, salgan, suéntenme, golpeando todo el tiempo. Golpeo con la planta en el suelo, la palma de las manos contra el suelo.

¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué lo estoy haciendo? ¿Cómo lo estoy haciendo?

144) Ejercicio: crear las circunstancias dadas y la acción para el siguiente diálogo:

- Hola.

- No esperaba encontrarte en casa.

- ¿Cómo estuviste?

- ¿Te gustaría hacer algo?

- ¿Qué tal si damos un paseo?

145) Dificultades de una escena:

Son ustedes mismos, respétense.

Necesidad de hacer algo de más. Antes de hacer, sean.

Ejercicio: distintas versiones.

Son una pareja comprometida. Planean casarse. José recibió su despido.

Son una pareja comprometida. Querían casarse. Empleo en ascenso.

Estaban comprometidos, pensaban casarse. Él cometió un delito. Estuvo

en prisión. Ella se mudó a otra ciudad para no verlo nunca más. Él la buscó hasta que la encontró.

Fueron una pareja. Planearon casarse. Se enojaron. Celos infundados. Fueron una pareja. Planearon casarse. Se enojaron. Él le fue infiel. Hace dos días que se destapó la olla. Se quieren.

Fueron una pareja. Planearon casarse. Se enojaron. Ella le fue infiel. Se juntan después de dos meses. Se quieren.

- 146) Las circunstancias dadas con todo aquello que ocurre antes de empezar la escena. Las conoce el actor y el personaje. Hay circunstancias que no saben. Sus reacciones. Razones diferentes en cada caso.

Circunstancias de escena distintas a las circunstancias dadas.

Siempre que el actor entra en escena, entra con las manos llenas de circunstancias dadas, llega al escenario creando algo.

De algún lugar y de algún problema que ocurrió en ese lugar.

- 147) Ejercicio: sentá ahí al personaje. Describime como está. A veces entramos en un estado emotivo fuerte y no conveniente para la escena. Mirala, caminá alrededor y describí lo que ves. La actriz se sienta en su lugar, ponete en los zapatos de esta mujer.

Creatividad

La creatividad se ha ganado un espacio cada vez más importante en el quehacer de distintas disciplinas y en el desenvolvimiento de la vida de los seres humanos.

Tras una época de “oscurantismo” donde parecía ser que la creatividad era la ventaja de algunos iluminados, hoy sabemos que es una facultad más que se entrena y que todas las personas podemos ser creativas, y encontrar alternativas posibles para la solución de las situaciones cotidianas, laborales, sentimentales, artísticas etc.

Lo importante para desarrollarse como persona creativa es transitar situaciones en las que tengamos que recurrir permanentemente a la construcción analógica. Vemos el problema, los límites del problema y las alternativas para resolverlo. Vemos la situación, el límite de sus circunstancias, el deseo de sus protagonistas y las alternativas que recorren para satisfacerlos.

La creatividad está fuertemente ligada al concepto de inteligencia y prefiero enmarcarme en los postulados de Howard Gardner descriptos en su libro *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*, editado por el Fondo de Cultura Económica, México 1995, en donde aporta un nuevo concepto de inteligencia “... describo con detalle las siete inteligencias consideradas: las inteligencias lingüística y lógico matemática, que de tantos privilegios gozan en las escuelas hoy en día, la inteligencia espacial, la inteligencia cinestésico-corporal y

dos formas de inteligencia personal, una que se dirige hacia los demás y otra que apunta hacia la propia persona.”

Crear es una de las funciones más específicas del ser humano. Podemos fabricar objetos que no existían. Objetos de campos específicos diversos, en lo social, político, económico, en la ciencia, en el arte.

Crear una casa. Una casa que además sea confortable y estética. Crear una organización social. Crear un sistema de análisis y de interpretación de la realidad. Un paradigma científico acertado o no (El geocentrismo o heliocentrismo). Crear objetos específicos que estimulan lo sensible.

Estamos en un mundo en el cual el hombre ha encontrado el escenario específico para sus creaciones. Sí, ya sé que también podemos destruir. Pero quiero hablar del poder real, el poder real del ser humano es el poder de crear. El poder de destruir no nos hace humanos y tenemos una historia continua y dolorosa de horror, fruto de los distintos paradigmas económicos que generan las guerras. Quiero centrarme en que el ser humano puede crear y crearse.

Para esto el teatro es también el recurso específico. Crearse como protagonista de la situación y responsable de la forma que la situación tenga en función de sus deseos y la satisfacción de los mismos.

La situación es muy dinámica, y el tránsito del protagonista en la misma debería también ser dinámico y creativo. Prever lo que puede ocurrir. Tener un plan central y varios planes alternativos. Transitar con el otro de forma equitativa. Dejarse pasar por arriba. Pisar al otro. Favorecerse y desfavorecer a los demás. Y encontramos una serie variada de situaciones y alternativas que suponen un sujeto sensible, abierto y en disposición de incluir lo que ocurre, poder leerlo, resignificarlo y conducirlo, conduciéndose en la situación.

Esto es crear algo muy específico. Podemos repetir situaciones o cada vez, preguntarnos qué queremos y cómo lo construimos. Esto es crear.

En este eje de la creatividad, también me resulta indispensable entender el valor de la consigna. En realidad no “todo vale”. Primero hay que reconocer la situación, el problema, sus circunstancias, el ejercicio, luego habría que conducirse en él con cierta soltura. Tal vez practicarla varias veces, hasta que la consigna sea ya menos pensada, menos consciente y seguramente allí aparecen las alternativas que superan la consigna, allí aparece la creatividad. Pero entonces primero hay que escuchar, comprender, situarse en una pauta de trabajo específica, a partir de la cual se juega la situación enmarcada. Dentro del marco y una vez buceados los límites, seguramente, aparece la superación.

> capítulo 4: Desarrollo de situación

Aquí aparece otra característica específica del teatro que define al sujeto que lo practica. Es un sujeto en situación que en la medida que la resuelva se desarrolla y define.

La situación nunca está totalmente resuelta. Sí está ensayada o entrenada pero a la hora de cada vez, es nueva. Una incertidumbre que la salva de la repetición.

El manejo del sujeto en la situación es más eficaz, en la medida que posea mayor cantidad de referencias y seleccione la más adecuada. Podemos preguntarnos ¿Cómo se generan las referencias para el actor? Sobre todo ensayando. En ese complejo proceso que se genera cuando nos apropiamos de una obra de teatro y la hacemos propia hasta encontrar la forma y nuestra forma. Ensayando, en relación al proceso pedagógico, ¿qué sería? La ejercitación específica.

Cada ejercicio va generando un proceso por el cual cada integrante además de descubrirse, se apropia de la propuesta y la hace suya. Le encuentra su manera de hacerlo. Esa manera de hacerlo no entra en competencia con la de nadie, es original, por eso es tan importante que cada uno haga su propia versión de cada ejercicio, comprendiendo las consignas que son el límite del trabajo.

La situación en teatro es dinámica y esa dinámica está vinculada a los elementos que definimos como esenciales para que exista el teatro, que son las mismas que definen cada situación humana.

El ser humano está tan acostumbrado a la situación que no la distingue y que no la maneja, solo la transita casi sin conciencia.

El entrenarse en la situación como protagonista activo le genera referentes conscientes de ese proceso que transcurre desde que se engendró como ser humano. La vida es en situación. Un transcurrir continuo y dinámico de situaciones variables.

La pregunta es quién conduce la situación, la variación, la forma, podemos decir, el más fuerte, el más hábil, el más manipulador, el más consciente, estas respuestas generan un espacio interesante y estructuras de situación ya probadas: me interesa más pensar en una situación deportiva en la cual conocemos las reglas de juego y los competidores o adversarios también las conocen y están altamente entrenados para sacar ventaja de la situación, ganar. Para un deportista mientras más entrenado esté su adversario mejor, mayor será su desarrollo al jugar y quizás ganar.

Las personas que juegan al tenis eligen a alguien con su preparación si no se aburren.

En la situación que estamos estudiando y para la que nos estamos ejercitando, los sujetos que se integran en ella, prefiero pensar, van a alcanzar un grado

equivalente de preparación que les permite entretenerse en ella y estar concentrados en el juego para resolverla, transitarla, desarrollarla. Entonces si son equivalentes y están entrenados, todos tienen la misma importancia, todos pueden sorprenderse, sorprender y sorprendernos.

Allí está el éxito de la situación: que tengamos la sensación de no saber para dónde va. De ver a los sujetos construyéndola sin que los espectadores sepan para dónde van. Un partido de tenis donde no sabemos momento a momento quien ganará.

En general las situaciones que recomiendo para aprender son de dos jugadores. Un *single* teatral con variados recursos. Qué desarrolla el sujeto en la situación. Todo el tiempo desarrolla su sentido situacional protagónico y tomar conciencia de esto es fundamental ya que el teatro y la práctica de la actuación proponen un nivel de responsabilidad importante compartida y exclusiva del tránsito de construcción.

Yo estoy ahí y de mi participación dependen los resultados. Ahí también está el otro y de su participación dependen los resultados. Resultados que comparto. Resultados que quiero que sean diferentes. Entonces, tomo la decisión y cruzo la frontera de lo establecido y del acuerdo recientemente construido, transgredo, lucho, peleo, construyo una nueva dirección para la situación, que el otro tendrá que redireccionar y allí vamos hasta el desenlace. Siempre con el otro. Porque en el *single* habrá un solo ganador. El sentido de protagonista adquiere una dimensión importante, el que compite, porque es competente, tiene, posee un alto nivel de competencia porque se entrena y desde esa competencia además compite y quiere lo que al otro lo afecta y lo desequilibra. El otro equivalente hace lo mismo. Equivalencia de protagonismos. Mientras más eficaces sean las acciones más posibilidad tendremos de satisfacer el deseo que nos anima a estar jugando esa situación.

La situación nos obliga a integrar los hemisferios cerebrales y generar un tipo de inteligencia diferente que pocas veces entrenamos y que no conocemos casi en relación al deseo, la acción y el pensamiento. La integración de estas tres áreas de la conducta abre la posibilidad de un alto potencial a descubrir y asumir. Me juego y en el juego, cambio y me desarrollo. Crezco, finalmente con el otro, que también crece conmigo desde su postura dinámica de antagonista o coprotagonista, todos jugadores, competidores, creadores responsables.

El monólogo como desarrollo específico y preparatorio para el juego de la situación

En 1993 tuve la oportunidad de estudiar en Cuba en el Instituto Superior de Arte de la Habana por un programa de intercambio para docentes que mantenía la Universidad Nacional de Cuyo, de la cual fui profesor. Estudié con Tomás González, un especialista de teatro ritual con raíz africana, aún hoy disfruto de los

efectos que esa experiencia genera en mí. Tomás hablaba de la importancia del monólogo en el desarrollo y en la formación del actor y sostenía que siempre aunque parezca un diálogo en realidad cada uno está encerrado en su propio monólogo. Esta indicación era tan importante en su teatro, el *Teatro 5*, los actores nunca se miraban entre sí, siempre miraban al público, algo así como robar cámara todo el tiempo y estar solo en escena, algo así como la estrella soy yo.

El efecto era muy particular e interesante. Esto del monólogo me sorprendió enormemente y además contrastaba con mi formación ya que hablar de que uno hacía un monólogo era casi la consagración de un actor. Pues no, para Tomás era la única forma de actuación.

Probar estos ejercicios y esta forma de actuación fue muy importante para mí y adopté el monólogo como ejercicio desde el comienzo en la formación de actores o de personas que quieren practicar actuación, es decir actores, que son personas que quieren practicar la actuación, antes que lo sacralicen demasiado y lo pospongan para cuando sean famosos y estén excesivamente formados. Es decir, desde el principio todos transitan tramos de la clase en forma individual y transitan momentos de exposición individual, donde solo vos sos el responsable de tu ejercicio.

Esto lo ligo al concepto de grupo que expone en *La anatomía del actor*, Eugenio Barba y Nicola Savarese de la Universidad Veracruzana, Grupo Editorial Gaceta, México, 1988, donde habla de que un grupo tiene que estar formado por individualidades fuertes que sumen alternativas de desarrollo y concreción, de lo contrario un grupo se transforma en la proyección de todo lo que deberíamos hacer y no hace nadie.

También Tomás hablaba de la autonomía en el trabajo y el monólogo es la alternativa de entrenar también ese aspecto hasta lograr un nivel de autonomía importante para ofrecerle a un compañero de trabajo y crear con él. Si conozco el juego y me preparo para él, solo, tendré más recursos para cuando lo juegue con el otro. Y podré manejar las posibilidades de asociación con el otro u ofrecer alternativas.

Son muchos los momentos en que cada uno expone su ejercicio, en forma individual, en este sentido hablo de monólogo, y esta exposición individual que favorece el descubrimiento de mi “yo explorador creativo y protagonista” me construye de una manera concreta y me ayuda a tomar confianza en mí y en mis posibilidades creativas, en mis recursos expresivos y en mí como generador único de la situación.

Esto es preparatorio de la situación con el otro. Como cuando uno se va a encontrar con una persona, sobre todo si le interesa en el terreno afectivo, se prepara y lleva afiladas sus estrategias, en este caso es lo mismo, la individualidad entrenada garantiza el tránsito compartido de la situación con el otro.

El eje de trabajo de Tomás tenía una forma específica que se veía en su espectáculo llamado *Danza Oráculo*. Este espectáculo era un ritual improvisado, donde los danzantes oraculistas tomaban la energía de algún miembro del público y construían una improvisación que hablaba de esta persona de un modo teatral. Mientras unos danzaban o improvisaban otros escribían automáticamente, de allí surgía un oráculo que se interpretaba.

En una de las clases Tomás escribió esto sobre mí. Lo comparto.

Profecía de Tomás:

Los templos se abren a mi paso.
Ando solo por entre columnas.
Salto al patio y clamo por un Dios
que está en mí.
Desafortunadamente en mí, perdido.
Esta oración mía no tiene ventana.
Si me comprendieras no saldrías de noche.
Busca el fondo de todo.
El rito donde me compré el alma.
Los adoquines se están limpiando
Con la lluvia
Después saldré de nuestra casa
Tejiendo una mañana.
Perdóname soy tan niño
Que creo que de eso, también se puede morir.
Excuse moi, mon petite.

El código teatral

No toda situación es dramática, para que lo sea tiene que cumplir con determinados requisitos. Sigo en este punto los pasos y pistas de Raúl Serrano que ha generado importante material y experiencia en este aspecto.

En el marco de un curso con Raúl Serrano, en la Escuela de Teatro de la UNCuyo, tuvimos la oportunidad de comenzar a preguntarnos varios aspectos y recibir de este maestro una serie de orientaciones que condicen con su trabajo y su bibliografía. Comparto hoy, esta serie de aspectos orientadores.

Lo enseñable

Alguna vez nos preguntábamos ¿Se puede enseñar a crear? Algunos respondían que no. Y entonces... la respuesta obvia fue: ¿qué estamos haciendo acá? Deslindar qué se puede enseñar y qué no, es necesario pero a veces puede llevarnos a graves errores. Hemos visto que todo lo que somos y sabemos

proviene de experiencias de aprendizaje que van formando la vida. También en el marco de lo artístico nos trae aparejado el planteo del talento. Lo que sí sabemos que cuando uno trabaja tesoneramente, aparecen resultados talentosos. Y desde allí es que proponemos el entrenamiento teatral más allá de sus resultados u objetivos profesionales.

¿Qué es lo enseñable?

Podemos definir el terreno de la técnica del actor para crear, eso es lo enseñable y garantizar una serie de experiencias en las que se ponga en funcionamiento esa técnica. El método de las acciones físicas es la descripción de un fenómeno real, enmarcado en la teoría de lo real.

Aprender a escuchar la naturaleza para interpretar el fenómeno, por ejemplo para aprender a volar, hay que estudiar las leyes de la física. La tarea del actor es una forma específica del trabajo humano y tiene sus leyes. Es necesario revisar la relación entre teoría y práctica. Y cuál es el concepto de lo teórico en teatro.

Entonces, ¿qué podemos enseñar?

Algo que hace que el teatro sea teatro y no otra cosa. La esencia.

Para Aristóteles, la esencia tiene que ver con hombres en acción.

Hombres de carne y hueso aquí y ahora, luchando, oponiéndose a algo, a alguien, invariante, lo esencial del teatro, si esto no está no hay teatro.

El teatro en plenitud es el de la escena. El texto es una referencia, pero el teatro es lo que ocurre en el escenario.

Antón Chéjov, genera un nuevo enfoque teatral al máximo de su desarrollo, el lenguaje adquiere su magnitud poética por su relación con los hechos. Un nuevo paradigma para su época. En la que aparecían como comunes las actuaciones de largas tiradas hasta crecer en la emoción.

Chéjov y Stanislavski generan un nuevo paradigma en la historia del teatro; se define como género; tengo un lenguaje propio.

La técnica

Un hombre haciendo algo, luchando contra algo, en un espacio.

Seguramente hay distintas recetas para actuar. Lo que se aprende en la técnica, se acumula, y este conjunto es un saber que tiene que ver con lo artístico.

Este saber es certificable, un nivel de saber artístico. Aprendí; soy un artesano, tengo la posesión de la técnica.

Los grandes artistas han ensanchado las técnicas.

El objeto de trabajo, la materia, es el hombre, la propia personalidad del actor.

El que crea es el actor, sujeto y objeto, esto hace demorar lo científico.

Existe cierta dificultad de establecer el objeto, el sujeto y el modo de estudio.

En el conocimiento del actor, el orden de los factores sí altera el producto.
¿Cuáles son los procesos específicos que desencadenan qué cosas y cuáles los que encadenan otras?

Un primer gran descubrimiento a tener en cuenta: no se puede sentir a voluntad. Por ahora es un proceso inconsciente. Si bien la formación de las emociones es una zona del saber humano que viene ganando terreno en el campo de lo científico.

Hacemos en el escenario lo que hacemos en la vida.

Aparece el concepto de homólogo.

Hacemos lo mismo que en la vida pero en otras condiciones.

Hay gente que espontáneamente hace lo del escenario.

Motivarme con imágenes.

Hay un Stanislavski, artista que generó una estética que pertenece a su época; hay otro que además reflexionó sobre el arte del actor. El científico sigue vivo, hizo época.

El sentimiento no es inmediato, es fruto de un proceso. ¿Qué podemos hacer voluntariamente y qué no?

Stanislavski recurre a las ciencias a su alcance.

Toma los descubrimientos de Ribeu, en relación con la memoria sensorial y emotiva diferenciándola de la memoria de datos y la memoria. Aparece un aspecto específico para el actor.

A partir de la acción, tomo ese libro, si cuando estoy en escena lo que me falta es la motivación real, ¿cómo puedo reemplazarla? Aparecen las imágenes, que generan cierto parecido a la realidad, son únicas y también tienen materia, recuperación de las imágenes que experimenté yo. Ese es el comienzo para generar una motivación escénica adecuada.

Otro procedimiento más complicado es darse vuelta hacia el pasado. Antes de la acción, trabajo de introspección, memoria, sensorialidad, causas de la acción de tipo sensorial, colocado como base de la actuación, esto también es posible.

El peligro es desjerarquizar el aquí y el ahora y perder su aspecto operativo y jerarquizar el allá y el entonces. Están luego los aportes de Strasberg de la imagen a la emoción.

Estamos frente a un modo de trabajo complejo con muchas virtudes y defectos, romper aquí y ahora, mezclar allá y entonces, bueno, el teatro es interacción.

Se sigue haciendo presente *La paradoja del comediante* de Diderot, represento o me introspecto.

Creo la imagen sincrética.

Jerarquizo la sensorialidad previa del aquí y del ahora.

La psicología era de las funciones, por un lado imaginación, concentración, etc.

En la realidad se da todo junto, me concentro para algo.

Lo centro en lo anterior, como forma de sensibilizarme y cuando estoy en la escena creo que es consecuencia de lo que se dice. Para la formación en actuación es muy importante desinhibir. Sí hay metodologías para que aparezca lo no consciente. Se ahonda la paradoja del comediante.

¿Cuales son las guías para la acción? Estudiemos el texto. No hay relación de necesidad con lo que se hace, lo que se dice es la parte más social de la conducta, la menos dramática.

En el teatro ocurre lo prohibido.

En la evolución de las enseñanzas de Stanislavski el aporte de sus discípulos es importantísimo. Meyerhold lo cuestiona y genera alternativas para su sistema.

En el siglo XVII comienza un cambio profundo y revolucionario.

Pablov, se encuadra en una filosofía dialéctica, si la acción es la conducta física y psíquica, ¿por qué empezar a describir lo psíquico y no lo físico objetivo?, empezando por la acción puedo despertar los demás elementos.

¿Por qué no crear las condiciones físicas hasta que surja lo psíquico?

En la bibliografía de Stanislavski, aparece la descripción del montaje del *Inspector* de Gogol, donde se abre una puerta importantísima para el actor: “Señor, usted sabría qué hacer después de un largo viaje en un hotel. Hágalo quizá es un buen comienzo”.

Jerarquiza la acción psicofísica.

Siempre es psicofísico, lo que debo hacer es plantearme la situación homóloga, no idéntica, del yo al personaje, del aquí y ahora al allá y al entonces.

Stanislavski, no es el mismo en todas sus etapas.

Considera las cosas en su etapa procesal. Antes es eliminar.

Cosas para plantearse primero y otras después.

También se puede construir al revés, cuesta más, es antinatural.

Aceptar las leyes dictadas por la materialidad del objeto en cuestión.

¿Qué se pide al principio y luego?

Acto abstracto y voluntario, estímulo de interacción real.

Homología, relación estructural idéntica pero distinta materialidad.

A partir de esta pequeña verdad empiezo a imaginar, concentrarme, sentir, injertar la verdad de la escena.

Mi vínculo real con el otro a través de la acción.

La acción desencadena un proceso complejo, pone por delante y en el futuro, porque es posible la improvisación, es posible en el método de las acciones físicas.

La gran revolución consiste en que el primer método de Stanislavski tiene el motor con las imágenes y en el segundo método el motor es la acción que desencadena las anteriores. Si aceptamos la división de su trabajo en dos grandes etapas. La lógica de la conducta que será el subtexto del texto.

Es un método de conocimiento, lo que podría suceder, el resultado, no es un método artístico.

Me centro en un proceso ya ocurrido y lo describo, lo investigo.

El sujeto de la acción es el cuerpo que aprende tanto como la cabeza.

Por efecto de los ensayos el trabajo toma las características de actos reflejos, que se llenan de aspectos inconscientes. Esto es un aspecto técnico y se diferencia de otros aspectos que generan un sistema poético especial que se adecuan a un solo estilo.

La técnica es la descripción objetiva de un proceso artesanal.

La poética es el modo particular de cada artista.

En una obra de arte, tenemos una doble línea interesante para pensar: por un lado está creada con los procesos que continúan el proceso de toda la humanidad y a la vez trasgresor. Continúa y trasgrede. Estructura y desestructura.

Es una dialéctica, teoría, práctica, teoría, práctica. Cuidado con la tendencia en la formación de exceso de teoría. Revisar en la práctica lo que conocíamos teóricamente. El método de análisis, no es un método artístico, no es una receta para el espectáculo.

La estructura dramática, es para el realismo, naturalismo, si queremos abordarlo con el método de las acciones físicas, es una herramienta teórica intelectual.

Las técnicas son enseñables, continúan el conocimiento humano, no dan artisticidad.

Lo artístico se desarrolla.

En la educación artística, tenemos en cuenta las técnicas, los marcos culturales, el desarrollo de la creatividad del artista. Seguramente detecta desacuerdos, los protege, porque pueden ser el germen de algo nuevo.

Sinceridad del artista, generosidad, en mí busco la poesía. Sí o sí. En mí ser irrepitible, la técnica encausará al talento.

Estudio las poéticas para no hacerlas o tomarlas de referente. Salir de la ignorancia.

El método de las acciones físicas describe lo esencial del teatro, interacción aquí y ahora, incluye la sensorialidad como un caso de la conducta, la introspección.

El término “realista” muchas veces se interpreta como “sin diferencias con la vida”. O el “naturalismo” rebanadas de vida, sin selección del artista. Lo cual es muy difícil de cumplir en un escenario. Siempre está la metaforización de la realidad.

Investigar escenas realistas naturalistas, ya que contienen en sí mismas un perfil estético y plantearnos cómo usar los principios de actuación para otros destinos.

En el realismo es donde aparece la conducta de modo más complejo y sin laberintos de estilización.

Aparece la valorización de la acción, sobre la que se asienta, se apoya. ¿Cuáles

son los condicionamientos de la conducta? Respuestas complejas y que el actor sólo las consigue improvisando a través de las circunstancias y la acción. El instrumento práctico es la acción pero el teórico es la estructura dramática, la estructura de la situación.

Estructura Dramática

¿Qué es una estructura?

Está compuesta por varias partes. Nunca unicelular. Tiene varios elementos. Existe una relación de necesidad. Se modifica la totalidad si modifico algo. La estructura general, el resultado, no es la suma de las partes. Es algo más complejo y dinámico.

La estructura nunca está en la superficie, hay que encontrarla en la profundidad de los hechos .

Hay muchas estructuras. El teatro tiene la suya que es su esencia; la estructura dramática compuesta por cinco elementos:

El entorno: es el lugar; es concreto y también son las condiciones dadas, lo que de afuera del sujeto influye en su conducta. Son las reglas del juego. La acción esta configurada por el dónde. Contenida en la circunstancia. Condicionamiento del entorno en su materialidad. Lo que desde antes presiona en el accionar del sujeto. Lo que me incomoda aquí, ahora.

El conflicto: es el motor, no es la descripción sino su funcionamiento técnico, consciente y voluntario. Acciones a las que se le oponen cosas, lucha de dos o más acciones o personajes, encontrar una partitura, hallazgo de la estructura dramática, dos o más partes que están aquí y ahora. Están en oposición y a la vez son su unidad. Puede ser consigo, con el otro, con el entorno. Siempre un conflicto en el teatro conlleva a la crisis del sujeto. Es necesario para comenzar a trabajar establecer cuál es el conflicto inicial y el campo autónomo para jugar.

La acción: es el arma, la herramienta fundamental del actor. Clásica definición: es todo comportamiento voluntario y consciente que tiende a un fin determinado transformador aquí y ahora. La acción física no responde inmediatamente al objetivo psicológico, su instrumento es el cuerpo. Los dos enemigos de la acción son el movimiento que la diluye y la emoción que la paraliza. Por eso es necesario entrenar para reconocer y poder transitar. Acción física fundamental, acciones autónomas, o campo de las acciones autónomas, lo que haría sin conflicto.

El sujeto: el actor en camino hacia el personaje. Proceso por el cual devengo en personaje. De cómo la acción hizo al personaje. Yo soy uno, me planteo un objetivo central para actuar y discrimino entre los varios objetivos que van apareciendo en, desde el trabajo. Sujeto escindido entre lo que debo y lo que quiero, entre sus varios quieros, partido. Debajo de toda conducta social hay

una reprimida, lo que queda del no poder hacer tantas cosas. Serie de acciones reprimidas; la represión como forma de acción.

El texto: en muchos casos es el punto de partida. Remite a la forma superior de la conducta, hay que crearle la base que aparece como necesidad. Es la punta del iceberg. Después de la palabra nada. Es premisa y consecuencia de la acción. El proceso desde el actor, aquí y ahora, en una circunstancia homóloga hacia el personaje. Lo real determina lo verbal. Relación causal. Construcción, proceso que parte de mí, donde creo las circunstancias para que surja lo demás. El vínculo de mí a la caracterización, elementos diferentes de mí. No se puede contestar la pregunta abstracta, se debe partir de la realidad situacional en las condiciones concretas. Ningún texto es un texto, ningún diálogo es un diálogo en el marco del método de las acciones físicas, como herramienta heurística, encubre una conducta primaria.

De esta estructura se desprenden muchos aspectos a tener en cuenta.

La sensorialidad es contraria a la acción. La acción trabaja con los nervios aferentes, de afuera, “el para qué” de la acción. En cambio la sensorialidad promueve los nervios eferentes jerarquiza el “por qué”. Es conveniente preguntarnos, qué jerarquizamos en cada caso.

Actitudes básicas, identificación de adentro hacia afuera, distanciamiento, listado de acciones.

La comedia exige un cierto distanciamiento.

Cuando el conflicto llega al máximo desaparece la escisión.

El plan del actor esta formado por todos los quiero que necesita en la situación. Cuando lo hago, reitero lo que ya resolví. La cantidad de vivencia esta según la escena.

Improvisación total, hasta generar la riqueza, luego fijo, esquema de formas.

La vivencia exige cierta laxitud en la puesta. No es matemática.

Distinguir los elementos fundamentales, improvisar en ellos.

Conducta física fundamental, todo lo que hago antes de ir a trabajar.

Texto, circunstancia dada, a la que hay que llegar como diferencia de las demás circunstancias dadas.

Conflicto inicial, a priori hipótesis, es simple, luego se complejiza.

Acción autónoma, sin conflicto, lo que yo haría, cualquier conflicto estalla, en circunstancias concretas.

Vengo de; voy a.

Los cuerpos entran en contraste.

Ninguna conversación es tal, es lo que queda de una conducta primaria.

La técnica es descubrir qué haría el cuerpo si lo dejamos en su animalidad, encontrar la conducta física.

La relación transformadora entre nuestros cuerpos es la que produce la emoción.

Conductas reprimidas, aparecen, o al menos registrarlas como impulsos.

El uso del cuerpo como generador de emociones. Trabajo de reconocimiento. Cómo reemplazar la atracción física de hacer, qué quiero.

El entorno me construye.

La conducta es autónoma, no sé las reacciones.

Centrarse en el conflicto inicial, con eso alcanza para comenzar. Poder estar permeable para desarrollarlo.

La situación me arranca el texto, es las rayas de la cancha, el límite dentro del cual hay que actuar, darse lugar para los bocetos, que son las improvisaciones, darnos lugar a la búsqueda.

Lo que puedo hacer, la acción inicial es también al principio una hipótesis.

¿Qué es improvisar?

No separar el pensamiento de la acción, la decisión de la acción.

Se improvisa en nombre propio. Yo en estas circunstancias. Lo no calculado aparece. Miedo a la libertad de improvisar y de exponerme. Además es un esfuerzo físico diferente al de sólo “charlar”. Darse chance para que aparezca lo pensado y lo no pensado. Lo que encuentro sin pensar. No se puede pensar todo, además no es específico del actor, el pensamiento del actor está ligado a lo témporo-espacial, a la situación que tiene un aspecto previo básico y elemental que se complejiza. Generar distintas posibilidades. La improvisación, es parte específica de la educación del actor, y genera distintos grados de libertad.

Sustento de acciones y conflictos que van a desembarcar en este texto.

La investigación no es el espectáculo.

Para improvisar tengo que aprender a demorar el texto, si no la palabra disminuye la acción y la motivación. Son palabras vacías.

Distinguimos dos grandes sectores de la conducta: la conducta animal y la conducta cultural.

La primera actitud es acrítica. Sin ningún juicio. La segunda se mezcla y lucha con todo lo aprendido. Esta pugna es un buen eje para hacer las cosas con creatividad.

No hay vivencia sin valorizar este aquí y ahora.

El hallazgo artístico es lógico e impredecible.

En la etapa de la improvisación en primera persona, es necesario que el director colabore sin empezar a poner.

Podemos hablar del método de las conductas conflictuadas.

El comienzo es la línea de conflicto, las acciones para que sean estructuradas deben ser conductas y responder a una motivación y a una necesidad.

Improvisar es poner el cuerpo para resolver los conflictos en una circunstancia. Conseguir un objetivo. Conflictos que se oponen a mi querer

hacer. Los conflictos tienen para nuestro cuerpo contradicciones. El condicionamiento del entorno es distinto al conflicto con el entorno.

El entorno es siempre condicionante. Como seres humanos, somos portadores de una contradicción siempre entre lo que quiero y lo que debo. Nivel biológico elemental: coger o matar. Satisfacerse. Este es el pistón del auto, el engranaje.

La represión de lo consciente es el límite de la cancha. Generar el impulso animal, primitivo.

Podemos pensar que es un método de explicación racional de conductas que contienen momentos de racionalidad y otros momentos de “pasionalidad”.

La improvisación es la forma específica de la investigación del actor.

No reemplaza la intuición, el juego, el talento, “lo que se me canta”, que es la base de lo artístico.

Elementos que interaccionan: racionalidad, irracionalidad, técnica.

Reconocemos las frases pívot, las que introducen un factor dramático, después del cual la escena no puede quedar igual. Esto es necesario también para que la improvisación sea específica y no se transforme en cualquier cosa.

Proceso de identificación, algún modo para que el actor, haciéndose cargo de los objetivos del personaje, pueda hablar en primera persona.

Es necesaria también la caracterización, distintos grados de concretes del personaje. En qué nivel aparece el personaje en el trabajo paulatino de creación del actor. Aparecen cualidades espontáneas, yo en el rol, cumpliendo la función dramática.

Es un proceso centrífugo, parte de mí hacia las acciones, lo que tengo afuera. Caracterización: todos aquellos rasgos del personaje psicológico se encuentran afinando los conflictos y las acciones. Pero aquellos rasgos que no dependen de lo psíquico, por el contrario, inciden en lo psicológico, introyectado, a partir de la observación, la transformación en reflejo, incorporación centrípeta. Lo que tiene independiente de su psicología. Es un proceso importante el de la observación, que facilita el análisis, para generar reflejo.

Los ensayos tienen distintos objetivos, según el momento del proceso. Primera persona, caracterización, fijar puesta, etc.

Uno de los objetivos es la observación e introyección física y verbal. Construir la manera de apropiarse del cuerpo y la palabra en la situación.

Podemos hablar de una observación fría racional en otras situaciones esquemas corporales, que refuerza una parte del proceso. Lo hago siempre en un tiempo anterior poniéndolo en la vida hasta que surja natural en la vivencia.

Como parte del lenguaje, podemos para enriquecer, observar racionalmente los sonidos que lo conforman.

Podemos hablar de distintos divismos según la función e importancia: el

actor, el director, el autor, etc. A veces parece que entran en competencia, negando la función colectiva del teatro.

Se jerarquizó la figura del director, por la complejidad que adquirió el signo.

La puesta en escena, será el espacio resultante de las necesidades de la estructura que surja, luego de un proceso de transgresiones sucesivas. Fijar y caracterizar puesta en escena.

El proceso de construcción es contradictorio.

Los problemas, los conflictos no verbales, no aparecen en el momento de ser dichos. Están del sustrato anterior.

La concreción de la situación es la base material a partir de los cuerpos.

Valorizar siempre aquí y ahora, es la situación real conflictiva.

Veamos algunos aspectos sencillos de la forma teatral, esta forma implica una manera de actuar. La comedia genera una valoración ético-social; el drama está más orientado hacia la muerte; lo cómico implica complicidad, el drama sentimiento de soledad, en la comedia me río de lo que empiezo a superar.

Podemos hablar de una técnica grotesca, llorar riendo y reír llorando. Drama y comedia.

Veamos algo del absurdo: no tiene personajes psicológicos, qué pasa con el conflicto.

Beckett y Ionesco son los creadores del teatro del absurdo, no teatro absurdo.

Agrandamos lo absurdo del mundo, partimos de una situación absurda y a partir de allí todo es ilógico. Los personajes no tienen continuidad psicológica, sin transición pasamos de una situación a otra sin discontinuidad.

Hay una lógica para el teatro del absurdo.

Texto abierto, no tiene tantas acotaciones de entornos, premisas, etc...

Valor anafórico, se llena de las circunstancias del texto.

El teatro genera una dialógica.

Trabajamos el texto y su división en unidades. La acción que corresponde al texto según la unidad.

Dividir el texto en frases pívot.

Conducta frente a otro tipo de conductas.

Lo contrario de la relación transformadora es la información.

Observar la disociación entre lo que dice y lo que hace en situaciones conflictivas.

Las unidades de una obra son relativamente heterogéneas.

La acción física primero es transformadora y por lo tanto se convierte en signo.

Análisis de texto, leo atentamente para descubrir la acción. No digo lo que dice, digo lo que pasa, cronista policial, jerarquizo la lógica transformadora de la situación. Hacen cosas porque se le oponen cosas y no hacen cosas porque reprimen cosas. Somos constructores de objetos, personajes.

Shakespeare jerarquiza la acción física.
Racine jerarquiza lo dicho.

Estilos

Distinguiamos los estilos con sus implicancias técnicas: el racionalismo francés verbalizante. El teatro isabelino, guerrero activo. Molière cruza el aquí ahora activo y físico con toda la cultura, Chéjov texto no literario, está en relación a la situación, el lenguaje deja de ser escrito para tener sentido en la situación.

La identificación o el distanciamiento son figuras de estilos propias de lo teatral. Es un elemento específico de la pedagogía teatral, intrínseca, que es un elemento inherente del teatro pero que tiene que ser considerado con cuidado ya que el didactismo puede matar la técnica.

El actor aquí ahora resolviendo acciones conflictivas.

Para formar al actor como instrumento, integramos técnicas de actuación, técnicas vocales, impostación, articulación, elocución, técnicas de movimiento o corporales.

El subtexto, está debajo del texto, lo sostiene. El contexto, las circunstancias, lo enmarcan y le dan un sentido específico.

La conducta orgánica se da cuando se integra lo racional, lo emocional, lo instintivo y muscular en situación acotada aquí y ahora.

Se generan los conflictos. Cuando los quiero son simultáneos. Las situaciones aparecen como respuesta, cuando la racionalidad no funciona. La respuesta emocional es la infrarespuesta.

Crear mediante acciones. Estas acciones *tupacamarizan*, situaciones neuróticas, conducta orgánica.

Técnica para acrecentar el sentimiento, agrandar las contradicciones y no expresarlo. Reprimen su expresión, no hay acción sin emoción antes de la acción. Reprimir el sentimiento expresivo. No mostrar. El movimiento expresivo agota la emoción. La vacía.

Ruptura para provocar los desbordes emocionales. *Despsicologizar* el trabajo.

Estructuro primero los conflictos del yo hasta que aparezca el personaje y se haga cargo, va apareciendo en relación, transformado ahora con el otro. Estructurando ahora lo que ocurre, conflicto central aquí y ahora. Quiero aislados, acciones como signo. Falta la unidad estructural. Las acciones en sí mismas no son la finalidad.

Puede haber acciones que desestructuran conductas físicas destinadas a resolver el conflicto, repensar las acciones, esto es fruto de la improvisación.

Puedo tener objetos que desaparecen en la acción, un cuchillo, entonces repensar.

Puede haber decisiones de vestuario que contradicen la acción, repensar. Hacer las cosas en serio. Es improvisar con cada factor que compone el espectáculo o el ejercicio.

Lucho para que el otro me siga, articulo con el sol, el sol es el conflicto central.

Construyo la base material de conductas para explorar.

Traspaso de conflictos entre lo ficcional y lo real del actor. Recorrer los ejes conflictivos que estructuran la pieza. La acción está en contra de lo que provoca la realidad. Todo lo que el actor toca con una acción transformadora se integra a la estructura. Con su acción integra la estructura.

Recién el texto, contenido psicológico consciente e inconsciente, con escenografía real y de mentira, se convierte en un solo lenguaje, solo por la herramienta de la acción que la estructura dramáticamente, todas las soluciones deben ser estructuradas.

Modelos de estructura:

Sujeto versus sujeto, entorno-ring.

Sujeto sin conflicto-sujeto con conflicto hasta el ring.

Canoa, cada uno rema para otro lado.

Dos personas que tienen la misma finalidad pero hay una sola cosa para repartir. Nos convertimos en antagonistas a pesar nuestro.

Distintas posibilidades de estructuras.

¿Cómo encontrar el conflicto?

Es el sol, la estrella polar, a priori aquellas cosas que decimos son conflictos psicológicos o descriptivos, básicos e iniciales.

No rehuir la descripción no técnica, psicológica o literaria. Poner lo psicológico o literario como condición dada, dado que, qué haría yo, jerarquizando el aquí ahora y recordando que lo que quieren los cuerpos es sencillo, instintivo, animal.

Si no encuentro los conflictos es porque no he encontrado la acción autónoma.

Una situación autónoma en *Juan Gabriel Borman*, de Henrik Ibsen, el comienzo. Un hombre camina constantemente en la habitación de arriba. Desde abajo se escuchan sus pasos. En la sala de abajo dos mujeres, hermanas, se ven después de muchísimo tiempo: ¿adónde estoy?, ¿de dónde vengo?, ¿adónde voy? Todo lo que no hago, lo pongo en la situación de forma reprimida, en un hacer que se traduce en un texto. Los textos por ahí, solos no existen, toman dimensión en la escena.

Lo que está afuera de estos límites es el teatro de la representación. Donde jerarquizamos la forma exterior a lo sensorial del actor.

Actuar con la cara, el cuerpo, la voz. Las conductas no conscientes, entran como imperceptibles, generalmente narramos, no actuamos, pero el drama es el

hombre en acción, en conflicto presente y presencia, *agón* luchador. Cuerpos en combate aquí y ahora, quiero transformados.

El rol del conflicto es focalizar, es atractivo, nos metemos en él.

De la base material se complejizarán los distintos niveles de existencia, psicológicos, ideológicos, etc.

La evolución tengo que hallarla, es un proceso cualitativo y cuantitativo.

Lo más interesante de cada persona, de cada estudiante, de cada participante, de cada actor es que cada uno es individual e irrepetible.

El día D

No empezar de cero hoy es distinto, más grave, particularmente hoy. Nunca en teatro es un día cualquiera.

Yo me hago cargo de cada conflicto, poniendo el conflicto adentro, agrando el conflicto.

Todo debe presentarme una acción dramática.

Lo que dice enmascara porque está referido a un nivel menos conflictivo de la conducta. Para descubrirlo puedo usar el método de las conductas conflictuadas. Lograr el mayor relajamiento posible, para poder expresar. Distraer nuestro sentido autocrítico en el aquí y ahora de la situación.

Tenemos distintos modos de participar de una escena, empático, sentimental, distanciado, pero siempre nos lleva al gozo estético.

Vivencia: manera de encontrar la dialógica de una situación.

Lo primero es adquirir la técnica, educación actoral, creación, el conocimiento en caliente de las situaciones.

Método de las acciones físicas, descripción de una técnica, el artista vence la materia.

Datos policémicos, no charlar antes, no hay un solo sentido para la obra de arte, campo autónomo, a investigar.

El grupo

El teatro es un arte que se desarrolla en grupo y desarrolla grupo. También genera identidad y sentido de pertenencia. Un grupo se organiza para representar o aprender lo que a otro grupo lo representa o lo referencia. Este procedimiento activa y despierta el proceso de conocimiento mimético, por el cual hemos aprendido la mayoría de las cosas que sabemos.

Un grupo de adultos es heterogéneo y esto es una ventaja para valorar lo diverso y específico de cada uno, que enriquece un proceso y la escena.

Sus objetivos personales y colectivos

Cada persona que se acerca al taller tiene objetivos específicos que conviene conocer y socializar. Podemos hacerlo con distintas mecánicas: pedirle en ronda que enuncie sus expectativas con relación al taller, pedirle que lo escriba y tomar conciencia de que estos son los motivos que la trajeron hasta aquí. Estos motivos pueden ser aparentemente contradictorios. Hay que estar atentos porque lo más probable es que con la práctica misma se modifiquen.

También el grupo se genera con autonomía y comienza a definir objetivos comunes en esta práctica de aprendizaje múltiple y diverso. Hay distintas maneras de orientar la participación del grupo. Podemos ir guiando al grupo para que determine el cómo seguir a cada paso según las tendencias que se manifiesten, podemos llevar la coordinación y dialogar con los participantes sobre los resultados y los procesos. También podemos acordar objetivos comunes como pueden ser el ir a ver teatro, el leer una obra, el hacer una muestra. Lo primero que aclaro varias veces es que, aunque nos pongamos de acuerdo y luego no lo hagan, sigan viniendo a las clases. A veces dicen que sí, luego aparecen las dificultades y entonces se excluyen porque piensan que están fallando.

Tomo el referente de Enrique Pichon-Rivière, en relación con el grupo operativo y el modelo dramático, quien enuncia su técnica de los grupos operativos en *El proceso grupal* editado por Nueva Vista, vinculado con la interdisciplinariedad, tan específica del quehacer teatral: “La didáctica interdisciplinaria se basa en la preexistencia en cada uno de nosotros de un esquema referencial (conjunto de experiencias, conocimientos y afectos con los que el individuo piensa y hace) y que adquiere unidad a través del trabajo en grupo, promoviendo a la vez, en ese grupo o comunidad un esquema referencial operativo sustentado en el común denominador de los aspectos previos”.

Criterios para secuenciar actividades y clases por unidades de contenidos

Para planificar el taller, creo que sí es necesario preguntarse qué queremos ofrecer más allá de quienes sean los estudiantes. Existe algo para aprender de modo autónomo a quienes aprendan, yo pienso que sí, que cada disciplina tiene su campo específico de contenidos que la constituyen como disciplina específica, y esto es lo que hay que enseñar. Algunos docentes van manejando el imponderable y de allí van armando las clases casi sin planteo previo. Yo descreo de esta manera. Pienso que al ofrecer un espacio para aprender, somos responsables del diseño de este espacio, de los contenidos a desarrollar, del modo en que se desarrollen, de la adecuación de los contenidos al grupo, de la secuencia del aprendizaje.

Podrán observar en este libro distintos recorridos didácticos, construidos con diferentes criterios, son solo un referente. Cada docente encontrará su forma de planificar y de organizar los recorridos didácticos que ofrece, lo que sí creo que es necesario tomarse este espacio y resolverlo.

Un criterio puede ser la secuencialidad de los contenidos.

Desarrollo ordenado de los distintos contenidos que componen la base de la disciplina a enseñar según el nivel evolutivo de los participantes. Vamos a enseñar teatro en segundo grado de la escuela básica, vamos a enseñar a actuar en la licenciatura de actuación, vamos a enseñar en un taller comunitario para adultos. La disciplina es la misma, la función es diferente, la posibilidad de los participantes diferenciada por su edad, el entorno institucional también propone una orientación a seguir. Todo esto sí hay que tenerlo en cuenta. Con qué recursos contamos para estimular y que la motivación se sostenga. Los contenidos de una disciplina son los ejes de aprendizaje y las maneras de aprenderlo. Podemos separarlos pero en la práctica los contenidos no existen si no están imbricados con una manera de ser enseñados. La relajación existe como concepto, pero lo que funciona solo son los ejercicios de relajación que conozco por mi práctica y desde allí una tendencia a relajarme porque le atribuyo valor.

Otro criterio es integrar la ejericitación como parte de un todo. Algunas partes están como constantes, otras avanzan secuencialmente.

El entrenamiento vocal que desarrollé en el capítulo 2 de este libro, es un referente de un recorrido didáctico en un aspecto de la formación del actor.

El entrenamiento en improvisaciones a partir de distintos recursos es un referente de recorrido didáctico de secuencialidad, de contenidos.

Los entrenamientos en el marco del Centro Cultural San Martín son referentes de la integración de contenidos.

Criterios e instrumentos de evaluación y toma de conciencia de los logros obtenidos

Que cada grupo que transita la experiencia de un taller de teatro o de formación actoral tome conciencia de sus logros depende en gran medida de los instrumentos diseñados para que esto ocurra y son responsabilidad del docente. Los procesos por los que transitan en una clase de teatro son fundamentalmente subjetivos y como el sujeto está involucrado en la situación es complejo tomar conciencia de lo realizado, del cómo, del qué y del para qué, todo esto está presente en el docente, pero lo importante es que se lo lleven los participantes, para que lo valoren y lo utilicen conscientemente.

Oralidad:

Hacer hablar a los participantes sobre lo que hicieron, cómo lo hicieron y cómo se sintieron. Cuidar que estas respuestas se enmarquen en los elementos del ejercicio, y sean sintéticas, cuidar que cada uno hable de sí y de su experiencia. El diálogo grupal también es un requisito del quehacer teatral y una práctica para nada entrenada. Es un aspecto nuevo a desarrollar.

Escritura:

Poder escribir sobre aspectos de la clase, desde el docente para guiar la reflexión de los participantes. Organizo una cadena de mail para favorecer este aspecto que resulta ser un espacio de lo más interesante.

Hay un diseño del ejercicio que genera el criterio de evaluación. En la medida en que el diseño esté contenido en la respuesta del participante el ejercicio está bien hecho. Es importante ponderar la valoración de lo que se hace y del modo personal que cada uno encuentra para resolver. La autocrítica es muy grande y paraliza.

También sigo las pistas de Tsunesaburo Makiguchi, 1871 – 1944, que en su libro *Educación para una vida creativa*, editado por la Universidad de Flores, elabora una serie de principios que se conocen como “La pedagogía del valor”. Reconoce que el principal objetivo de la educación es la felicidad. La felicidad personal, que no puede ser efectiva sin la felicidad de los demás. También analiza el orden axiomático de la tríada verdad – bien – belleza para establecer una ciencia de la evaluación que permita ponderar y postular valores: “La vida humana es un proceso de creación de valores; la educación, por tanto, deberá encaminarnos hacia dicho fin”. El probar situaciones dramáticas nos permite ampliar nuestra escala de valores permanentemente. El teatro es una práctica que humaniza.

“De la creación de valor surge la dignidad humana”, este trabajo de coordinar un espacio de teatro para adultos me permite ser testigo del cambio de muchas personas, que descubren que sí pueden y que transfieren la actitud de “estar presentes”, activada por el practicar teatro, a otros ámbitos de su vida.

“Vivir para concretar al máximo el potencial de cada uno, es adquirir y desplegar valores. El propósito de la educación yace en ayudarnos, para que aprendamos a vivir como creadores de valores”.

A veces vivimos encerrados en una tendencia cotidiana de la vida y el improvisar otras situaciones, con recursos específicos y alternativos, nos lleva a constatar que somos mucho más de lo que creíamos ser.

Motivación

Los motivos que finalmente orientan a una persona en sus acciones creativas están fuertemente ligados a su horizonte de pensamiento. Propongo a veces a los participantes del taller que trabajen con textos especialmente pensados para abrir ese horizonte ya sea en lo ideológico, como en lo sensible.

Llamo a estos textos “motivos”, el pedido es que los usen como un texto para trabajar técnica vocal y que estén atentos si les produce algo más.

Aquí es donde aparece el tema si el teatro es terapia, o control mental, o alguna otra cosa esotérica. Y bueno, lamentablemente, solo tengo que decir que el teatro es teatro y que nadie que no se nutra de otros pensamientos puede hacer teatro. El hacer teatro es un cambiar de alimento permanentemente, un cambiar de aroma a cada rato por elección, solo por el gusto de probar a ver qué me produce, solo por el gusto de asumir de un modo más consciente mi transformación. Y para eso propongo estos textos para jugar con las ideas. Ideas que se enlazan con aspectos muy personales, que están presentes en el entrenamiento de la clase. Entonces una semana usan el motivo de base que les doy yo y otra semana se inspiran en ese motivo para crear el propio y lo usan nuevamente como texto para la voz. Estos motivos desatan a veces tempestades muy interesantes, sobre todo en el marco referencial de cada uno y del grupo. El motivo de base lo doy yo y luego de una semana cada uno hace su propia variación.

Motivo de base 1

Habrá paz

Si trabajo para sonreír, porque tengo más fuerza que las armas.

Si trabajo para sostener el poder de una mano abierta.

Si trabajo en unir a los seres humanos, porque es más lo que nos une que lo que nos separa.

Si trabajo para desarrollar la diferencia específica y respeto la diferencia

específica de cada uno y de todas las cosas, porque la diferencia está ligada con la esencia y es una riqueza no un peligro.

Si trabajo y mi cantidad de trabajo es equivalente a la cantidad de armas que existen en el mundo, hasta que mi trabajo sea mayor y entonces no existan armas destructivas de ninguna índole.

Si mi trabajo es menor habrá injusticia.

Solo así habrá paz construida con conciencia y voluntad sostenida.

Solo así con mi trabajo habrá paz.

Si trabajo en lo que creo.

Si creo es porque tengo principios, valores y autonomía.

Si creo es porque soy creativo y autónomo.

Solo así habrá paz, con principios, valores humanos, creatividad y autonomía.

Solo así ...

Con mi trabajo.

Habrá paz variaciones

Carolina

Una vez sentí que todo el tiempo estaba haciendo cosas... poniendo el cuerpo, exponiéndome, decidiendo... Otra vez sentí que de todas esas cosas que hacía, pocas tenían que ver conmigo.

La mayoría de las veces tenía que ver con sostener a otro que estaba por lo general detrás de mí, o yo me ubicaba adelante porque era el único lugar que conocía. O porque era mas fácil tomar decisiones para otro que para uno mismo.

Entonces, una vez hace aproximadamente 7 años me sentí ajena, desconocida y tomé una decisión: cambiar el camino, armar un nuevo recorrido que tenga que ver conmigo, sabiendo hoy, que había algo que siempre me iba a acompañar que es la historia de cada uno, restos que van quedando que se van moviendo con el mismo movimiento de la vida.

Una vez, hace 1 mes aproximadamente, decidí algo que hacía tiempo no me animaba a hacer, "actuar". Y la verdad es que no entendía muy bien porque sentía tanto miedo. Miedo a actuar y a hacerlo de la misma manera que lo venía haciendo, sosteniendo.

Una vez, ayer, volví a sentir en un momento esa ajenidad, me sentí desconocida, era tanta la tensión que sentí la necesidad de salir corriendo. Creo que en varios momentos de la clase aparecieron restos de mi historia que me acompañan.

Una vez, ayer la exigencia intelectual era tal que mientras que todos

pasaban a hacer su monólogo yo pensaba que nada creativo me iba a salir... Una vez, ayer estaba muy nerviosa con una revolución de sensaciones cuando decidí... estaba sola con una silla y mi buzo negro que me acompaña hace mucho, tenía gente enfrente, nadie atrás y yo lo había decidido...

Una vez, ayer “actué”, sentí que era por mí.

Carolina.10.08.05 11.55 AM.

Darío

Yo me río porque me gusta y a veces río de compromiso.

¿Sostener mano abierta para quiénes?

Todos tratamos de separarnos en algún momento de nuestras vidas. Todo diferente es eso, diferente.

Por más que trabaje para la paz, otros tantos harán lo contrario.

Conciencia y voluntad hacen mucha falta.

Trabajo porque lo necesito.

Creo en lo que veo.

Principios existen, valores también, el tema es respetarlos.

Osvaldo

Habrá paz

Siempre que yo quiera.

Siempre que consiga centrarme.

Siempre que perdone.

Siempre que ame.

Siempre que registre y me reconozca en los demás.

Siempre que tenga deseos de vivir.

Siempre que sueñe en algo mejor

Siempre que recuerde y agradezca lo recibido.

Siempre que pueda ilusionarme.

Siempre que pueda mirar de frente.

Oscar

La puerta blanca, el piso de madera.

No puedo gritar, no sale mi voz.

No se puede tener paz...

Estoy cansado, todo es peligroso.

Es bueno estar acompañado.

Siento angustia por el enojo.

No se cuánto tiempo puede pasar, pero todo resulta.

Mis piernas están duras, siento dolor.

Cuando todo sea bueno...

José

Siempre habrá paz...

Si, entre otras cosas, trabajo hago las cosas que quiero y, ¡cuánto más, mejor!

Siempre habrá paz...

Si trabajo y creo en lo que hago, porque por el solo hecho de hacer aquello en lo que creo, imagino, tendré más coherencia conmigo mismo y así, espero, habrá paz en mí.

Siempre habrá paz...

Si como decíamos, yo soy uno.

Sabiendo que como yo habrá y hay otros muchos (concretamente otros 6 mil millones).

Si todos en paz consigo mismo, pudiendo hacer lo que quieren y eso como trabajo, imagino pues que entonces ¡siempre habrá paz!

Claro...pero ¿cómo llegamos a eso?

Por lo pronto, ¡empezando!

Carolina

Si camino para sonreír, con mas fuerza que el arco y la flecha;
si camino para poder sostener ambas manos hacia arriba
camino para adelante y en el camino uno seres humanos,
porque es lindo caminar solo, pero también es lindo hacerlo
acompañado.

Caminar gritando, soñando, respetando las diferencias, respetando lo humano.

Así solo habrá paz, construida ladrillo sobre ladrillo con conciencia y valores.

Belén

¿Hay paz?

¿Para qué trabajo si al final no sonrío cuando quiero?, la mano ya no se abrirá, los humanos no parecen tener unión y si digo que los une... en verdad ¿por qué se unirán? ¿Por qué motivos?

Salgo a la calle y ya nadie me respeta, hay demasiada diferencia entre nosotros.

Mi trabajo parece significativo pero seguirán montando armas esos que hoy veo cantar felices.

¿En verdad trabajo?

Motivo de base 2

Creatividad

La creatividad es el orden natural de la vida y del universo.

La vida y el universo son energía, pura energía creativa.

Existe una fuerza creativa subyacente que mora en el interior de todo lo que existe, ya estoy incluido. Yo poseo esa misma fuerza.

Cuando me abro a mi propia creatividad y a la de otros me asocio con la creatividad del universo, que está en mí, en mi vida, en los demás, en sus vidas.

Yo soy una creación. Los demás son una creación. Yo soy una obra de arte. Cada uno es una obra de arte. Mi destino es alimentar la creatividad del universo, de la vida, de la vida de otros, de mi vida, siendo creativo.

La creatividad es una característica específica de la especie humana.

Usarla y desarrollarla es una manera de ser específicamente humanos.

Negarme a ser creativo es voluntad del ego y va en contra de mi verdadera naturaleza.

Cuando me abro a explorar mi creatividad me abro a mi verdadera esencia y a la esencia del universo, esta es la dirección que sacia.

Al abrir un canal creativo hacia la creatividad misma del universo produce cambios sutiles pero poderosos.

Es positivo y rejuvenecedor abrirme a una creatividad cada vez más amplia. Me genera confianza.

Mis anhelos y sueños creativos llegan desde una fuente diaria, al moverme en la dirección de mis sueños y deseos profundos a mi esencialidad trascendente.

Creatividad variaciones

Oswaldo

Tantos prejuicios
tantos preconceptos
tantos juicios de valor
todos me hacen no creativo
quiero e intento vaciarme
para poder llenarme creativamente
sin presiones
sin prisa pero sin detenerme
vuelvo a nacer diferente
desde mi centro creo
a mi forma creo
en mi interior creo

siempre voy a crear
sin oír voces, oyendo almas
así crearé hoy y mañana y siempre.

Claudio

La creatividad es algo que debo lograr, debo y quiero abrirme a la Creatividad, acercarme a lo más pleno y placentero que esta pueda darme, más allá del ego, la creatividad tiene que ver con la naturaleza, es algo que me gustaría lograr, tiene que ver con el universo mismo, al que pertenezco, es por eso que debo lograr interiorizarla, No debo negarme a ella,

Oscar

Para ser creativo...
es necesario ser humano, vivir, sentir,
es estar abiertos a percibir.
Todo es parte del universo...
Estoy y estamos dentro del ...
Somos una gran fuerza.
Ser creativos es necesario para desarrollarnos.
Si soy creativo soy humano,
todos lo somos.

Carolina

La creatividad es vida que está en el universo, en el movimiento de mi cuerpo y en el de los cuerpos que están en él, en la fuerza que está adentro; la creatividad es sentir esa fuerza, esa sensación de relajación, de energía que puede salir cuando se junta con la fuerza de otros cuerpos. Es la imagen misma de mi cuerpo flotando por el universo y asociándose con otros cuerpos y con sus fuerzas; fuerza que sale por un canal sólo cuando permitimos que salga, energía que cuando sale se convierte en positiva, en alegría, porque puede juntarse si lo permitimos con la energía de otros; energía que se convierte en deseos, en sueños que generan en mí confianza.

Jose

Por lo pronto, esa línea recta que tracé para empezar, podría tranquilamente ser de otro modo. Por lo pronto, no tan recta. Curva. Con puntitos. Hacia atrás. Zigzagueante, en colores y mucho más... Por ahí es que estaría bien buscar. Por el lado de esas otras formas. Infinitas en realidad. Por ahí buscar. Es cierto que más probablemente sea un “constante buscar”. Pero: ¿y qué? Incluso más: qué es esto, la vida, sino “un buscar”. Y qué mejor para buscar,

que permitirse hacerlo en forma variada, nueva, imaginativamente. Que nos comprometa por su forma final. Que ese buscar y su forma, dependan realmente de cómo uno quiere, de cómo a uno le surge y mejor se siente... Ese nuevo buscar, el “buscar propio” es lo que estaría bueno aprender a tomar como normal para las distintas cosas y facetas de la vida.

¡Y eso es creatividad!

Explicación posterior: la cosa surgió a partir de haber hecho una línea en la hoja donde iba a escribir, para separar lo que ya había en el papel de lo que iba a comenzar a escribir a continuación. Eso que iba a empezar a escribir a continuación era “mi motivo sobre la creatividad” y es concretamente lo que está arriba.

Belén

Dar vida, crear luz....a mí misma, a los demás.

Abrir el cuerpo, abrir la mente....a mí misma a los demás.

Creatividad en todos los aspectos de la vida, en la pequeñez, en la grandeza. Colores, mundo, vida, música, respiración, cuerpos, sabores, amor. Dar luz, crear vida....en el silencio....en el ruido.

Motivo de base 3

Quiero

Quiero enamorarme y ser correspondido.

Quiero hablar con un amigo de esos que hace mucho que no veo.

Quiero darle una sorpresa a alguien.

Quiero que alguien me sorprenda.

Quiero contarle un secreto a alguien que está muy cerca de mí, tiene derecho a conocerme, es un testigo calificado.

Quiero comer algo que hace mucho que no como.

Quiero hacer algo que nunca me animé a hacer.

Quiero conocer un entorno en un horario que siempre uso para otra cosa.

Quiero usar algo que hace mucho que no uso.

Quiero ponerme crema en todo el cuerpo.

Quiero mirar detenidamente el brote de la plantas.

Quiero hacer un regalo de algo que no uso, pero que está bueno, a un desconocido.

Quiero regalarle algo de valor personal a alguien que quiero mucho.

Quiero.

Yo quiero...

Quiero variaciones

Oswaldo

- Quiero perder densidad.
- Quiero flotar.
- Quiero comunicarme fácilmente.
- Quiero vivir libre.
- Quiero vivir con salud.
- Quiero que mis seres queridos estén sanos.
- Quiero sentirme pleno.
- Quiero reír.
- Quiero pensar positivamente.
- Quiero alejarme de la angustia.
- Quiero solamente ser yo.
- Quiero soñar.

Darío

- Quiero poder querer.
- Quiero saber adónde voy después de esta vida.
- Quiero ser un chimpancé.
- Quiero volar.
- Quiero tocar un instrumento musical.
- Quiero actuar.
- Quiero a mis verdaderos pocos amigos.
- Quiero a mi Sobrino.
- Quiero a mi Perro.
- Quiero respirar todos los días buenas ondas.
- Quiero un día muy cercano vivir de la actuación.
- Quiero ser Chico.
- Quiero ser Abuelo.

Claudio

- Yo quiero...
- Ser libre y disfrutar de esa libertad.
- Quiero volar y alcanzar el horizonte.
- Quiero llegar hasta lo más alto.
- Quiero ser.
- Quiero ser feliz y lograr cosas nuevas.
- Quiero jugar a vivir en otro estado.
- Quiero que me amen y ser amado.
- Quiero imaginar que todo esté bien y que nada me hincha las pelotas.

Quiero detenerme y vivir este momento a pleno.
Quiero mirar a todos a los ojos y decir despierten, estamos acá...
Quiero la plenitud del alma.
Quiero ser yo, auténtico, y todo lo que quiera ser.

Luis

Dicen que querer es poder ¿realmente podemos? ¿Lo intentamos? ¿Vale la pena? ¡Claro que sí!
El esfuerzo, la fuerza de voluntad, el ánimo, y esos grandes deseos sobre algo, nos permiten construir y concretar esos quiero.
Una vez estuve comprometido afectivamente con alguien por 5 años, una de sus tareas que tenía era llevar anotados todos mis quiero en un anotador, por mucho tiempo no lo supe, hasta que llegó ese día en que me mostró tantos quiero, que incluso algunos ya tachados (realizados), y muchos otros pendientes.
¡Es fácil y gratis querer!

Oscar

Quiero estar siempre enamorado.
Quiero saber perdonar.
Quiero saber escuchar sin juzgar.
Quiero estar en paz conmigo mismo.
Quiero ser un buen amigo.
Quiero ser libre de pensamiento.
Quiero ser positivo.
Quiero flotar en el aire.
Quiero soñar un mundo ideal.
Quiero bailar al compás del silencio.
Quiero sentir la música en mi cuerpo.
Quiero disfrutar cada momento como si fuera el último.

Virginia

Quiero.
Quiero que el arco-iris salga.
Quiero que los duendes me busquen en la noche.
Quiero que las hadas me tomen de la mano.
Quiero que me lleven al arco-iris.
Quiero recorrerlo de principio a fin sentir, percibir, oler todo lo que en él sucede.
Quiero que los colores me envuelvan.

Quiero que sus colores me eleven.
Quiero que la caja de monedas jamás se cierre y vivir en un eterno volar
entre colores, hadas y duendes.

Jose

Quiero hacer muchos de estos ejercicios.
Quiero poder soltarme así mas seguido
llegando a que sea siempre.
Quiero vivir más de cerca este sentir.
Quiero ser más sensible al sentir y buscar menos la conciencia del sentir.
Quiero poder continuar liberando.
Quiero contagiar la libertad que quiero sentir.
Quiero también que me contagien y me inviten a liberar y ser
tranquilamente yo.
Quiero que ese bebé me enseñe.
Quiero ser capaz de mostrar el bebé.
Quiero que todas estas cosas se metan en mí y así adueñarme de ellas y
traspasarlas.
Quiero que más gente lo vivencie honestamente.
Quiero llegar a que sea más normal este sentir y vivir.
Quiero.

Luis

- 1) quiero irme yaaa. (No logrado)
- 2) quiero dormir. (No logrado)
- 3) quiero relajarme. (Superado)
- 4) quiero gritar. (Superado)
- 5) quiero hacer mi mejor interpretación. (Un desastre)
- 6) quiero sentir que los ejercicios sean más cortos. (No logrado)
- 7) quiero que me pase el malhumor que tengo. (Superado)
- 8) Quiero reírme. (Superado)

Darío

Quiero *sanguches* de miga.
Quiero hamacarme en una plaza.
Quiero abrazar a mi perro.
Quiero sentir el aire en mi cara.
Quiero volar en esta sala de taller de teatro.
Quiero no avergonzarme.
Quiero tocar mi cuerpo y bañarme.

Quiero hongos y queso fresco.
Quiero dibujar sin saber.
Quiero gritar un gol de cualquier equipo.
Quiero cenar con un par de amigos.
Quiero conversar con mi novia.
Quiero caminar a su lado.
Quiero ser así como soy.
Quiero apagar la tele.
Quiero cocinarme un huevo frito.
Quiero seguir escribiendo.

Motivo de base 4

Me felicito

Me felicito por cada paso que llevo dado en mi vida.
Me felicito por lo que consideré un error y sé que solo es experiencia.
Me felicito por mis contradicciones.
Me felicito por cada día de amor.
Me felicito por cada momento de sexo en todas las formas descubiertas.
Me felicito por todas y cada una de las personas que me quieren, tenerlas conmigo habla muy bien de mí.
Me felicito por cada una de las personas que hoy eligieron ignorarme, es imposible poder con todos.
Me felicito por mi decisión de trabajar en lo que trabajo, soy muy capaz para estar allí.
Me felicito por vivir donde vivo, tengo constancia para sostener cada ladrillo.
Me felicito por la familia que tengo, es como es, y yo soy uno más con y sin rol específico.
Me felicito por el dinero que gano.
Me felicito por el dinero que invierto.
Me felicito por los libros que leí y que leeré, por la música que escuché y escucharé, por los temas que bailé y que bailaré, por los brindis que hice y que haré, por las películas que vi y que veré, por las obras de teatro que presencié y que presenciaré, por los viajes que hice y que haré.
Me felicito por ser yo.
Me felicito por ser quien soy.
Me felicito por sorprenderme de mí mismo y por saber que solo sé lo que sé.
Me felicito por cambiar todas las veces que cambié y que cambiaré.
Me felicito por pedir ayuda y ofrecerla.
Me felicito por creer en mí.

Me felicito por ver el sol, la luna y las estrellas, por mojarme con la lluvia, por transpirar con el calor.

Me felicito por la vida que construí y que construiré.

Me felicito porque la vida me construye y me sostiene más allá de mi voluntad.

Me felicito por seguir aquí e ir allá.

Me felicito porque sí.

Me felicito por vos y por mí, porque somos una parte importante de la felicidad.

Me felicito porque soy felicidad.

Me felicito Variaciones

Oswaldo

Me felicito por sentirme libre.

Me felicito por querer.

Me felicito por que me importan mis hijas.

Me felicito por ir perdiendo la vergüenza.

Me felicito por comer bien.

Me felicito por reírme y tener buen humor.

Me felicito por apreciar lo que tengo.

Me felicito por venir a este curso.

Me felicito por abrazar a mis compañeros.

Me felicito por tener fe.

Me felicito por confiar en mi pareja.

Me felicito por sentirme bien.

Me felicito por sentir que puedo ser generoso.

Carolina

Me felicito por amar.

Me felicito por ayudar.

Me felicito por haber decidido elegir otro camino.

Me felicito por sentir.

Me felicito por levantarme de buen humor.

Me felicito por haber perdonado a mi papá.

Me felicito por sonreír.

Me felicito por no juzgar a mi mamá.

Me felicito por disfrutar mirando la luna.

Me felicito por disfrutar momentos de soledad.

Me felicito por disfrutar del silencio.

Me felicito por tratar de ser menos egoísta cada día.

Me felicito por compartir.
Me felicito por tocar.
Me felicito porque voy a tener a mi gata conmigo.
Me felicito por tocar.
Me felicito por caminar.
Me felicito por disfrutar de mirar una estrella fugaz.
Me felicito por haber dejado de juzgar tanto a mi mamá.
Me felicito porque estoy aprendiendo a poner límites.
Me felicito por dormir mejor.
Me felicito por haber empezado el taller de teatro.
Me felicito porque estoy aprendiendo a ser mujer.

Claudio

Me felicito por vivir todos los días.
Me felicito por intentar vivir a pleno.
Me felicito por preocuparme por la gente que me rodea.
Me felicito por estar tratando de aceptar los errores.
Me felicito por vivir en esta sociedad y lograr reírme.
Me felicito por tener amigos de fierro.
Me felicito por poder jugar con mis sobrinos y lograr conectarme con ellos.
Me felicito por decidir hacer teatro.
Me felicito por disfrutar de las charlas con mis compañeros de teatro.
Me felicito por progresar como persona siendo mas dócil cada día.
Me felicito por levantarme a la mañana.
Me felicito por la noche de sexo increíble que tuve.
Me felicito por tener lejos los prejuicios o intentarlo.
Me felicito por poder hablar con mi jefe mas relajado.
Me felicito por darme cuenta cuando la estoy pifiando y jodo al otro.
Me felicito por lograr la felicidad día a día.
Me felicito por haber decidido salir el domingo.
Me felicito por preocuparme por mi familia.
Me felicito por mirar a mis sobrinos y sentir que más no le puedo pedir a la vida.
Me felicito por intentar jugarme por las cosas que quiero.
Me felicito por poder jugar a actuar.

Virginia

Me felicito por querer volar.
Me felicito por animarme a volar.
Me felicito por tener miedos.

Me felicito por despegar de igual modo.
Me felicito por tropezar en el despegue.
Me felicito por tomar envión de nuevo.
Me felicito por siempre tratar de mirar el cielo.
Me felicito por soñar con el cielo limpio.
Me felicito por atravesar también las tormentas.
Me felicito por sentir el viento, la brisa.
Me felicito por siempre querer ser libre.
chan-chan
lluvia de chanes!

Jose

Me felicito

Motivo de base 5

Imagina de John Lennon.

Imagina que no existe el cielo,
es fácil si lo intentas,
sin el infierno debajo nuestro,
arriba nuestro,
solo el cielo.
Imagina a toda la gente,
viviendo el hoy ...
Imagina que no hay países,
no es difícil de hacer,
nadie por quien matar o morir,
ni tampoco religión.
Imagina a toda la gente,
viviendo la vida en paz ...
Imagina que no hay posesiones,
quisiera saber si puedes,
sin necesidad de gula o de hambre,
una hermandad de hombres.
Imagínate a toda la gente
compartiendo el mundo.
Puedes decir que soy un soñador,
pero no soy el único,
espero que algún día te unas a nosotros,
y el mundo vivirá como uno.

Imagina variaciones

Jose

Imagine wuachu huachu...
Todo mal por esta vez.
Han pasado varios años,
Y aquí estamos again.
Siempre hay lenguas y fronteras,
Nadie es quien dice ser.
Todos vamos al laburo,
Y John Lennon bajo tierra.
Será que te unirás al ciclo?
El ciclo maya 1,2,3.
El que dice “vuelve y empieza...
Todo una y otra vez”.

Oswaldo

Sigo tu ritmo,
sigo mi ritmo
nuestros corazones laten agitados y muchas veces juntos.
soy liviano y trasgresor
quiero cambiar, no sé ¿cómo?
muchas manos juntas lo lograrán
muchos deseos juntos lo lograrán
mucho valor junto también
quiero imaginarme capaz.

Oscar

Cuando sueño, despierto o dormido
vuelo alto, muy alto
aterrizo, corro, vuelo alto muy alto
mis brazos me llevan
en mi vuelo ¿veo o imagino?
todo verde, sereno , calmo, en paz.
Quiero seguir volando...
dejar mi mente correr, indagar, soñar.
Siempre, siempre en paz.

Caro

¿Te imaginás todo? ¿Cuánto? Mucho, poco, a veces nada, a veces todo,
muchas líneas.

Casi nada, muchos humanos todos juntos o separados; un poco y un poco.

Mucha hambre.

Cómo hacemos para llegar tan arriba, para que nuestra cabeza sienta todo, o casi todo lo que hay en el mundo.

Y que ese mundo lo podamos sentir en paz, sin líneas, sin horizontes, con todo para volar para contar ese vuelo.

Luis

Jugar con la imaginación es lo más maravilloso que tenemos los seres humanos, nos permite crear, jugar, hacer, armar, desarmar, construir...

Por mucho tiempo imaginé mi vida, tu vida, la vida de otra manera, a mi manera... hasta que caí en la realidad de que era demasiado perfecta para mi gusto, y muy aburrida, todo monótono, todo lindo, nada de sufrimientos, nada de que preocuparse, nada en que gastar energías para pensar, para soñar, para imaginar. ¡Qué aburrida sería la vida si no tuviéramos todas las miles de diferencias que tenemos en el hoy!

Me permito seguir imaginando, todo el tiempo, no quiero unirme a otras imaginaciones como dice Lennon, para que se construya algo que no existe, ni existirá, prefiero seguir haciéndolo solo, a mi manera y construir, ¡otra vez de esa imaginación otro sueño!

Claudio

Me imagino bajo un cielo con muchas estrellas, muchas, infinitas...

No puedo imaginarme el infierno.

Los países son todos uno, una sola persona es lo que siento que podemos lograr.

El compartir con todas las personas de los distintos lugares es lo que nos lleva a esa hermandad.

Bajo un cielo estrellado pienso que es posible lograrlo si cada uno se lo propone.

Quiero y deseo ser parte de estar bajo ese cielo estrellado...

Belén

Un frasco, una abeja dentro de él, el sol alumbrando y el mundo alrededor. Plin, plaf, plof, golpea el bichito malhumorado dentro de ese espacio tan pequeño.

Imagino que cada ser debe ser como esta abeja que quiere salir.

De ese lugar estrecho, de ese encierro, buscando aire, buscando su esencia.

Yo busco e imagino... quiero ver mas allá quiero más aire, este encierro

y estos golpes me aturden cada vez más.
¿Alguien abrirá el frasco?
Tal vez el viento y el tiempo moverán esa tapa y saldré...

Motivo de base 6

Completar

Merezco terminar lo que deseo.

Merezco terminar lo que decidí para mí.

Merezco llegar al final de mis procesos.

Merezco acompañarme con mis compañeros hasta el último momento de lo que quiero.

Merezco disfrutar de mis logros.

Merezco ser feliz con las incertidumbres que contiene mi trabajo creativo.

Merezco compartir con otros lo que aprendo.

Merezco ser un referente para otros y que otros sean un referente para mí.

Merezco disfrutar de mi trabajo artístico y aceptar que puedo crear este trabajo, que lleva mi firma.

Merezco disfrutar el trabajo de mis compañeros y aceptar que sí pueden crear, este trabajo lleva nuestra firma.

Merezco darme vida con lo que he creado porque es una alternativa de la vida humana.

Merezco dejar de lado el miedo, el juicio, la desconfianza, la crítica. Y solamente crear.

Merezco generar confianza, valentía, aprobación, valoración y solamente crear.

Muchas veces digo me fui a Hawai, estoy en Hawai, lugar que algún día conoceré. Algunas cosas fui aprendiendo antes de llegar.

Maui, Hawai: un lugar en donde se está más vivo. Todos a lo largo de la vida tenemos un lugar que nos despierta, frente a otros lugares más comunes que nos adormecen, un lugar especial nos despierta. Ese lugar bien puede ser el teatro. Porque disfrutamos de él como espectadores o porque lo actuamos en algún nivel.

Aloha- espíritu del amor. La posibilidad de entrar en contacto con los demás de una manera generosa nos lleva a una dimensión de nosotros mismos insospechada, esto se valora enormemente en un grupo que hace teatro. El amor y sus múltiples formas es sin duda el verdadero poder que mueve a los seres humanos, aunque esté descalificado decirlo o nos aproxime también como descalificación a lo *new age*.

Algunos principios que descubro en el trabajo cuando lo hacemos de modo responsable:

No estamos aquí, estamos en todas partes.

El principio de la “no localidad”.

Simultaneidad. Todos somos parte de lo mismo. Estamos en todas partes y somos parte del todo.

Saltos y conexiones de la vida cotidiana y lo extra-cotidiano. Una canción decía “lo cotidiano se vuelve mágico”. Todo está en qué potencial de conciencia utilicemos y en la estrategia que elijamos para poner a la vida en un estado de trascendencia.

Lo mediato puede hacerse trascendente. Este café, esta conversación, esta lectura, de hecho es trascendente, pero nuestra conciencia adormecida en lo común, no le da el carácter real y por lo tanto nuestra voluntad también adormecida deja pasar el momento confundándolo con la nada.

Descubrir y asumir el poder humano es participar de lo trascendente. Ser co-creador. Ser impulso ilimitado. Hacerse fuego, entrar en combustión. Generar. Descubrir el despliegue energético.

En el trabajo de un equipo de teatro, en el proceso de aprendizaje y en el proceso de ensayos este principio se manifiesta, generando momentos afuera de cualquier respuesta y paradigma, afuera de cualquier ciencia, pariente hermano del carácter ritual que el teatro posee y que sus ejecutantes despiertan y asumen.

Crear es ver

El principio de la participación del espectador

La investigación, el descubrimiento, los motivos de la investigación, cómo, cuándo, con qué. El trabajo de formación en actuación es un proceso que incluye estos procesos y estas preguntas.

El observador crea los resultados del experimento. La ciencia se pregunta si la luz y la materia son partícula u onda, y esto está determinado sobre todo por quien observa, ya que posee un criterio que proyecta sobre el resultado. Esto que pasa en la ciencia pasa en el arte, el espectador termina de decidir, qué partícula, qué onda, qué energía, qué sentido tiene lo que observa.

Vemos lo que buscamos y creamos lo que vemos por la forma en que vemos.

Creamos nuestra propia realidad a través de nuestro punto de vista. Creamos nuestra realidad al decidirnos por una visión creadora y creativa de nuestras vidas.

Esto se manifiesta en un equipo de teatro, en la rotación de roles de expectación y actuación dentro y fuera de la escena.

El tipo de trabajo diría dramaturgico, que practicamos en los ejercicios y desde allí en los montajes tiene presente al espectador y le da espacio para que participe, generando una necesidad de actuar en los espectadores muy particular y elocuente, expresada sobre todo después de las clases abiertas.

En algún momento me vi tremendamente autoritario, pretendiendo decir algo desde un escenario, pretendiendo que todos sientan y entiendan lo que yo siento y entiendo. Por suerte para mí aprendí este principio y adherí rápidamente asociándome a lo que es verdaderamente más allá de mi ignorancia. El espectador define, mejor atender a su función respetuosamente y encontrar juntos asociativamente el sentido final del trabajo. Esto es arte, y parece que también ciencia.

Con incertidumbre siempre hay esperanza

El principio de la incertidumbre

Haleakala el volcán, volvimos a Hawai. Las islas de Hawai tienen una intensa actividad volcánica, lo que hace que los habitantes tomen en cuenta lo que es natural: la transitoriedad de todo. Hawai tiembla permanentemente y puede entrar en erupción ya que está en una específica alternativa que conecta la masa ígnea del planeta, sin la cual la vida no sería posible, con la superficie. Esta imagen se me hace presente en muchos momentos sobre todo cuando cada participante del grupo se da cuenta de que hizo algo que nunca pensó posible para él. Está en erupción. Nos ha revelado parte del fuego que aún lleva adentro, sin el cual su vida ya no sería posible.

El principio de la incertidumbre, nos dice que el cambio constante y el caos garantizan la validez de la esperanza. El cambio eterno significa que cualquier cosa es posible. Hasta lo que hemos desestimado por considerarlo imposible, cambia. Si yo aprendo ese juego incierto y me muevo en él con objetivos claros y estrategia sostenida y adecuada, seguro que construiré lo que deseo, que de todos modos también cambia inciertamente.

La belleza fundamental surge en los momentos más turbulentos. Otra canción, de Tanguito Vox Dei, decía: “todo concluye al fin” y continúa afirmando esa ilusión maravillosa en la que creemos que ponerle un punto a las cosas o ingresarlas entre paréntesis o colocarlas en el *freezer* o enterrarlas, las hace terminar. Las relaciones no cambian, las relaciones no terminan. Las relaciones son infinitamente duraderas. En la vida de muchas personas esto está claro, por eso más allá de las separaciones, lo que no resultó, las desapariciones, las pérdidas, los arrebatos, la vida se abrió paso majestuosa y recuperó la tierra más fértil aún después de la lava. Y los vínculos generaron otras esperanzas de vida y otras maneras de vivir. Esto es teatro, el momento del conflicto y el momento de la recuperación alternativa, de la reconstrucción de un nuevo yo gracias a esa experiencia, que también es seriamente conflictiva porque en general es un paso adelante en la evolución de la humanidad, para el cual la sociedad manipuladora por el poder sobre todo económico no está preparada, ni le conviene aceptar.

Ahora mire la vida de ambos lados

El principio de la visión múltiple y simultánea

El principio de la complementariedad. Podemos obtener fuerzas desde una visión holográfica o completa de la vida en vez de hacerlo a través de una imagen unilateral o polar. La imagen unilateral es autoritaria e ignorante. La polar es manipuladora e interesada. Los opuestos como extremos de un segmento circular coexisten. También coexisten todos los puntos de ese segmento. El extremo opuesto complementario. El principio de la complementariedad, nos habla de la coexistencia y *mutuedad* de todas las posturas. La materia prima cuántica es simultáneamente onda y partícula, energía y masa. Cuando en el trabajo teatral este principio se toma en cuenta, la creatividad individual y grupal toma otros caminos que salen de la obiedad y generan alternativas libres de cualquier sistema de valores. Lo que hace a veces que tenga la sensación de no manejar más el juego y que el juego del grupo, sobre todo cuando ya ha entrenado y aprendido la base y está en los momentos de ejecución o improvisación, es autónomo de mí y genera situaciones propias cada vez.

Todos somos el número uno

El principio de la unicidad

Omnipresencia compartida e intemporal en el universo. Conexión existente entre nosotros. Coincidencias extrañas, claves, sorpresa, reconciliar y conectar los mundos espiritual y racional y redescubrir nuestra unidad. Unir para encontrar un centro desde donde podamos emanar la creación. Soy parte del todo y contengo en mí todos sus principios. Cuando trabajo en cualquier área me uno diversamente a distintos factores y personas, generalmente me uno a mí mismo, mis deseos, obligaciones, pensamientos asociados y divergentes, y me uno a personas que considero funcionales a mis objetivos. Pierdo en cuenta que estoy unido al entorno que me rodea y que me está nutriendo más allá de mi voluntad, pierdo en cuenta que me uno a todos los transeúntes que comparten mis traslados en mis horarios y etc. En realidad estoy unido y esta unión puede ser positiva, estimulante. Generalmente la vivo dormido, adormecido, ausente y pierdo la posibilidad de descubrir y descubrirme lleno de posibles puntos en común con todo lo que me rodea y que puede nutrirme de otro modo para lograr lo que quiero. Somos uno.

En el trabajo de un equipo de teatro, cuando el equipo enfoca su unicidad y trabaja en este principio, facilita sus logros y descubre que toda diferencia es crecimiento y abre una alternativa real que aumenta las posibilidades de logro.

Los niveles de la vida

El principio de los distintos niveles de la vida

Existen varios niveles de realidad incluidos en nuestro mundo local, táctil y visual. Estos niveles están vinculados a nuestro sistema perceptivo y a nuestros sentidos. Trascienden la realidad cotidiana sobre todo si podemos hacernos conscientes de estas percepciones y sensaciones. Para muchos las enfermedades se originan por quedar atrapados en un nivel de la realidad. Y la posibilidad de curar, implica transmutar o abrir otros niveles. Generamos una especie de restauración de la capacidad de conocer y experimentar todos los niveles de la realidad de nuestro ser. Y esto es altamente terapéutico, sanador, curador de por sí.

El trabajo que realiza un equipo de teatro tiene que ver con estos niveles de percepción de la vida propia y la de los demás. El juego justamente entrena en este cambio de canal perceptivo, en este cambio de nivel de vida, a veces de un modo buscado y otras veces de un modo aleatorio. Sí es importante que el docente contenga estas nuevas percepciones y las sensaciones que provocan ya que es extraño y poco acostumbrado para el participante.

El tiempo no hace tic tac

El principio de la atemporalidad

Estamos educados en una medida del tiempo que bueno, arbitraria o científicamente ha sido inventada por los seres humanos. En diversas culturas existen otros calendarios y formas de medir el tiempo, generalmente basadas en los astros y en los fenómenos que los astros generan sobre nuestro planeta. Vivimos desde que nacemos con el reloj y su manera de medir el tiempo. Pero a veces vivimos determinados episodios que nos enseñan otro tiempo. Y a veces podemos descubrir y aceptar que cada uno tiene su tiempo. De eso se trata. Crear el propio tiempo. Detener, retener el tiempo. Abrir otras dimensiones o intensidades del tiempo. Atrapar el sol. Atemporalidad relativa. Construir, el propio, electivo y sagrado tiempo de celebración de cada momento.

Mozart, sus obras le llegaban enteras, las vio “de una hojeada”.

El tiempo no es direccional. Trabajos espontáneos, casuales, repentinos, sorprendentes. Los fenómenos “aja” y “eureka”.

Atemporalidad. El pasado, el presente y el futuro no están separados. Pasado, presente, futuro. El presente es el punto de inflexión desde mi decisión. La decisión del protagonista.

En el arte esta dimensión del tiempo es especialmente exclusiva y específica. Todo lo que nos ocurre cuando en unos segundos nos situamos frente a un cuadro, o en el tiempo que transcurre una coreografía o bailamos abrazados un tango. El tiempo que descubrimos en un ejercicio teatral o en una improvisación o en una clase donde luego listamos la cantidad de cosas realizadas que no entran en el tiempo del tictac. Sí el tiempo es otro factor de trascendencia. Tal vez ya veníamos en la vida, antes de tomar esta apariencia, tal vez seguiremos en la vida cuando nuestra apariencia trascienda esta forma. El teatro nos coloca frente a la puerta para descubrir otras dimensiones e intensidades del tiempo, que nos acercan más a la realidad de este factor vital.

Campos de energía de crecimiento

El principio de la energía

Desde siempre el ser humano ha podido percibir la energía de ciertos factores, los más claros están dados por el sol, luz y calor. Nos ha llevado muchos años aceptar que todo es energía o manifestación energética y que los seres humanos también. La energía genera un campo, un espacio en el cual ejerce su poder. Muchos de estos campos energéticos son altamente positivos para el ser humano y otros son perjudiciales. En el estudio del crecimiento de los vegetales se prevé que la planta ya ha desarrollado el campo energético que facilita su crecimiento, ya está el lugar del brote, y esa energía le facilita la tarea. Campos de energía de

crecimiento. Podemos observar algunos de estos efectos en nuestra vida cotidiana, más allá de que podamos interpretarlos a tiempo: coincidencias repentinas, coalición de estos patrones de energía de crecimiento que encierra una potencia manifiesta en cada hecho casual y afortunado de nuestra vida. Energía *vital-maná-chi-qui-quinta* energía. No se debilita con la distancia. Es observado por algunos con más facilidad. Y algunos instrumentos permiten distinguirla. Tiene su forma contraria de energía, negativa y desorganizadora. Avanza y retrocede constantemente, fuerza e impacto, fluctúan. La Naturaleza es ligante, une y combina estos principios. Nosotros también los poseemos y justamente el teatro es el escenario más específico para generar estos campos de crecimiento y conocer el altísimo potencial que allí existe en forma latente y a la espera de ser activado. Es lo que nos posibilita entrar en estados creativos y de conflicto escénico de un modo sensible e irracional. Conocer este factor es interesantísimo pues genera una sensación de seguridad desconocida por los participantes.

Entropía - desintegrarnos y consumirnos

El principio de la reorganización constante

El proceso de la existencia conlleva una enorme fuerza positiva. Podríamos imaginar una línea desde nuestro nacimiento, ininterrumpida que nos muestre el recorrido vivido. Nos ayudaría a tomar conciencia de un aspecto de desplazamiento a través del caos de la vida. Y en ese aspecto una enorme cantidad de energía entregada en el intento. Solo nos desintegramos para poder integrarnos nuevamente en el nivel superior y distinto. Crisis desde siempre. Crisis, cambio para los orientales. Cambio desde siempre. Utilizar nuestra crisis y momentos de desintegración como vehículos para desplazarnos hacia una posibilidad humana en evolución y desarrollo. Reorganización permanente, aunque nos aferremos a la ilusión de que ya hemos resuelto lo básico. Lo básico es estar despiertos, en actitud vital abierta y generadora.

La crisis es la prueba de nuestra capacidad de sobrevivencia y continuo desarrollo. Crisis, experiencia del caos causada por la quinta energía que agita constantemente las cosas para llevarlas hacia niveles más altos y más desarrollados. La crisis nos reorganiza integrando un aspecto ignorado por ahora.

Evoluciona Hawai, paraíso nuevo y dinámico en constante surgimiento.

Evoluciona cada uno de nosotros, paraíso nuevo y dinámico en constante surgimiento.

La actividad teatral, nos presenta la oportunidad de explorar esas crisis, de prestarnos para el juego de la crisis y del conflicto, para emerger más aún. Para agitar nuestra energía y conocerla en un espacio específico y me animaría a decir sin riesgos, especialmente diseñado para el ensayo.

Nueva visión del orden

El principio de la *Caoslogía*

Apreciación del orden caótico. Celebrar el caos. Mirarlo de adentro. El caos nos mantiene vivos. Subir el Haleakala, aunque sea un volcán en erupción. Cualquier ilusión de la pradera, termina siendo imponderablemente otra versión del Haleakala. El juego de la improvisación teatral enfrenta sobre todo a este principio del caos. Una primera tendencia de los participantes es querer ponerse en un todo de acuerdo y luego, a partir de la ejercitación, van descubriendo que no es necesario y que esa sensación de imprevisibilidad los despierta. La improvisación tiene sus elementos y la aplicación de esos elementos va generando la trama. La tendencia a la lógica aplana la improvisación, por eso el aprendizaje es dejar salir sin lógica y confiar en el nuevo orden que se establece, que tiene una lógica específica y que aporta un nuevo enfoque en lo formal y en lo temático. Las cosas no necesariamente son como yo quiero, pero aceptando el cómo son de las cosas puedo aportarme y ofrecerme con un alto grado de eficiencia.

Efectos: en las improvisaciones a partir de estos principios comienzan a aparecer notables coincidencias, más allá de cualquier acuerdo.

Puedo estar en mí y en el otro, o en el límite de ambos e intuir con facilidad sus movimientos como si fuese un tango. Puedo estar aquí y estar en otras partes (principio de la no localidad). Aprovechar las manifestaciones de nuestra propia energía y crear con eso.

Aparecen también interesantes momentos de sincronía: puentes entre los mundos y niveles de la percepción de la vida, de la situación y de la improvisación.

Las improvisaciones entran en el campo de las probabilidades, en cuantas repeticiones o jugadas aparece el efecto deseado. El efecto deseado es estar despierto y este efecto comienza a aparecer siempre. Siempre de modo diferente.

Descubrir el sentido del drama o del misterio o de la coincidencia está vinculado con la evolución, concentra y orienta nuestra energía y nuestra acción. Aquí el sentido del drama es abierto y a descubrir en el ejercicio, con el otro y frente a otros.

Buscar el significado de los hechos inexplicables. Trascendentes o de cambio o transformadores, es una actitud inherente al quehacer teatral y entrena otra gran facultad humana: la adaptación. Es un instinto que nos capacita para aprender y evolucionar.

Nuestro estado de ser y nuestra conciencia evolucionan si nos arriesgamos detrás del sentido. Es decir si improvisamos libremente, en autonomía del qué diremos y el qué dirán y del qué se espera de nosotros.

A veces parece que armonizamos no sabemos bien con qué, para algunos con la conciencia propia, o la conciencia colectiva o la conciencia del universo y parecería que nos transformamos en otro, u otros, casi en una especie humana diferente. Esto aparece también como fruto del trabajo en las improvisaciones.

A veces usamos las palabras caos y casualidad para explicar algo que no comprendemos, que desconocemos, pero estos principios son específicos del quehacer artístico y en el teatro generan seres humanos entrenados en el tránsito esperanzado a través del caos y con el potencial de aprovechar la casualidad.

Podemos ver con los ojos cerrados. Escuchar en el silencio. Tocar por proximidad y no por contacto. Hacer sentir lo que estamos sintiendo sin palabras.

La creación es algo abierto, pero a veces está limitada por sus propias estructuras y cae en la repetición.

Comparto una frase de Picasso que me gusta: “las computadoras son inútiles solo pueden darnos respuestas”.

También comparto un proverbio chino, que lo uno a la frase de Picasso: “los pájaros no cantan porque tienen una respuesta, cantan porque tienen una canción”.

El teatro nos genera otra manera de ver ya que la visión común engaña, es superficial e histérica y descomprometida.

Esta experiencia de crear y de transformarse conlleva sensaciones que por desconocidas a veces se tornan dolorosas y desagradables, pido paciencia y no rotular de antemano. El dolor es inevitable, cuando salgo a correr me duele todo, pero claro, prefiero que me duela todo por haber salido a correr si inevitablemente me dolerá todo y no habré salido a correr.

Hemos sido educados en un sistema que tendía a normalizar e igualar y eso redujo nuestras posibilidades de experiencia.

Para el físico Niels Bohr, existen muchas maneras de saber todo lo que es puede ser descrito ya sea como una unión momentánea de “nudos de materia prima” o como seres en una transición temporal hacia un “salto de energía” .

Algo tan propio del teatro es la observación y sobre este aspecto estamos intentando que la gente vea lo que hemos puesto, es bueno recordar que el acto de observar altera lo que se observa, por eso es mejor ser fiel a lo que cada uno siente en el momento de ejecutar el acto creativo, ya que indefectiblemente el observador resolverá su propia versión receptiva y compositiva.

La culpa y el miedo es la tendencia que inhibe el acto potencial de crear. Por eso el entrenamiento creativo nos libera de ese miedo. Aplicar esa libertad creativa, con confianza nos permite actuar el papel más apropiado según el momento, para cada vez.

Nuestras percepciones van creando nuestra realidad. Y al ampliar nuestras percepciones ampliamos nuestra realidad.

Siempre existe otro punto de vista en cada cosa. O muchos puntos de vista para una misma cosa. La práctica teatral nos recuerda eso.

Las dificultades son una parte necesaria de la vida como otras y pueden evolucionar hacia una realidad mas apropiada para nuestro presente.

A veces las cosas simplemente son y están allí esperando tomar significado y vida por medio de nuestras percepciones.

Reconocer y sentir la manera de cómo son las cosas no nos obliga a rendirnos ante los hechos, mas bien nos invita a ser una parte más conciente de esa manera e interactuar desde el conocimiento.

Asumir cómo nos sentimos sin modificar es ilícito, impertinente, desde allí podemos construir una respuesta personal y específica sin quedarnos en la tendencia.

¿Por qué fingir lo que no somos y responder desde el quedar bien?

Ser nosotros mismos es encontrar nuestra propia manera dentro de la manera.

Asociarse con las leyes de la vida y del universo ayuda a potenciar la energía individual y a sintonizar con lo trascendente desde potenciales equivalentes.

Si aplicamos las magníficas teorías del cosmos que alteran el tiempo, el espacio y la energía podemos encontrar nuestra propia manera dentro de la manera de cómo son las cosas. El teatro nos ayuda a entrar en consonancia con estas realidades.

Al escoger nuestra percepción de la situación elegimos la hipótesis sobre la que se basa la forma de observación, el modo de obtener resultados y el modo de interactuar.

Salir del impedimento de la culpa y el miedo para entrar en el poder de nuestra conciencia en sintonía con la conciencia colectiva y del universo, es una decisión que multiplica nuestras posibilidades.

Volvemos a repensar, para Niels Bohr, existen formas alternativas de ver e interpretar los hechos.

Nuestro cerebro izquierdo información ligada a las palabras, lugares, pensamiento racional, objetividad y lenguaje. El cerebro derecho, símbolos, fantasías, sentimientos, la subjetividad, la sensación. Estamos ajustando, cambiando, desarrollando, y evolucionando, salud-enfermedad, dificultad-facilidad, conflicto-resolución, dolor-alegría, soledad-compañía.

Born, aporta al universo de las representaciones del pensamiento el principio de la complementariedad, alejándose de Newton que generó el sistema de pensamiento basado en la causa y el efecto único.

El físico Werner Heisenberg, acepta el principio de la incertidumbre y nos aporta una manera más de pensar abriéndose de otro principio de la física que hasta ese momento guiaba el pensamiento, el concepto mecanicista del determinismo newtoniano.

¿Qué de todo esto nos sirve para crear en una improvisación o para formar y aproximar personas a la actuación? Para mí, todo.

¿Qué elegimos? Nudo o salto, si estudiamos el nudo nos lo perderemos como salto.

Heisenberg nos recuerda que nuestra existencia no está determinada y que su comprensión está siempre un poco más allá de nuestro alcance. Principio de lo más dramático.

Definimos de un modo, pero que esto no nos convierta en ignorantes, al menos saber que no lo hemos definido de tantos otros modos.

Eric Janscht, otro físico vinculado a la teoría cuántica, nos recuerda que la propia indeterminación y amplitud del mundo cuántico es lo que hace que nuestro universo tenga el potencial de lo inesperado, lo nuevo, lo creativo, lo milagroso. Una improvisación está indeterminada y si estamos despiertos y confiamos en lo ejercitado y en lo que eso libera podremos asumir nuestro potencial de lo inesperado, lo nuevo, lo creativo, lo milagroso.

El drama, justamente es lo que nos posibilita, tras haber tomado la decisión de entrar en espacios de acción simultánea a distancia, la posibilidad de salir del aquí y ahora y entrar en el estamos en todas partes, con todas las personas al mismo tiempo, sin límites del tiempo y el espacio. La acción es la alfombra mágica, la lámpara de Aladino, el teletransportador del Interprise.

Somos nosotros los que observamos, los que creamos el objeto observado. Nuestra observación crea lo que observa. Dualidad o complementariedad.

Sé algo de algo no todo de todo.

En la incertidumbre hay esperanza.

La práctica del teatro es el escenario específico para que cualquier persona entrene estas facultades.

Entrenamiento

El concepto de entrenamiento es un requisito que comparto, para la formación artística en general y especialmente para la formación de actores o la profesionalización en cualquier disciplina artística. El teatro o la teatralidad de cada persona se entrena como un deporte y ese entrenamiento permite resolver con facilidad y especificidad los elementos, la tarea.

Propongo la lectura de distintos entrenamientos que realicé con profesionales diversos. Ya que algo o mucho de esto desataremos en los grupos que coordinamos.

Entrenamiento coordinado por Agustín Alezzo, en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro, 1990.

Pasar la escena primero corporalmente, desde el movimiento, que integren lo que sienten, con música, luego en fotos.

Trabajar específicamente, no en general.

No actuar el conflicto.

Crear una acción en particular.

¿Qué sienten?

Crear la realidad de la escena, actuar no es sentir los conflictos, es crear una realidad en escena, poner todos los detalles, más detalles, más detalles.

Preguntar primero al leer una obra: ¿qué quiso decir el autor?, ¿qué pasa en esta escena en detalle?, ¿qué hago?

Crear las circunstancias que determinan la acción y los objetivos que percibo.

Lo que hago no es siempre acción física desarrollada: pensar, mirar, la fuerza del pensamiento.

Entrenamiento coordinado por las profesoras cubanas: Gloria María Martínez y María Elena Ortega del Instituto Superior de Arte de la Habana, actualmente de ARCIS de Chile, en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo en 1992.

Está ordenado como una sucesión de actividades. La lectura de esta serie da idea del entrenamiento.

Entrenamiento corporal, psicofísico.

Actitud del cuerpo y del ánimo.

¿Qué obstáculos vencí hoy?

Partes de mi cuerpo que no existen, que no tengo conciencia.

Concentración.

Emociones. Afectivo.

Objeto de estudio: yo.

Pies, equilibrio, espalda, cansancio.
Relaciones con las personas.
Corrientes de investigación. Presencia del actor.
Que yo esté aquí.
El cuerpo en vida está experimentando, resolviendo.
Empiezo por lo físico o lo psíquico, pero debo integrar ambos.
Desde lo físico: oposiciones, equilibrio inestable, coherencia incoherente.
Deben existir sus equivalentes en el plano psíquico.
El trabajo físico puede ser agarrable, anotable, repetible. El psíquico aún no.
Cadenas de acciones. Reiteración. Impulso inicial.
Proceso lógico del pensamiento.
Impulso inicial, trayectoria final.
Situación extracotidiana, actuación.
Movimientos improductivos.
La repetición cada día es nueva.
La demostración es la comprobación para cada acción de donde nace el impulso.
A menor movimiento mayor cantidad de energías.
Danza del viento.
Estiramiento después de la danza del viento.
Control de movimientos innecesarios.
Precisión y limpieza en el movimiento.
En el *stop* se absorbe la energía.
Posición no cotidiana: *demiplié*, torso recto.
La danza del viento, transmisión de energías, entrenamiento sobre el encuentro de las diferentes energías.
No banalizar el trabajo, no engañarse.
Concentración y disciplina del propio cuerpo.
Primero coordinar el paso, luego complicar, vista, cabeza, cambio.
Calentamiento físico.
Danza de las oposiciones.
Danza del viento.
Ejercicio de la máquina de escribir.
Ejercicio de la máquina complementaria de todos.
Dolor en todo el cuerpo. Estoy despertando.
Desequilibrio.
Cansancio. Sinónimo de trabajo.
Transformación de objetos.
Utilización lógica del elemento.
Cuando no se entiende reiterar.

Reiteración de secuencias.

Ejercicio de extraer algo real del bolso de alguien. Pedirle que descubra qué le falta. Repetir la acción sabiendo qué es lo que falta. Sacar conclusiones de cada improvisación. En el segundo caso pierde el estímulo real. Se desconcentra.

Improvisaciones, análisis de las improvisaciones.

Texto neutro para improvisar, crear la situación:

- Se fue.
- No hizo silencio.
- Llamalo.
- Prefiero no verlo jamás.

Rastrear resultados de cada entrenamiento

Equilibrio: un equilibrio en acción genera un drama elemental. La oposición de distintas tensiones existentes en el cuerpo del actor, se presentan para el observador como un conflicto de fuerzas a nivel elemental.

El equilibrio dinámico del actor basado en las tensiones del cuerpo es un equilibrio en acción. La acción genera en el espectador la sensación del movimiento aún cuando hay insensibilidad.

Lo que importa es la ejecución artística del movimiento. Es la dinámica transmitida visualmente al público. Porque solo la dinámica produce la expresión y el significado.

Ejercicio del gato.

Calentamiento.

Estiramiento.

Círculo, pie, codo, latigazo.

Siete pasos.

Control del peso.

Conteo de uno a siete.

Equilibrio precario.

Lanzar cinco objetos secuenciados con distintas energías.

Expresar la esencia del texto con dos poemas.

Energía mental entre parejas. Doy una orden mental y el otro obedece.

Energía y cambio de dirección. Uno de espaldas y el otro con el brazo sin ser visto indica hacia donde girará, el otro responde al estímulo sin ver.

Expresar movimientos a partir del estímulo de la voz.

Distintas circunstancias para un texto o poema.

Entrenamientos individuales: salto en 7, sentado en 7, jalo la soga, latigazo, pie rodillas, cintura, codo, cabeza, equilibrio precario, danza de las oposiciones, danza del viento.

Algo de Angelelli

Algo del entrenamiento en *Clown*, coordinado por Guillermo Angelelli. Escuela Internacional para la América Latina y el Caribe. Taoro. Cuba, Setiembre, 1993.

Rol de costado apoyando hombro, lograr continuidad en el giro, como si fuera a escuchar el suelo, enganchar varios roles.

Salto de un compañero sobre el otro, rango, como gritando alegría diciendo el nombre, contando.

Historia de una palabra mientras sigo el rango. No puede la frase cerrarse, si no, no tiene sentido seguir.

Con los vestuarios de payasos inventados por ellos correr, *stop* y se encuentran con otro payaso; mucha alegría. Ídem pero sin sonido.

Cada vez que alguien se equivoca lo ridiculizan.

Los gestos que hacen en los *stop* o en los saludos no tienen que tener nada que ver con el vestuario.

Distintas jerarquías del *clown*, la estrella, el partener, el que hace lo que puede, fundamental el aspecto llamativo del vestuario.

Audición para contratar el *clown* mejor vestido.

Cada uno da una vuelta.

Dos filas enfrentadas se cruzan, mirada hacia donde voy. Se tocan nariz con nariz mientras giran y miran hacia donde van como intentando irse. Luego con diálogo.

Correr y *stop*

División de grupos. Correr, *stop*, un grupo impulsa al otro, secuencias de impulsos y *stop*.

El toque del impulso da la dirección; el movimiento es más bien relajado y contenido.

Corro, corro, *stop*, impulso, golpe de karate, *stop*, impulso, golpe de karate sin sonido.

Como dirigiendo la mirada.

El grito del karateka, grito con todo.

Correr, *stop*, impulso, doy el golpe pero no lo doy, concentro el impulso.

Aprovecha las dificultades y errores para ridiculizar. Dos filas enfrentadas, al golpe, impulse y golpe de karate con grito hacia el compañero de enfrente. Una fila larga de golpe y *stop*, la fila dos contesta. Zigzag de golpes de karate entre cada fila, responde un zigzag, el zigzag va y viene. Borrarse las dudas, concentrarse en la dinámica de la energía que cada uno emana y la comunicación. Lograr continuidad sonora y de movimiento.

Torneo de karatekas.

Frente dos con máscaras pasan detrás de una pata, se colocan la máscara, tremendo valor desinhibitorio de la máscara. Guillermo los presenta, aprovecha todos los errores de sus alumnos para ridiculizarlos, los toca, sopla, etc. Para que cada uno registre y genere una reacción, los *clown* siempre están dando la cara al público.

La salida, miran al público, siguen haciendo una situación en la salida.

Evaluación: aprovechar el impulso de otro sin pensar si de allí aparece un juego desarrollo.

Enfrentados mirando al público.

La salida en situación es muy importante.

Cualquier lucimiento es para el público.

Trabajar como reflejo como reacción disponible sin pensar.

Susana entró en un estado opuesto al ejercicio respondió no sé, tal vez, estaba deprimida, con un mascarón, esto fue rápidamente advertido por el grupo causó otro tipo de expectativa.

Esperar a que el juego aparezca solo, no hacer nada para que el público se divierta.

No ser cómicos. Era sin tocar y sin hablar.

En los errores es donde aparece el *clown*, el gag aparece solo, cuando veo al público realmente veo al público, con todo el deseo de llegar a él.

Cuatro en sillas, máscara, tienen un bebé en los brazos a la palma el mismo juego que le hacen al bebé pasan a hacerlo al público. A la señal va de a uno. Cuidar la distancia con el público si te pegas no te ven, pierde potencia y se hace intimista.

No sirve el humor local, sino funciona solo para nosotros.

Una motivación, el bebé, puede quedar como motivación interna y abrir al espectador, nadie sabe que te motiva en el momento de la actuación pero hay realidad.

El juego es con el público; yo leo la respuesta y si la respuesta es el aburrimiento pruebo otra y otra.

Reconocer cuando se nada en la mierda y tener la humildad de cambiar.

Liberación a través de la risa de uno de los clowns.

Se hace necesario entrenar en lo ridículo en todo lo que para el actor es ridículo y jamás haría.

Aprovechar los impulsos que naturalmente nacen en el actor, fluidez, lectura del momento, de la situación y del público; saber ver.

Nunca se da la espalda.

Los opuestos y el control aunque parezca desmedido. Cuando aparecen estados de ánimos opuestos a la máscara, aparece el grotresco cuando no le interesa gira para atrás (Guillermo) para incentivar al actor a reclamar la atención del público.

Integrar los estímulos de afuera, tractor, el nene que habla, etc.

Presentaciones con la máscara, abre sobre usted otro clima.

Quedarse en el aburrimiento, en el no saber qué hacer. En un momento de aburrimiento la actriz dice que se den la vuelta y él acepta, todos le dan la espalda.

Caminan en diagonal al ritmo de la percusión.

Camino *stop* público y sigo caminando en la dirección que traía, no todo junto, me paro, miro y sigo.

Cuando detengo no fraccio la energía la deajo fluir en igual intensidad y continúo en igual intensidad.

Entrenamiento de montaje ritual

Experiencia de montaje a partir de una propuesta textual dramatúrgica que contenga la ritualidad como requisito estético.

Lectura de la propuesta textual, análisis objetivo: conflicto, sujeto, entorno, acciones. Análisis subjetivo. Análisis quinésico.

Selección de escenas para trabajar por equipos.

Confrontación de montajes: análisis de los elementos constitutivos. Confrontación de la forma y el sentido profundo del texto y su enriquecimiento subjetivo.

Ajuste del montaje según distintos criterios técnicos y expresivos.

Explorar a partir de una propuesta textual que contenga la ritualidad como parte de su estética, el impacto creativo que ejerza sobre el grupo y las formas de montar el texto, siendo fieles al posible mensaje del autor y a la diversidad de mensajes subjetivos que el actor quiere imprimir.

Una de las tendencias actuales es la toma de conciencia sobre la necesidad del entrenamiento del actor. Muchas veces nos encontramos con actores que entrenan pero no producen por sí o por condiciones externas. Entrena pero no actúa. También nos encontramos que frente a las necesidades expresivas los textos deben ser reescritos. Y el grupo y los criterios de puesta en escena limitan o favorecen la creatividad del actor. La invitación es a confluir juntos en estas preguntas y respuestas que ya seguramente conocemos.

La rama dorada de James G. Frazer, editado por la Unidad Productora 01, Osvaldo Sánchez del Instituto Cubano del Libro, 1972, es un material importantísimo donde se develan orígenes rituales de diferentes culturas y religiones, también el *Teatro de la muerte*, de Tadeusz Kantor, Editorial La Flor 2004. Entrenamiento coordinado por Juan Carlos Gené, en el marco del Teatro San Martín, en 1995. Trabajo con el texto *Maleficio de la mariposa* de García Lorca.

Todos en ronda

Círculo desde las articulaciones.

Calentamiento, brazos mientras se mueven, piernas, piernas y brazos para el

otro lado. Zapateo. Marco zapateo. Pausa subo brazos, suave hasta arriba. Concentro energía en los puños y largo. Zapateo con brazos, cada pierna hacia el costado. Subo brazos desde el centro del pecho.

Vibración interna aplausos, abrazo, retrocedo aplaudiendo.

Acentúo con otro, fuerza desde el centro.

Cadera, brazos cruzados avanzo, retrocedo, pulso con rodillas, subo brazos suave, pulso con manos, brazos flotan.

Bajo y subo chicote de brazos.

Incluyo el texto en el movimiento.

Agarro el aire lo subo.

Busco formas corporales para cada texto.

Puntos de fuga de la energía.

La voz desde los distintos centros.

Seguir a alguien.

Hablo desde el peso, pie que cae.

Por grupos paralelos. Ensayan sus escenas. Simultáneas todo el tiempo. Luego por grupos. Entrenamiento en creación colectiva y dramaturgia del actor tomado en 1995 con Guillermo Heras en el marco de los cursos de perfeccionamiento que en esa época ofrecía el teatro San Martín.

Conecté a Guillermo Heras, con Liliana Bermúdez, en ese entonces, secretaria de Extensión de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, y pudo dejar su estampa también en Mendoza en varias ocasiones.

Concepto de teatro estrecho. Lo esencial

Una de las características del lenguaje escénico es la de ser interdisciplinario. Se ha ido generando un trabajo de mestizaje donde las distintas disciplinas artísticas toman su escenario. Existen más que nunca numerosas referencias pictóricas, de cine, de multimedia, etc., en las formas teatrales contemporáneas, enriquecidas muchas, por efectos técnicos impensados, para los griegos, que acuñaron la frase de que *Deus ex machina*, la máquina es Dios, el dios que en el escenario crea la ilusión.

Existe de todos modos un espacio que el actor llena con su cuerpo y con el que escribe en el espacio una dramaturgia propia. Este movimiento viene siendo conocido desde la década del ochenta como “La dramaturgia del actor”, la escritura del actor en el espacio.

El actor tiene hoy otra manera de formarse y de entrenar para estar a punto y poder producir teatro. Este aspecto de la dramaturgia del actor, es parte de todos los modos de formación y entrenamientos del actor en la actualidad.

El actor tiene un espacio de entrenamiento físico y vocal, como mínimo. También es necesario comprender un concepto integral que amplíe lo físico,

vocal y cerebral. Es necesario un desarrollo intelectual del actor para entender otros lenguajes. Podemos establecer vinculaciones varias entre la literatura dramática y la escritura escénica.

Adhiero a los que piensan y sostienen con su trabajo que en el teatro no hay pirámide, es un hecho en equipo.

Nos planteamos abrir las historias hacia el teatro que subyace en otros procedimientos además del que emana de un texto. El teatro actual activa una vieja polémica dialéctica entre imagen y palabra, dialéctica de unicidad.

La creación colectiva está ligada a encontrar estructuras escénicas que contengan al grupo que los hace. Podríamos ver a la literatura dramática como un sistema codificado. La creación colectiva se presenta como un modo de escritura escénica decodificada según el grupo.

Adhiero a los que piensan que el personaje dramático no existe, que el personaje es el que el actor en cada puesta en escena resuelve. Cuántos Hamlet existen en la historia del teatro: Hamlet de 100 kilos, carnicero y pelado, hasta uno demacrado y con silueta de bailarín. El actor, el ejecutante, el danzante tiene un espacio de creador autónomo, como el director y el autor.

Hay un sistema de índole económico que reduce las posibilidades del actor. También está el *estatus quo* de las funciones del dramaturgo y el director. Muchas son las anécdotas de rivalidades y peleas por estos espacios. También es cierto que hemos hecho un tránsito importante en la autoría colectiva, más allá que esta figura jurídica no sea aceptada por los organismos que defienden el derecho de autor. La autoría colectiva es, de todos modos, un procedimiento teatral que tiene muchos referentes, uno de los más sorprendentes es el que define a Shakespeare, como una marca, alguien que además de dirigir, protagonizar y actuar, firmaba con su seudónimo los textos escritos por otros. Eran una compañía y trabajaban colectivamente. Como pasa en la arquitectura, en la historia, el nombre se lo lleva el arquitecto, no los obreros de la construcción.

Vamos a tratar de generar un referente común, como disparador. Lo que me haya emocionado. Una canción común: *Jinetes en la tormenta* del grupo de rock The Doors. También vamos a elegir cada uno una canción propia.

Seleccionar la canción.

Elegir parte textual tan larga como se quiera.

Improvisación de la parte, tres minutos sin palabra ni música, solo cuerpo y voz sin verbalizar, vestuario, etc. Y la gente que quiera.

Vamos a generar una suerte de “memoria emotiva de las imágenes”.

Logramos así el primer núcleo, es el resultado de esos trabajos.

Luego hago la improvisación y junto el texto.

Con todos los textos y acciones hacer una dramaturgia global que se llame “canciones urbanas”.

Aprender la canción base de memoria.

Definir cuál es la pulsión dominante (sensación), que nos sugiere pulsionalmente el texto. Lo menos racional posible.

Desolación, asco, peligro, fragilidad, desamparo, apocalipsis, lejanía, desesperación, experimento, sabiduría, nacimiento, angustia, sentencia, revelación, destino, cambio, aceleración cardíaca, miedo, vértigo.

¿En qué espacio lo vemos?

Campo, desierto, intestino grueso, manicomio, hospital, cueva, desagüe del río en el mar, clase de escuela, precipicio, puente que se abre, cerro, auto hundido, tribunales, ferrocarril, bar de ruta, orilla de laguna.

¿Quién narraría teatralmente el texto?

Viento, cuervo, niño, un vagabundo, serpiente, loco, chamán, tormenta, un profeta, masa de gente que se agranda, zorro gris, policía, un asesino, una madre, un viejo, un zombi, un monje, un orador, un perro, glóbulo rojo.

La propuesta puede ser muy imaginativa. También es importante que sea decodificable. Hay distintas formas de plantear el trabajo y aunque estemos en una creación colectiva, es necesario que el director cumpla su función. También es necesario que se resuelva si existirá quien resuelva la dramaturgia, y si la dramaturgia final es también creación colectiva, aunque uno haya ejercido esa función.

Entre las funciones del director está la de definir la tendencia de la puesta en escena, que seguramente leerá embrionariamente en las posibilidades del grupo. El grupo la genera desde sus adaptaciones y modificaciones internas.

Cada trabajo es en sí un entrenamiento, en el que tomamos conciencia de nuestro cuerpo y nuestras posibilidades para el trabajo específico. Como resultado del entrenamiento específico para el material que se va gestando, aparece el poder expresar sin tensión, sin miedos, sin complejos. Confiar en el propio proceso y el producto resultante.

Preguñón corporal y energético: postura fetal, pegado de un lateral me paro, cuerpo recto, relajado, desplazamientos, apoyo de la planta, distintas direcciones, evitar a la otra persona, sin cambiar el juego interior, hiper lento. Se corta de golpe, soltamos la energía. Armonía del grupo, mirada del actor, todo el cuerpo va al mismo tiempo para no distorsionar, no parar nunca, el tiempo es retenido, armonía, van todos mirando al frente, salen con pierna derecha.

Segunda fila paralela. Cualquiera de las puntas pasa su nombre sesgado y paralelo. El nombre de cada uno; mirar a quien luego avanzo y señalo.

Encesto el nombre hacia el otro, el nombre en el encesto cuando sale la energía. Crear imagen de la cesta. Lo canto en ópera y paso el nombre. Golpe de lucha oriental cuando sale el nombre. Cuerpo pegado y quieto, solo puedo mover el cuello, paso el nombre en susurro. Esgrima entre uno y otro y dicen el nombre. Lograr ritmo grupal. Un grupo contra otro.

Camino cuatro tiempos en paralelo, los próximos cuatro tiempos, cada uno resuelve cualquier acción de la vida cotidiana en el sitio.

Luego pongo una palabra repetida en cada acción, intentar ponerla con los ruidos que sonarían con la acción.

En tríos, en diagonal. Todos en línea frontal después del ocho en el extremo. Toma ocho para girar.

Tomo una palabra de la canción. Cada uno muestra a todos y lo tienen que hacer igual, así con cada una, generamos una suerte de coreografía de “Jinetes en la tormenta”.

Cuidar los climas interiores que cada uno está generando.

Apoyar la espalda contra suelo todo el ejercicio. Se levantan. Luego se desplazan muy lento y cambian de dirección cuando topan con alguien. Mirada interior. Siete pasos de caminata y giro en *flex* en un tiempo.

Cuatro tiempos abro una pierna y luego otra, dos sentados, ocho tiempos en caminata japonesa y repite. Probarlo para atrás.

Armo una secuencia de movimientos con una frase de la canción. Los demás repiten y van sacando a otro de la rueda. Circulo y cada uno dice una palabra con un ritmo, altura, etc., tipo juego del teléfono, imitar.

El texto es un pretexto, el actor y la situación investigada le da sentido.

Pasa una chica y le da sentido al texto.

El texto puede más que todo.

Relación orgánica entre lo que el cuerpo quiere decir y cómo lo decimos. “Fisicidad.”

Coralizar el texto, ir por frases y memorizar cómo lo dice.

Camina todos y lo dicen a coro, con las pautas acordadas. Cuando terminan se agazapan. Luego se agachan y hacen bocina con las manos.

Buscar una secuencia vocal más loca. Con el material planteado hacemos improvisaciones, se usa el espacio específico, las columnas, de las que salen los actores.

Improvisación por analogía, para buscar una sensación de vértigo por ejemplo. Buscar primero lo primitivo. Una vez que tengo las tablas hago las múltiples combinaciones. Dos grupos hacen improvisaciones individuales. Dos grupos plantean hipótesis teóricas. En la improvisación individual el que propone es el director. En la colectiva coordina la individualidad. Entrenar la dirección, la escucha y la horizontalidad. Estas improvisaciones van desde el caos y desde allí selecciono improvisaciones para conocer.

Riders on the storm
Into this house we're born
Into this world we're thrown
Like a dog without a bone
An actor out a loan

Riders on the storm
There's a killer on the road
His brain squirming like a toad
Take a long holiday
Let your children's play
If you give this man a raid
Sweet family will die
Killer on the road, yeah

Girl you gotta love your men
Take him by the hand
Make him understand
The world in you depends
Our life will never end
Gotta love your man, yeah

Riders on the storm
Riders on the storm
Riders on the storm
Into this house we're born
Into this world we're thrown
Like a dog without a bone
An actor out a loan
Riders on the storm
Riders on the storm
Into this house we're born
Into this world we're thrown
Like a dog without a bone
An actor out a loan

Jinetes en la tormenta
En esta casa nacimos
A este mundo fuimos arrojados
Como un perro sin un hueso
Como un actor con deudas

Jinetes en la tormenta
Hay un asesino en la carretera
Su cerebro se retuerce como un sapo
Toma unas largas vacaciones
Deja que tus niños jueguen
Si le das un raid a este hombre
La dulce familia morirá
Asesino en la carretera, si

Nena, tienes que amar a tu hombre
Tómalo de la mano
Hazlo comprender
El mundo de tí depende
Nuestra vida nunca acabará
Tienes que amar a tu hombre, sí

Jinetes en la tormenta
Jinetes en la tormenta
Jinetes en la tormenta
En esta casa nacimos
A este mundo fuimos arrojados
Como un perro sin un hueso
Como un actor con deudas
Jinetes en la tormenta
Jinetes en la tormenta
En esta casa nacimos
A este mundo fuimos arrojados
Como un perro sin un hueso
Como un actor con deudas

Planteo base: la letra de *Jinetes en la tormenta*

Analogía de sensación, peligro, repulsión.

Carrera y choque.

Muñeco de goma.

Asecho y no saben.

Masa humana.

Peligro solapado, desplazamiento y límite.

Grupos, asecho, precipicio, muñeco de goma.

Peligro, repulsión.

Análisis objetivo, descripción de acciones físicas. Análisis de sensaciones.
Dialéctica de la racionalidad y lo subjetivo.

Cada ocho caminar: punta - talón y normal, sin cortar.

Ocho para caer. Ocho para rolar. Ocho para subir, sin cortar. Contar por dentro hasta dejar de contar y guiarse por el ritmo interno.

Suelo, subo, camino, caigo, ruedo, levanto, lograr continuidad, desde el ritmo interno.

En el clima logrado inserto el texto de “Jinetes en la tormenta” en susurro.

En el mismo ritmo interior subir el volumen, cortar de golpe, sacar la energía, saltar. Retoma cuatro tiempos y la acción cotidiana. Saltan los tiempos de la acción cotidiana.

En rueda dice el texto una persona cada palabra.

Segunda rueda espalda bien recta, cuando digo la palabra hago un gesto y lo mando como el juego del teléfono.

Una persona al centro dice el texto de cualquier modo.

Que diga el texto y cada vez que aparezca la T vocalizarla como si en esa T estuviera el valor del texto. Si se pasa alguna palabra alguien del grupo lo dice, mover el cuerpo como sea.

Quita del texto las A y las convierte en O. Alargar la M.

Los graves y agudos no se producen por tensar las cuerdas sino por la resonancia del abdomen a la mollera.

Repite los cuatro tiempos para distintas frases de la letra en orden.

“Jinetes en la tormenta” con una entonación y corporalidad específica.

“Jinetes en la tormenta” en esta casa nacimos.

Repasa coreografía de “Jinetes en la tormenta.”

Da carácter al avance de asesinos.

Del suelo a arriba, luego abajo, rotada repite y tienden a tocarse, a relacionarse sin perder el ritmo interior.

Rueda recuerda texto de “Jinetes en la tormenta”, de a una palabra. Luego uno lo dice y remarca la T, luego al remarcar la T se lo suelta a alguien. El grupo remarca los errores.

Uno lleva a otro en los hombros y lo dicen juntos.

Cambia del texto las A en O.

Alarga las R o las M.

Cada sonido cambia la fisicidad; todos caminan y se pasan el texto dándose la mano, caminan en líneas. No es toque de paso es establecer un contacto, un pase de energía.

Textos en imitación a lo Müller. Estudio la forma del texto y hago otro, lo mismo con el movimiento. Ejercicios de danza contemporánea, Pina Bausch. Los estudio, tomo el referente, y genero los propios.

Línea de sillas. Les hace preguntas.

Los movimientos parecen libres pero están siempre haciendo lo mismo.

Doy seis pasos y en el séptimo le digo al público con la voz y el gesto una enfermedad, interpreto el dolor.

Cada uno de los sentados está en una actitud.

Una segunda fila, está la enfermedad, armo qué enfermedad tuviste, dónde, cómo y con quién la pasaste.

Van del trote a la carrera en el lugar, mantienen la máxima velocidad, van diciendo un lugar de Buenos Aires. Cuando se cansan, pero en realidad está marcado, se caen y luego un cigarrillo.

Trabajo el juego de energías desde el abdomen hasta el torso. Incluye la pelvis. Rueda. Centro la energía en la pelvis, abdomen y debajo de las costillas. Corro con la energía ahí. Parar frente a alguien un tiempo. Descargo en brazos como eléctricos. Tres tiempos. Abrazo, juego de contacto al otro, corren al medio de a uno y van saliendo otros.

Esta crónica nos da la idea de un pretexto que encierra imágenes de trabajo, sin diálogos tradicionales. Y una forma de trabajo específica para un grupo. Muchos trabajos hoy en día se generan con una mecánica exclusiva y si bien los grupos generalmente resisten un par de montajes son excepcionales los que se establecen como equipos permanentes de producción. Esto no resta mérito a la experiencia. Por el contrario la hace inestable y tremendamente única e irrepetible. Por eso es necesario protegerla.

En todos estos casos vemos que se trabaja el cuerpo, la voz, la emoción, la situación. Aparece el texto como un marco a explorar.

Entrenamiento en maquillaje y otros recursos

“Mi cariño y mi recuerdo a mi primer maestro de maquillaje Profesor Raúl Catalán, sintiendo aún un ahogado reclamo de justicia por su asesinato en su domicilio, completamente impune”.

Otra posibilidad importante de improvisar y encontrar recursos insospechados, es incluir el maquillaje, la utilería y el vestuario, como punto de partida.

El maquillaje teatral se divide en dos grupos, el pictórico que se refiere a la realización del dibujo o el claro oscuro y el pictórico plástico que aparte de la técnica anterior agrega elementos postizos utilizando, pues, estas formas de aplicación podrían lograrse efectos tanto para al maquillaje común de teatro básico y también correcciones del rostro caracterizaciones, etc. La expresión del maquillaje está dada por la iluminación y la distancia que media entre el espectador y el escenario. Esto merma la captación de las expresiones y exige del actor una mayor intencionalidad. El maquillaje sufre el mismo efecto debilitante, pero no debe exagerarse la delineación porque esto menoscaba la labor del actor. Si dibujamos en la cara del intérprete una expresión típica del personaje impediríamos a este la posibilidad de utilizar el contraste anímico para destacar el elemento psicológico esencial del mismo.

La caracterización, llámese así a la composición externa de un personaje en lo que se refiere al maquillaje, peinado, vestuario, características físicas, etc.

Modificaciones del rostro, por medio del claro oscuro mediante la utilización de colores claros y oscuros se puede crear la impresión de un rostro modificando los colores claros se ensanchan y acercan, los colores oscuros hunden, estrechan y retraen. Es importante recordar que el maquillaje no se efectúa sobre una superficie plana sino sobre diversos relieves que se moverían en distintos campos de luz y sombra.

Estas posibilidades deben considerarse al elegir la graduación de los colores y sus matices, por lo tanto para lograr un buen efecto, una arruga o pliegue de piel deberían seguirse las técnicas de un verdadero sombreado pasando de la luz a la media sombra y finalmente a la sombra para obtener la apariencia de relieve.

Los pasos a seguir por un maquillador o actor que se maquilla a sí mismo:

- Lectura de la obra.
- Estudio psíquico y físico del personaje.
- Adaptación del actor al personaje en su expresión física por medio del maquillaje.

Estudio del propio rostro.

Consideración de los materiales a emplear.

Esbozar primero en dibujo la fisonomía del personaje y las correcciones que se deberán hacer. Considerar edad, situación social, nacionalidad, lugar donde se desarrolla la escena, época, moda, etc. Practicar reiteradamente el maquillaje, usarlo en los ensayos para evitar imprevistos y lograr una perfecta adaptación a él. Considerar cómo se iluminará el personaje y cuáles son sus reacciones ante filtros de color.

Armonizar el maquillaje con el vestuario, la escenografía y la estructura general de la puesta.

La utilización de maquillaje fantástico, también ofrece una amplia posibilidad de investigación, importante para el descubrirse, verse, desde el rostro, que es una de las partes del cuerpo que más identidad nos genera.

Incluir algunos recursos de maquillaje en las clases suele activar experiencias sorprendentes. Es necesario planificar esta clase o clases especiales. Y es mejor incluir estos resultados como estímulos para improvisaciones.

También es importante experimentar con máscaras, antifaces, telas o vestuarios bases, objetos particulares, muñecos o títeres, que generan climas insospechados en los grupos.

En este caso partimos de una técnica específica vinculada con la exterioridad, esto es lo que hace que encontremos una justificación de caracteres a lo diseñado desde afuera, a través de la improvisación.

Entrenamiento en el arte de argumentar

Un nuevo discurso

El resultado de la preparación de un actor es el espectáculo, el escenario, donde construye un nuevo discurso de una manera muy particular y específica, que puede caer en la repetición. Una imagen es que el actor debe convencer, persuadir como un orador, solo que debe hacerlo a través de la situación y su rol en función de protagonista. Lejos de contar una historia, la actualiza ante nosotros.

Les propongo repasar la formulación de Aristóteles sobre la argumentación. Una receta para construir discursos, muy antigua y eficaz, que sigue colaborando en la generación de empatía para que el que escucha piense y adhiera emocionalmente a lo que el orador quiere. El espectáculo también se construye con la adhesión emocional del espectador, y para eso el actor entrena sus recursos y estrategias. Aquí va una más que puede orientarnos en nuestras prácticas.

Los discursos en la antigua Grecia se realizaban en el Ágora, allí los filósofos, que eran, una suerte de actor, político y religioso, buscaban la reflexión de la gente. Una reflexión que sí pasaba por la adhesión emocional y el direccionar los pensamientos de las personas que escuchaban.

Además de la imagen que podamos construir de la antigua Grecia, les pido que piensen en nuestra tarea como actores y docentes a cargo de la formación actoral de otros.

Primera etapa: ¿qué?, ¿para quién?, ¿para qué?

Segunda etapa: organizar qué digo, cómo lo encadeno. Organizar qué actúo y cómo lo creo con continuidad.

Tercera etapa: ¿cómo lo voy a decir?, ¿con qué recursos? Cómo lo voy a actuar. Con qué recursos. Planificación de ensayos. Planificación de las clases.

Cuarta y quinta etapa: oralidad. Actuación y memoria. Ejecución de las funciones. Los ejercicios. Las clases. Actoralidad.

Primera etapa

Inventio: acción de encontrar qué decir. Invención. Encontrar todo lo que va a decir en función del destinatario y la finalidad. Recolectar de qué se va a hablar. Qué voy a improvisar, con qué datos. Puedo hacer un preguión rápido donde aparezcan ideas que se me ocurren en el tiempo de espera antes de salir a improvisar.

Finalidad del discurso: Convencer a otros. Pruebas: Probatológica. ¿Con qué pruebas te convengo?

Quaestio: cuestión de la que se va a hablar. Cada sujeto puede tener la suya. O girar sobre un acuerdo.

Tesis: de lo que se trata. Es general. “No a la pena de muerte”, no necesito tener localización temporal o espacial.

Hipótesis: la causa, particular. Es la causa, no se transforma en conclusión. Especificar la tesis, “pena de muerte en la Argentina en los '90”.

De qué hablaré en la improvisación, se vincula a quién soy y qué quiero, repito o tengo base para argumentaciones varias. Con qué argumentos pruebo que tengo la razón.

Exemplum: prueba por inducción a partir de pasos particulares, da una conclusión parcial con carácter general. Las cosas son equivalentes sin que necesariamente haya una prueba. Organizados alrededor de hechos pensados. Producidos por el argumentador: fábula composición de acciones, parábola composición breve. Argumentos de palabra y de acción que ejemplifican que tengo la razón.

Entinema: deducción. El entinema corresponde al razonamiento deductivo, particularidad: 1) Tiene la forma de la deducción pero parte de premisas probables. 2) Alguna de las partes está no dicha, eludida, sin embargo se entiende en la argumentación, porque para hablar de deductivo tendríamos que tener las tres partes presentes, en el entinema se conserva la forma. *Tekmerión*: indicio necesario (Antígona ha desaparecido). *Eikos*: verosímil (¿Es posible que haya desobedecido?) *Semeión*: demás indicios (El cuerpo de su hermano ha sido enterrado).

Tópica: corresponde a lugares comunes, *topoi*, enunciados conocidos y aceptados por todos, que incluyen al argumentador y a los destinatarios de la argumentación. Instinto materno, cultura del trabajo, el trabajo es salud, el trabajo dignifica, tiempo es dinero. Aparecen como verdades para todos. Funcionan como reguladores sociales, para un determinado fin, control social. Funcionan como verdades indiscutibles pero no lo son. Concepto generalizado, se presentan como valores para la sociedad. Lugares específicos, en lo disciplinar por ejemplo: el lenguaje no significa nada, semiología. Verdad verdadera la tierra es redonda. Para convencer presento razonamientos inductivos,

deductivos y enunciados compartidos, *tópica* no totalmente exacto. *Tópica*: formatos compartidos, red de formas llenas, metáfora, ironía, red de formas vacías para conmover, pruebas subjetivas, subjetividad, afectividad aparecen para la valoración afectiva de un determinado elemento. Pueden estar para conmover y convencer a la vez. Incluir en las improvisaciones este recurso y observar qué ocurre con la atención de los espectadores.

Segunda etapa

Dispositio: disposición de las pruebas en un orden. Generalmente cuatro partes, y un orden pero no solo son cuatro ni hay que seguir el orden.

- *Exordio*: presentación temática. Se presenta e inicia el discurso. Captación de la benevolencia del público. Son mencionadas las partes de lo que se va a componer el discurso. Ejemplos: Sabemos lo que dice Saussure sobre la lengua. Vos que sos tan inteligente. En su pujante empresa. 1) Captación de la benevolencia, seducción, atención, complicidad, simple, insinuante, pomposo. 2) *Partitio*: de cuántas partes está compuesto el discurso, lo que puedo esperar. Muchas obras de teatro comienzan con este recurso, entre otros autores Shakespeare.
- *Narratio*: relato de los hechos que conforman la causa. Presentación de cantidad de hechos que han llevado a que sea pertinente el tratamiento del tema. Amenaza a la prensa, Caso Cabeza, compromiso de los periodistas, ley mordaza, hechos, descripciones. Se desatan los antecedentes conflictivos de una manera especialmente activa.
- *Confirmatio*: exposición de los argumentos, parte estrictamente argumentativa, confirmación, demostración, argumentación, pruebas lógicas. Especialmente la tesis y la hipótesis. *Exemplum*. Siempre debe estar la *confirmatio*, cuestión argumentativa. *Propositio*. *Argumentatio*. *Altercatio*. Consumación del conflicto.
- *Epílogo*: didáctico, comparación, parábola, anuncia el cierre del texto luego de la demostración. Exordio y epílogo conmueven. *Narratio* y *confirmatio* convencen. Lo que viene después en muchos casos la autocompasión y el asumir la responsabilidad sobre lo hecho, y la inutilidad de lo padecido.

Tercera etapa

Elocutio: elegir las palabras, reunir las en un discurso, *compositio*.

La composición: según Barthes enuncia, presencia del sujeto, ironías metáforas, uso no literal del lenguaje.

Sinécdoque: parte para mencionar el todo: brazos en vez de pedir personas. Eufemismo, *elocutio*.

Más recursos para poner en juego en las improvisaciones.

Podemos desmenuzar estos recursos y proponer improvisaciones que se basen en uno específicamente, por ejemplo el *exemplum*, todos los sujetos ejemplifican todo el tiempo sobre su situación. También podemos pedir a cada sujeto que tome un aspecto: Sujeto A: captación de la benevolencia; sus palabras y sus acciones son para que sean benévolos con él y disculpen sus supuestos errores. Sujeto B: *confirmatio*; argumenta demostrativamente. Sujeto C: *Entinema*: deduce todo el tiempo.

Entrenamiento para la vida cotidiana

Pasar al código del teatro información necesaria para desenvolvemos en la vida cotidiana, suele ser un excelente preguión de trabajo, que promueve situaciones referenciales y muchas veces ya vividas que se resignifican a partir del ritual de la representación y el cambio de enfoque.

He trabajado segmentos breves dentro de mis cursos con alguna de estas temáticas: Leyes laborales, sexualidad responsable, cruces generacionales, organizaciones democráticas, el tránsito. Este es uno de mis favoritos por el nivel de conciencia que despierta y la cantidad de experiencias ya transitadas vinculadas con la temática.

¿Cómo hacerlo?

Elaborar un texto de información lo más motivador posible. Repartirlo a los participantes. Que lo lean para el próximo encuentro. Plantear una serie de ejercicios que integren improvisaciones de distintas índoles que involucren la información y la bajen al cuerpo y a la situación.

La ley que rige el tránsito en nuestro país, la Ley 24449/95 Decreto 779 y reglamentos y anexos.

Muchas veces nos referimos a los accidentes con esta palabra, pero un accidente es algo impensado, donde no podemos establecer responsabilidades, no es este el caso. Los mal llamados accidentes de tránsito responden siempre a la irresponsabilidad, a la falta de previsión o de reacción adecuada de alguien. En vez de accidentes, debemos empezar a llamarlos incidentes, pues implican un acto de responsabilidad.

La Argentina es el segundo país del mundo con mayor cantidad de muertos por incidentes de tránsito: 15 a 20 muertos por día.

La velocidad máxima y mínima según el lugar:

Lugares	max.	min.
Calles comunes	40	20
Avenidas	60	30
Rutas	110	40
Rutas zonas urbanas	60	-
Cruce calles peatonales	06	03

Rotondas	25	-
Cruce escolar	20	-
Cruce ferroviario	20	-
Obras etc.	20	-
Cruce bocacalles	30	-
Semiautopistas	120	40
Autopistas	130	65

Triángulo de seguridad: tiene tres factores: H, M, A

H, factor humano: se lleva el 86% de los accidentes. Está prohibido el uso de walkman, los vidrios polarizados , porque poseen una filmina que al hacer prácticamente irrompible el vidrio provoca asfixia, en una situación de salvataje, salvo los que viene de fábrica según normas establecidas. Suprimir el aire acondicionado empañá vidrios.

M, factor mecánico: el coche, cubiertas no lisas, frenos en buen estado, luces en buen funcionamiento.

Las cubiertas no pueden tener menos de 1.60 milímetros en la parte más gastada de la cubierta. Una cubierta nueva tiene 6 y 8 milímetros. Una moneda de 25 centavos sostenida en la ranura es la profundidad.

Si está lisa, resbala no se agarra. Reventón, vaivén, hidroplaneo, morder la banquina, fallan frenos, vaivén. En estos casos se frena con la caja, tenso el brazo, me aferro al volante, saco de golpe el pie del acelerador.

Colocar balizas 30 metros antes y después de un auto detenido y en problemas.

Para adelantar un auto: de a un auto sin abrirse. Nunca adelantar en bloque porque es mayor esfuerzo, mayor velocidad y riesgo para todos. Si dos se adelantan al mismo tiempo la prioridad es del de atrás del que va a ser adelantado. Señalizo con guiño izquierdo porque es siempre por izquierda. Cinco segundos antes. Mirar por los espejos que nadie venga. Paso a la mano contraria cambio hacia la derecha la luz de giro porque vuelvo a mi carril por la derecha. Si me hacen señal de adelantamiento yo estoy obligado a colaborar: bajar la velocidad o mantener si voy despacio, nunca acelerar, poner luz de giro a la derecha y correrme a la derecha para hacer lugar y que el otro pueda ver. A está en la ruta, B lo está adelantando y C está detrás de B viendo la maniobra. Si yo soy C, no ocupar el espacio que deja B hasta que termine la maniobra por si tiene que volver. Estoy en A y le quiero avisar que no se adelante, luz de giro a la izquierda. Si no estoy seguro de lo que me dice el de adelante no me adelanto y tomo espacio. Para evitar un accidente, que ambos busquen su derecha. Hacia afuera de la ruta.

Frente a cualquier duda, mejor volver a mi carril, no especular, es mejor achicarse, ser excesivamente precavido.

Baliza diagonal 2, cada treinta metros si quedo en el medio de una multicarril. Adelantar por izquierda.

Un coche tiene cinco metros, lo tomamos como medida estándar.

Los que tienen su carné por primera vez, son principiantes. Tienen que lucir la tarjeta con la P de principiante, en Capital Federal no pueden ingresar macro y micro centro, ni autopistas.

Tengo que revisar que las luces anden. Cinco segundos antes de cambiar de carril tengo que poner luz de giro. Las rojas atrás, las blancas adelante.

Más de la máxima y menos de la mínima es infracción.

Usamos luz intermitente, al entrar al garage, al estacionamiento, a la gasolinera, ponerla 50 metros antes. Cuando hay detención adelante pongo intermitente.

La luz de giro izquierda dice no te abras que me abro yo.

A, factor ambiental: niebla, lluvia, de noche.

La diferencia entre una semiautopista y una autopista: ambas son multicarril, la autopista no tiene cruces a nivel, la semiautopista sí.

En la boca calle, la intersección entre dos o mas arterias incluidos pasos peatonales, el freno bloquea la cubierta pero continúa la inercia (30 velocidad máxima). Paso a nivel (20 velocidad máxima) se cruza en cambio, me detengo a cinco metros de una barrera baja, el próximo cambio, lo pongo luego de bajar el paso a nivel.

Prioridades de paso: siempre el peatón

Prioridad el que sube, salvo que sea un camión con acoplado. Cruce calle común, cruce avenida sin semáforo: el que viene por la derecha.

Si me quiero incorporar al tránsito, la prioridad es del que está transitando.

Si se queda alguien tengo prioridad, cuando alguien me da el paso.

Paso del de la derecha.

Lugares donde no podemos adelantarnos: curvas, puentes, boca calles, pasos a nivel, túneles, pendientes en ascenso, si la línea que divide las manos es continua y donde está la señal específica.

Uso de la bocina: casi siempre es indebido, solo para evitar un accidente, internacionalmente se usa para transporte de heridos. Marcha atrás: se pueden atrasar hasta 30 metros para estacionar, salir de atrás de algún obstáculo, si alguna autoridad competente me lo indica, incorporarse al tránsito. Es ir en contra del tránsito de noche no veo las luces, disminuye el sentido de la maniobra, es de marcha única, está prohibido. Hay que tomar el espacio necesario para hacer las maniobras.

El cartel invalida la norma: se rompe un caño u otro accidente, la autoridad competente frente al imponderable, también indica lo que hay que hacer.

Encandilamiento: Circular de noche. Juego de luces bajo la velocidad y me guío por la línea blanca. Encandilado pierdo la visión 10 segundos y tomo como frente las luces del que encandila. Sostengo el volante, hago señal de luces, dejo de mirar el coche y me guío por la línea blanca o me guío por el límite de la ruta. Banco de niebla: cuando hay niebla veo en el piso triángulos o balizas, uso luz de posición corta, media, baja, cuidado con la baja que puede estar mal calibrada. La niebla se abre desde abajo, nunca uso la luz alta porque rebota y encandila. Entre cada baliza hay 40 metros. Visibilidad en profundidad. Velocidad máxima que yo podría alcanzar si veo hasta 4 señales, tengo hasta 80 metros de visibilidad puedo ir a 60 km por hora. Si el banco de niebla es más espeso, veo dos balizas tengo 40 m de visibilidad, hasta 40km por hora. Si es más denso, velocidad precautoria, 20km por hora. Las luces intermitentes pueden confundir y creer que el vehículo está quieto. Las luces intermitentes se usan en detención o en intención de detenerse por algún riesgo.

Si hay algún cartel que indica que hay que usarlas hay que hacerlo.

Papeles para conducir:

Papeles licencia, cédula verde, DNI, patente, seguro, nivel de responsabilidad, responsabilidad civil contra terceros, chapa y personas lastimadas. Frente a un choque es necesario labrar acta de choque; tengo hasta 72 horas para el seguro.

Elementos de seguridad:

Asientos delanteros cinturones de tres puntas, asientos traseros cinturones de dos puntas. Chicos hasta los diez años en el asiento trasero con cinturón.

Las silletas hasta las tres años y mirando hacia atrás, agarradas con las cintas y cinturón de seguridad.

Cuántas personas en el coche: cantidad que el coche admite, cantidad de cinturones de seguridad.

Matafuego de un kilo.

Cuarta de remolque rígida.

Alcoholemia:

El límite es 0,5 gramos de alcohol por litro de sangre para coche: 600 mililitros de cerveza, o dos copas de vino o una medida de güisqui, es el máximo que podemos tomar si vamos a conducir un auto.

Distancia de frenada dos segundos, orden del cerebro y acción a las extremidades.

Factor de riesgo, deprime el sistema nervioso central, lentifica la capacidad de reacción entre los estímulos del entorno y los propios, la reacción tarda más en organizar la respuesta a los estímulos, bocinazo, enojo. Desinhibe el

comportamiento, centro nervioso que adecua mi conducta por la educación recibida, surgen conductas inadecuadas.

El alcohol busca el agua en el cuerpo, va directamente a la cabeza que es donde mas concentración de agua existe para eliminarlo es necesario que los órganos lo metabolicen, el hígado, la sudoración, el aliento.

El conductor profesional tiene que tener un índice cero.

Pasa a la sangre dentro de los cinco o diez minutos y lleva entre treinta y noventa minutos alcanzar el máximo de 0,5 y necesito tres horas para eliminarlo.

Los registros se renuevan según la edad y las condiciones físicas. De 18 a 21 años todos los años. De 21 a 45 años cada cinco años. De 46 a 60, cuatro años. De 61 a 70, tres. Luego de los 71, un año.

Accidente: detenerse, intercambiar documentación, denuncia a la policía y al seguro. Si es mayor, si hay personas lastimadas señalar con balizas, contar las personas lastimadas, averiguar, llamar al 107, informar dónde, entre qué calles, si es en la ruta, qué kilómetros y puntos de referencia, si es frontal, si está complicado un peatón, si hubo vuelco, esto es importante para que el servicio de emergencia determine cuántas unidades mandan y con qué complejidad. No movilizar a los lastimados, ni desclavar, sí hablarles para tranquilizarlos.

Estacionamiento: se puede estacionar de tres modos diferentes en paralelo al cordón, perpendicular de 90° y oblicuo de 45°.

Siempre en paralelo, salvo que haya señalización, si es perpendicular la cola hacia el cordón. Si es a 45° según el sentido del tránsito y la señalización. Entre cada auto 50 centímetros para las maniobras de uno y otro y 20 centímetros para maniobras y desagües. El vehículo estacionado está apagado con el freno de mano puesto, no en cambio y las ruedas en paralelo al cordón.

No estacionar: con señal o con cordón amarillo; 50 metros antes y después de un cruce ferroviario de ninguna mano; nunca a la izquierda ni en avenida, salvo cartel; no en el arco de la esquina, cierra la visibilidad; esta maniobra bloquea senda y rampa de movilidad reducida. En el frente de lugares específicos: hospitales, policía, escuela, ni a diez metros de cada lado, ni en la vereda, ni en frente de un cuartel de bomberos, ni a veinte metros de distancia, ni cuando hay señales entre discos.

La grúa, acarreo, pagar en el alojamiento o en la playa de infractores, luego el juzgado ejecuta la multa.

Puedo detenerme en la puerta de la escuela. Auto en detención, el motor está encendido, luces intermitentes el chofer en su lugar. Puedo estar detenido el tiempo necesario para que baje o suba, descargar o cargar equipaje o mostrar documentación. Lugares donde tampoco puedo estacionar o detenerme, donde hay cartel con doble barra o cordón rojo.

Situación especial en las escuelas de gran peligrosidad, al bajar niños y acompañantes.

Autopistas, puentes, túneles, sobre bocacalles, veredas, bancos, cuarteles o destacamentos militares frente a instituciones de la comunidad judía, no se puede estacionar.

Señales:

Semáforos: 1) automático de tres colores, rojo detención, verde paso, amarillo precaución. 2) Operación manual. 3) Peatonal. 4) Ciclistas. 5) No videntes. 6) Carriles reversibles. 7) Ferroviarios. 8) Giros. 9) Escolares.

Pueden funcionar con doble rojo. En rojo fijo y amarillo parpadeante: pueden venir vehículos de emergencia en situación de emergencia, se complementa con verde fijo y amarillo parpadeante, hay que dejar libre la vía, puede funcionar rojo intermitente amarillo intermitente.

Señales de forma geométrica y amarilla, son preventivas o de advertencia, ojo que me acerca a un posible peligro. Están antes de la situación de riesgo, zona urbana una cuadra, zona rural hasta 300 metros.

Mostrar a los participantes señales preventivas o de advertencia, deducir su significado y utilizarlas en una improvisación.

Señales reglamentarias: normativas, tienen consecuencias jurídicas, pueden prohibir o restringir, acotar límite de velocidad, etc. El cartel de pare tiene ocho bordes octogonales, es así en todos los idiomas, debo parar mirar a ambos lados, igual si hay un semáforo intermitente en rojo.

Mostrar a los participantes señales reglamentarias y utilizarlas en improvisaciones.

Señales informativas: generalmente son azules, informan sobre puntos turísticos u otro tipo, sin consecuencias jurídicas.

Mostrar a los participantes señales informativas y utilizarlas en improvisaciones.

Horizontales en el piso. Línea interrumpida, puede traspasarse de carril. Línea continua, no puede traspasarse. Doble línea continua, ni traspasar, ni estar sobre las líneas, ni contramano. Línea de pare, boca calle o sendas peatonales, parar antes de la línea. Sendas peatonales, sombreadas discontinuas etc. Jugar improvisaciones donde se involucren estas posibilidades espaciales.

Responsabilidades:

Responsabilidad legal o administrativa: normas, leyes nacionales, decretos, leyes provinciales, resoluciones del municipio regulan la administración del tránsito, generan faltas administrativas, alteraciones en el orden del tránsito; fiscaliza la autoridad de control de tránsito competente: policía federal, prefectura. Quien aplica la sanción es el tribunal de faltas: multa, inhabilitación temporal o permanente, obligación de realizar un curso de educación vial.

Contravencional: en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, tipifican conductas que están en contravención, es más grave que la falta administrativa. Conducir alcoholizado, pasar en rojo, barrera baja, picadas, fugarse. Sanciones mas amplias, apercibimientos, te retan de palabra y firmas el acta, caución de no ofender, depósito de \$400 por un tiempo; si no contravengo me lo devuelven. Multas, inhabilitaciones, instrucciones especiales, trabajo comunitario, curso sobre determinado tema.

Civil: cuánto dinero para reparar lo que rompí al perjudicado, damnificado, daños emergentes, material o mecánico, frente de la casa, dentro de un comercio.

Daño físico a una persona.

Daño psíquico, afectación, esfera afectiva, miedos, angustia, recordar, concentración, lucro cesante, perjuicio en la capacidad productiva lo que podría haber ganado. Es necesaria la opinión de un perito.

El daño puede ser moral, en su integridad, como lo vive.

La responsabilidad civil es transferible, el responsable es el dueño del auto. Si es un menor el responsable es el padre, la compañía, el seguro.

La penal, no es transferible, es responsable el que lo provocó. Es necesario ser mayor de 16 años comprender y dirigir la naturaleza de sus actos. Es necesario una pericia. El juzgado penal, instruye. La conducta imprudente es cuando ejerce riesgo por dejar de hacer algo que genera peligro, si no señala es una negligencia.

Impericia, falta habilidad y conocimiento, antes de doblar en la esquina no reduce la velocidad, responsabilidad penal. Sin intención, culposo. Con intención, dolo. Sanciones, multa, inhabilitación, prisión, si es más de tres años tiene la obligación de cumplirla, si es menos puede cumplirse de otra manera.

Son tres ámbitos de responsabilidad complementarios.

Esta información es utilizada por los participantes en improvisaciones.

Podemos marcar los espacios de incumbencia, ya sean líneas en el piso, o equivalentes de autos, también usamos cajas grandes para hacer de autos, tipo juego de niños, sobre estas acciones se trabajan movimientos, sonidos, palabras y la conflictiva que encierra esta temática. Hay que estar muy atentos puesto que todos hemos vivido un incidente de tránsito en nosotros o en algún ser cercano, por lo que esta temática promueve un nivel emocional importante, si bien se juega y chacotea bastante, es necesario hablar en algún momento sin caer en exponer más allá de lo que el sentido de seguridad de cada uno se lo indique.

La formación teatral para la apreciación de referentes en la vida adulta

Muchas veces escuché en mi vida, “por ejemplo”, “el ejemplo”, “un ejemplo”. Fui formado en una educación que proponía ejemplos, modelos a seguir. Iba bastante bien, hasta que bueno, debo decir, que rompí el ejemplo. Me dejaron de servir los ejemplos, era claro que no era nadie como para ser ejemplo de algo o de alguien y que los ejemplos me servían poco. Descubrí la educación por referentes, y lo valioso que es tener referentes. En otras épocas los marinos tomaban la referencia de las estrellas y con estas se orientaban en su ruta. La metáfora ya está construida. Eso son para mí “los referentes”, estrellas que me orientan en la ruta de mi viaje. Estrellas, esos sucesos, personas, lecturas, películas, hechos, que me conmueven y me dan una nueva perspectiva de mí.

El teatro es eso, una referencia. Cada obra de teatro que disfruté, haciéndola o presenciándola, o leyéndola es una referencia de una posibilidad de vida. Muchos adultos no han descubierto aún la dramaturgia y su enorme potencial referencial. Muchos adultos tampoco han descubierto la posibilidad de consumir teatro y crear para ellos referencias de situación y de maneras de ser. Por eso manifiesto y adhiero a los que dicen que no se puede practicar teatro sin presenciar teatro y sin leer teatro. Un taller de teatro para adultos debe incluir estas alternativas y guiar a los participantes a que estas experiencias sean felices.

Se abre una gran oportunidad de elaborar identidad a partir de referentes sociales y estéticos acotados o contenidos en nuestro objeto de conocimiento: el teatro y, dentro de él, de la dramaturgia argentina y extranjera y también del texto espectacular. Les propongo como eje de trabajo el abordaje de dos metodologías, una para trabajar con textos dramáticos y otra para trabajar con textos espectaculares.

El abordaje de textos dramáticos

Propongo que se tomen las obras de los autores más representativos del teatro argentino y extranjero para investigar sus arquitecturas, su forma, su referencia social, sus personajes, el tipo humano que representan o encierran.

La trama de circunstancias, acciones y conflictos que esta dramaturgia genera en el sujeto que les pone el cuerpo (el participante, practicante, ejecutante, el actor), plantean un cúmulo de referentes fundamentales para entender vivencialmente dónde estamos como país, dónde están los demás, dónde está el cómo argentino y sobre todo, cómo quiere que sea su futuro de país, su futuro con los otros y su futuro particular.

Planteo como estrategia para elaborar identidad el ponerse en el lugar del otro para enriquecerse. En este caso, de un otro ficcional, creado en un nivel de existencia dramática por un artista observador, capaz, sensible e intuitivo, o que le salió de carambola, que pudo mirar la realidad de su momento y responder a ella sin quedar atrapado por esas circunstancias. Elaborar una respuesta creativa implica salir del parámetro establecido e ir más allá. Poder ver más allá de las circunstancias que parecen definitivas y relativizarlas desde la fuerza de los deseos.

El teatro argentino, seguramente más cercano nos muestra esta historia, la historia de un hombre que en circunstancias relacionadas a nuestra cultura ahoga o sostiene su deseo.

El teatro argentino nos presenta una gran posibilidad de crear esperanza, de identificarnos y distanciarnos para crear un criterio rico en experiencias, para tomar la orientación de nuestras vidas.

El adulto seguramente no tiene el hábito de leer teatro, como ya dije, por eso hay que acompañarlo de un modo especial y en muchos casos vencer resistencias a la lectura por mala enseñanza en la etapa escolar. “Animarse” a leer teatro para descubrir quiénes son y quiénes somos, qué les pasa y qué nos pasa. A ser testigos de la vida humana y a construirla, siempre y cuando podamos salir de la cultura dominante con nuestro accionar constante hasta generar una cultura propia, alternativa, que nos identifique según la escala de valores de cada uno y las maneras propias de ser felices, en un marco social de responsabilidad democrática mutua e impostergable.

¿A qué me refiero al hablar de la arquitectura de una obra?

Podríamos decir que cada obra posee una estructura que podríamos diagramar o bosquejar. Si podemos armar su estructura, su esqueleto, podemos jugar a rellenarla con nosotros mismos con nuestros “colores”, formas y pensamientos.

Podríamos diseñar espacios complementarios, nuevas resoluciones, nuevos momentos. En toda estructura podemos distinguir:

Una presentación en la cual obtenemos los datos de las características fundamentales de cada personaje, las circunstancias de la acción y un estado de equilibrio previo al ingreso del conflicto.

El planteo del conflicto, cómo se genera, cuáles son sus causas, cómo se desarrolla, cómo lo enfrentan los personajes, cómo se desequilibra la realidad anterior, cuáles son las consecuencias.

Por último, cómo se encara la solución del conflicto y cómo se construye el nuevo equilibrio.

Dentro de esta estructura general podemos distinguir particularidades de la obra, giros inesperados en la acción, unidad o mezcla de formas o estilos.

La idea es entonces tomar estas partes para jugar creativamente con ellas:
Hacer una presentación de la obra a través de una “galería de personajes” donde cada uno se presente a sí mismo.

Hacer una “ola de rumor” donde todos los personajes hablen de uno y este vaya asumiendo las características que los demás señalan de él.

Una “ola de rumor” donde el personaje se oponga a lo que dicen de él y se construya como su antítesis y que protagonice las situaciones de la obra desde esta postura opuesta. Podemos plantear la secuencia del conflicto con su forma opuesta, hacerla dramática si es comedia y comedia si es dramática.

Exagerar o minimizar el conflicto.

Cambiar de época o de espacio geográfico.

Cambiar sustancialmente la edad de los personajes.

Exagerar el conflicto para algunos personajes y minimizarlo para otros.

Plantear distintos desenlaces mezclando técnicas y formas teatrales, superando la conflictiva de un modo feliz o trágico o abierto.

Las combinaciones son muchas y ahí está el juego con la alternativa. Para esto hay que conocer la obra muy bien y que los alumnos también la conozcan en profundidad. Arte del docente, estimular y diseñar las alternativas de juego. De eso se trata, de jugar con la obra de teatro, para obtener una nueva síntesis que contenga la subjetividad y el diseño creativo de los participantes.

Podemos sacar a los personajes de la obra y construir para ellos situaciones inimaginadas por el autor teatral. La técnica para esto es la improvisación a partir de las pautas del texto.

Podemos separar en guiones o preguiones las acciones, las características de los personajes, las circunstancias del entorno, los objetivos opuestos.

Jerarquizar de otro modo la participación de los personajes, la obra es protagonizada por el personaje que menos importancia tiene aparentemente.

Definir los vínculos de los personajes, la evolución de esos vínculos, sus monólogos internos. En síntesis la propuesta es “desacralizar” el texto dramático y generar un nuevo recorrido a partir de su conocimiento profundo.

Podemos seguir la evolución del teatro argentino, tal vez cronológicamente, asumiendo sus ausencias. Generalmente, cuando hablamos del teatro argentino, hablamos del teatro de Buenos Aires, la Capital Federal o Ciudad Autónoma y una de las ciudades que más oferta teatral tiene en el mundo. Sé que la Argentina no es Buenos Aires, por eso hablo de ausencias. En la historia de la dramaturgia argentina existe la gran ausencia del teatro nativo precolombino y del registro de la mayoría de los autores de las provincias. Por eso creo que cada profesor de teatro puede ir mas allá de la dramaturgia conocida desde los textos y lograr que sus alumnos completen referentes, investigando estas ausencias y recuperando autores de su contexto cercano.

Las obras que he seleccionado para proponer son representativas de movimientos de teatro argentino. Así las consideran los profesores que enseñan asignaturas específicas en los espacios universitarios de nuestro país y los investigadores de teatro argentino. Y, como quedará claro más adelante, las propongo para que sean tomadas como referentes creativos en un proceso de producción creativa. Voy a ir organizando breves listados con criterio de época y movimiento. De ningún modo considero que un profesor, en un taller de teatro, puede recorrer la extensa trayectoria que trazo. La propuesta es que cada docente seleccione su material y el modo de trabajo que considere más didáctico y afín con los participantes.

Teatro nativo:

Este eje de trabajo no tiene registro y sería de gran importancia preguntarse cómo era el teatro o los rituales teatrales en nuestro continente antes de la europeización. Podemos rastrear leyendas, historias que rescaten a los nativos y su cultura.

Este terreno está poco explorado y goza de poco reconocimiento, entonces a rescatar, investigar y a crear. Proponemos despertar la curiosidad por conocer las culturas que subyacen en nuestra historia. Culturas que, aunque fueron acalladas por los múltiples conquistadores, han logrado infiltrar vestigios de su riqueza en algunas de las costumbres populares.

Referentes dramáticos:

“Rabinal Achi”, anónimo.

“El güegüence”, anónimo.

“Ollanta” tradicional y “Ollantay”, de Ricardo Rojas.

Fiestas y ceremonias primitivas tradicionales: los compadres, los promesantes, el velorio del angelito, el carnaval, entre otros.

El teatro colonial

Proponemos a los alumnos jugar estas situaciones de ser colonia y con un ojo muy clínico revisar posturas y personajes tipos y posibles líneas o tendencias de conductas futuras, es decir, la incidencia de esos tipos de conductas en la identidad del argentino actual.

Referentes dramáticos:

“Siripo”, fragmento, de Manuel José de Lavardén.

“El amor de la estanciera” y “el Hipócrita político”, p.v.a.

“El detalle de la acción de Maipú”, Anónimo.

“A río revuelto ganancia de pescadores”, de Juan Cruz Varela.

“El gigante amapolas”, de Juan Bautista Alberdi.

Hacia el Circo Criollo

Sería una gran motivación presentar a los alumnos la posibilidad de trabajar la generación del circo criollo a partir de “Juan Moreira” en versión de Eduardo Gutiérrez y José Podestá.

Otro referente dramaturgico:

“Calandria”, de Martiniano Leguizamón.

Hacia el sainete Criollo

Estudiamos la transformación del sainete español y la zarzuela en el sainete criollo y su mixtura con el circo criollo.

Referentes dramaturgicos:

“Los óleos del chico “ y “Los políticos “, de Nemesio Trejo.

“Los disfrazados”, de Carlos Mauricio Pacheco.

“El conventillo de la Paloma”, de Alberto Vaccarezza.

“Tu cuna fue un conventillo”, de Alberto Vaccarezza.

“Justicia Criolla”, de Ezequiel Soria.

“Marta Gruni” y “Canillita”, de Florencio Sánchez.

El campo y la ciudad

Podemos empezar a tomar conciencia de la problemática del campo y la ciudad y su impacto en el desarrollo de la economía del país, en el germen de la escena argentina que la refleja.

Referentes dramaturgicos:

“La piedra del escándalo”, de Martín Coronado.

“Mamá Culepina”, “Gabino, el mayoral”, “Memorias de un hombre de teatro”, de Enrique García Belloso.

“Al campo”, de Nicolás Granada.

Hacia el grotesco Criollo

Podemos estudiar la generación del grotesco criollo con sus antecedentes en el grotesco italiano y sus diferencias con el sainete criollo. En ella vamos a leer, desde lo aparentemente gracioso, el cruel dolor del desarraigo y la pobreza de los inmigrantes. Maravillosa oportunidad para trabajar con nuestros alumnos la problemática de la inmigración argentina hacia países del primer mundo.

Referentes dramaturgicos:

“Babilonia”, “Stéfano” y “Mateo”, de Armando Discépolo.

“He visto a Dios “, de Francisco Defilipis Novoa.

“Don Chicho”, de Alberto Novión.

El teatro de principios del siglo XX

También podemos presentar a nuestros alumnos la estructura del teatro argentino de principios del siglo veinte. La construcción de los teatros importantes.

El fortalecimiento de las compañías de actores. La asiduidad de público, etc.

Referentes dramaturgicos:

“Barranca abajo”, “La Gringa”, de Florencio Sánchez.

“Las de barranco”, “Los Caramelos”, de Gregorio de Laferrere.

“Marco Severi”, “Sobre las ruinas”, de Roberto Payró.

“Los Mirasoles”, de Julio Sánchez Gardel.

Hacia el mundo de Roberto Arlt

Podemos, en lugar de avanzar entre diversos referentes, acompañar a nuestros alumnos para que penetren profundamente en el mundo creativo de un solo autor. Muy valioso para la construcción de la propia identidad sería acercarse al mundo de Roberto Arlt para que conozcan su visión futurista de la Argentina, su cosmovisión nacional y sus predicciones políticas y sociales.

Referentes dramaturgicos:

“Trecientos millones”, “Saverio el cruel”, “La isla desierta”, “Prueba de amor”, de Roberto Arlt.

Hacia mediados del siglo veinte

La década de los cincuenta se enlaza fuertemente a un texto paradigmático que presenta una innovación formal en la manera de tratar el tiempo para seguir reflejando la realidad social argentina. Se trata, una vez más, de construir “el puente” entre tanta diferencia nacional.

Referente dramaturgico:

“El puente”, de Carlos Gorostiza.

Hacia el realismo de los sesenta

Podemos valorar con nuestros alumnos esta nueva manera de hacer teatro y de actuar que indaga la realidad cotidiana e intimista.

Referentes dramaturgicos:

“Nuestro fin de semana”, “Los días de Julián Bisbal”, de Roberto Cossa.

“La espera trágica”, de Eduardo Pavlovsky.

“El desatino”, de Griselda Gambaro.

“La fiaca”, de Ricardo Talesnik.

“El avión negro”, autores varios.

Hacia los setenta

Será todo un desafío introducirnos con nuestros alumnos en la vivencia de esa difícil década. Pero podrá aportarle mucha luz a la hora de preguntarse por el quiebre de los paradigmas nacionales del que hablan sus padres y abuelos y que ellos no conocieron.

Referentes dramatúrgicos:

“La nona”, de Roberto Cossa.

“Historia tendenciosa de la clase media argentina”, de Ricardo Monti.

Hacia los ochenta

Valorar con nuestros alumnos el estallido cultural de esta época con propuestas ideológicas y estéticas tan variadas.

Referentes dramatúrgicos:

Teatro abierto: “El acompañamiento”, de Carlos Gorostiza.

“Gris de ausencia”, de Roberto Cossa.

“Decir sí”, de Griselda Gambaro.

“Marathon”, de Ricardo Monti.

Algo de las provincias

Insisto en la necesidad de mostrar a los alumnos teatro nacido en las provincias y ampliar el concepto del teatro argentino. El texto dramático nacido de un autor de una provincia argentina, no necesariamente tiene que ser localista, o folclórico, desde cualquier parte del país podemos expresar al país o a problemáticas que nos afectan a todos.

Referentes dramatúrgicos de Mendoza (y acá desafío a cada colega para que se haga cargo de los referentes de su ciudad o región):

“Teorema”, “Alfonsina”, “Adios Olimpia”, de Elvira Maure de Segovia.

“Cantando los Cuarenta”, “La despedida”, “Ab-zurdo”, de Susana Tampieri.

“Litófagas”, de Aldo El Jatib.

“Ladran, Che”, de Carlos Alsina.

Otra línea posible de trabajo

Como ya he señalado, la producción dramatúrgica en nuestro país es considerable. Cada docente podrá elegir alguno de los textos que sugiero a continuación, u otro que considere apropiado para trabajar con sus alumnos, ya que la lista que presento no es exhaustiva sino referencial. Una vez seleccionado el texto les propondrá hacer una experiencia, un experimento: ponerse en contacto con este patrimonio cultural que es desconocido para ellos y aprovecharlo como punto de inicio para reflejar posturas y tomar posiciones humanas, creativas y estéticas.

Mi intención al presentar esta lista de autores y obras, es mostrar justamente un inicio de un variado horizonte de posibilidades. No selecciono ninguna como prioritaria, porque considero que sólo se puede seleccionar después de conocer su grupo de alumnos específico. Lo que considero importante es que no dejemos que el tiempo, por cansancio o comodidad nos vaya restando chances y posibilidades y terminemos trabajando, año a año, un mismo texto hasta el hartazgo.

Textos sugeridos:

Leopoldo Marechal: “Antígona Velez”.

Samuel Eichelbaum: “Pájaro de Barro”, “Un guapo del 900”.

Pedro E. Pico: “Yo quiero que tu me engañes”.

Agustín Cuzzani: “El centroforward murió al amanecer”, “Una libra de carne”, “ Los indios estaban cabreros”, “Sempronio”.

Carlos Gorostiza: “Los hermanos queridos”, “El pan de la locura”.

Eugenio Griffiero: “Destiempo”, “Príncipe azul”.

Julio Mauricio: “Los Datos Personales”, “El enganche”, “La valija”.

Andrés Lizarraga: “Alto Perú”, “Tres Jueces para un largo silencio”, “Santa Juana de América”.

Atilio Betti: “Fundación del desengaño”.

Ricardo Halac: “Soledad para cuatro”, “El destete”.

Aurelio Ferretti: “La pasión de Justo Pómez”.

Germán Rozenmacher: “Réquiem para un viernes a la noche”.

Carlos Somigliana: “Amarillo”, “El nuevo mundo”.

Rodolfo Walsh: “La granada”.

Alberto Adellach: “Homo dramaticus”.

Oscar Viale: “El grito pelado”, “La pucha”.

Griselda Gambaro: “El desatino”, “El campo”, “Morgan”, “La mala sangre”.

Eduardo Pavlovsky: “La mueca”, “El señor Galíndez”, “Cámara lenta: Historia de una cara”, “Telarañas”.

Ricardo Monti: “Una noche con el señor Magnus e hijos”.

Guillermo Gentile: “Hablemos a calzón quitado”.

Walter Oporto: “Ceremonial al pie del obelisco”.

Beatriz Mosquera: “Qué clase de lucha es la de clases”.

Patricio Esteve: “La gran histeria nacional”.

David Viñas: “Lisandro”.

Pedro Orgambide: “Juan Moreira Super show”.

Jorge Goldemberg: “Krinsky”, “Relevo”, “Cartas a Moreno”.

Sergio de Cecco: “El refidero”.

Susana Torres Molina: “Extraño Juguete”.

Raúl Damonte (Copi): “Eva Perón”.

Roberto Cossa: “Yepeto”, “Pingüinos”.
Ricardo Bartís: “Postales Argentinas”.
Eduardo Rovner: “Y el mundo vendrá”.
Patricia Zangaro: “Pascua Rea”.
Rafael Spregelburd: “Cuadro de asfixia”.
Osvaldo Dragún: “Historias para ser contadas”, “Arriba corazón”.
Mauricio Kartun: “Chau Misterix”, “Pericones”, “Cumbia, morena, cumbia”.
Aída Bortnik: “Primaveras”, “Papá querido”.
Juan Carlos Gené: “El herrero y el diablo”, “Ulf”, “Golpes a mi puerta”, “Memorial del cordero degollado”.

Cuántos más podríamos agregar si conserváramos la raíz nativa y si tuviéramos el registro de la dramaturgia de toda la Argentina completa, incluyendo cada una de las ópticas de sus provincias. Mundos y mundos encerrados en estas propuestas de evolución humana directamente relacionadas con nuestra historia y con nuestra identidad nacional.

Además, no olvidemos que, tan necesario como rastrear la dramaturgia local y nacional, es investigar y actualizarse con nuevas propuestas textuales como las surgidas de “Los Macocos”, como “La fabulosa historia de los increíbles Marrapodi” y la joven dramaturgia: “La omisión de la familia Coleman” de Claudio Tolcachir, la dramaturgia de Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanián, Carmen Arrieta, Daniel Veronese, Ricardo Bartís.

La propuesta metodológica

La idea, en este caso, es presentar a los participantes del taller la obra completa y utilizarla como eje de trabajo y como referente en la planificación de unidades didácticas. Partir del texto dado para generar un material propio, en el que los integrantes del equipo, puedan situarse en los distintos personajes, en la construcción de monodramas o de obras corporales o la aplicación de los principios que generan las formas teatrales que he desarrollado en el capítulo 5. Estos principios son:

- abstracción.
- absurdización.
- identificación de elementos apolíneos y dionisíacos.
- pasaje a la biomecánica.
- pasaje a los principios del teatro brechtiano y otros estilos.
- producción de un texto *collage*, síntesis lograda con fragmentos de varias obras.

- pasaje del acento expresivo de la palabra a la situación corporal o viceversa.
- investigación de efectos especiales no convencionales.
- pasaje a lo fantástico.
- texto dicho en *gromelo*.
- producción de un *happening* donde cada grupo resuelva una parte del espectáculo.
- lectura dramatizada.
- organización de una mascarada a partir de la caracterización de los personajes más representativos de un grupo de obras seleccionadas.
- representación estilo ópera.
- resolución en serie de capítulos para radioteatro.
- abordaje lúdico desde el ritmo.
- invención de la autobiografía de los personajes y desde allí, un montaje de sus historias previas al texto.
- resoluciones de puestas en escena no convencionales: circular o de cámara o callejera.
- resolución de la obra con intervención de objetos y muñecos.

Las variantes son múltiples. Lo importante es que cada clase sea para nuestros alumnos una oportunidad de nutrirse y sentirse estimulados por la estructura y los personajes creados por los dramaturgos argentinos que dan forma aún hoy a nuestro teatro.

Estructuras y personajes que pasan a ser un referente de nuestros estudiantes que se “ponen su camiseta”, la transpiran y luego se la sacan para ponerse la propia, moldeados por experiencias comunes a nuestra cultura, resolviendo parámetros hacia una identidad de protagonismo que se pone o traslada a lugares diversos para formar criterios de identidad.

Un cierre para la experiencia

¿Y todo esto para qué? Para generar identidad, dijimos al comenzar. Por eso propongo una unidad didáctica de cierre para esta experiencia que invite a los participantes a la proyección de sí mismos en un futuro esperanzado y esperanzador.

Después de estas lecturas y estos ejercicios habremos ganado referentes, estructura y lenguaje. Ya es hora de representarnos ficcionalmente a nosotros mismos (y esta es una parte de la propuesta muy importante). Ahora habrá que ponerle el cuerpo al futuro. Ahora construyo el personaje de mí mismo. Ahora comienzo a entender sobre la importante necesidad de construir mis roles

personales, es decir, como quiero que siga mi vida, puedo repensar: de aquí en más qué se me quedó olvidado, postergado, qué puedo recuperar, de aquí en más como persona y como sociedad, cómo diseñaré la construcción de mis deseos y mi vida, con qué estrategias, cuánto de esto está concreto en mi vida, qué quiero para ser feliz y... cuánto más existe potencialmente en el futuro de los participantes de un taller de teatro...

Espero que me comprendan. La idea es acompañarlos en un tramo del taller, para que se proyecten desde el teatro hacia el mundo, hacia el país y hacia la realidad personal que quieren para ellos. Una actividad que partirá de formas e historias teatrales para ganar referentes que les sirvan de insumos para soñar su propia historia y jugar a proyectarse en su futuro personal y social.

Sí podemos improvisar con este de aquí en más, que teatralmente ya va creando una referencia para el futuro cercano.

Aproximaciones al texto espectacular

El teatro se presencia con todo el cuerpo y tiene la virtud de despertar conciencias. Proponemos para los participantes del taller la posibilidad de ir juntos al teatro. Recuerdo que este no es lamentablemente un hábito mayoritario, por eso también tenemos que pensar en cómo acompañar para que la experiencia sea eficaz. Podemos aprender a apreciar en toda su magnitud este fenómeno que llamamos teatro. Hablamos de apreciar como la posibilidad de dar valor al objeto de arte en sus distintas funciones: la trama, la actuación, la escenografía, los recursos técnicos, el montaje, pero sobre todo en el deseo de “estar ahí”.

La expresión “ver teatro” tal vez no es del todo adecuada, ya que se remite sólo al sentido de la vista. Ya sabemos que el teatro es una experiencia que ingresa en el espectador por todos sus sentidos. Seguramente ve la imagen escénica, también toca con su cuerpo el lugar que ocupa en la butaca, huele el olor del teatro y de otros seres humanos, mas allá de que algunos espectáculos ofrezcan olores particulares como parte de la acción, también escucha las voces y los sonidos especiales. Acordemos, además, que el rito del teatro no queda completo sin, al menos, un café compartido con amigos para comentar la obra, mas allá de que algunas obras teatrales también ofrezcan algún recurso específico para comprometer este sentido. Y, por último, hablemos del compromiso del sentido quinesésico, de esa sensación que empieza a aparecer cuando el espectáculo es bueno, ese impulso de querer estar ahí, de ser parte de la trama, de pensar, relajarse, tensionarse, sorprenderse, reír, aplaudir, verbalizar.

Después de este recorrido, aceptarán conmigo que tal vez sea más propio el término “presenciar teatro”. Hacerse presente en él. Ser parte. Estar en estado

de presencia. La realidad es esta. El teatro requiere de un espectador activo, que como parte del espectáculo ve, escucha, huele, toca, gusta, se mueve emocionalmente, y desde esta combinación se mezcla, se injerta en la trama y da sentido desde sí.

Hablamos de la participación activa del espectador que en la situación escénica planteada lee y se lee, reconociendo elementos de su propia humanidad y generando desde esta identificación un sentido especialmente particular y único desde su historia.

El teatro sacude el estado de ausencia en el que la cultura dominante nos va ingresando desde temprana edad con una constancia abrumadora. En la cultura dominante hay muy pocos espacios para presenciar situaciones humanas. Revisemos:

La pantalla chica: la televisión nos hace creer que estamos viendo a personas, pero realmente vemos una imagen plana encerrada en una caja, donde las personas son pequeñitas y las vemos desde el ángulo que nos quieren mostrar y en la comodidad de nuestra casa. Es decir seguimos viendo “dibujitos animados de forma humana”, y creemos que nos identificamos por lo que terminamos viéndonos como personitas planas encerradas en una caja.

La pantalla grande: Somos testigos de la aventura del otro, un otro también plano, pero grande, inmenso, que nos emociona por la gran cantidad de recursos empleados. Tal vez por eso, el sentido de protagonismo se disminuya en los espectadores, no estoy en la película, solo los grandes actores son dueños de esas historias y si salieron en la pantalla grande se transforman en gigantes inalcanzables.

El deporte: Muchas personas vemos a otros jugar deportes en vivo o por la pantalla. El deporte es uno de los espacios sociales donde podemos ver personas jugando, hecho que resulta muy saludable, en la medida en que no se contamine con presiones económicas y sobre todo sea un estímulo para que nosotros movamos el cuerpo. El pensamiento deportivo es un pensamiento necesario para el desarrollo de habilidades específicas y comunes al quehacer teatral. Es decir más allá de los beneficios físicos, para la salud, en la integración social, hablo de un desarrollo del pensamiento y de la inteligencia. Cada deporte supone un tipo de pensamiento situacional diferente, que habilita referentes y recorridos intelectuales específicos, que operan como un cauce conductual, transferible a todo el campo de la conducta de la persona. Pensamos en situación. Una situación reglada pero no guionada, improvisada. Con adversario dinámico que también lucha por conquistar su objetivo, el mejor juego, ganar. Los niveles de conflicto también son tres, que siempre conmueve y compromete al sujeto que practica y protagoniza. Conflictos con uno mismo, el nivel de juego y superación. Conflictos con el otro, un adversario

que presenta su mejor juego y su deseo de ganar y un árbitro. Conflictos con el entorno, las reglas del juego, el espacio del juego, los objetos con los que se juega, el tiempo del juego. Combinar un deporte individual y un deporte de conjunto es una excelente estrategia para descubrir capacidades de diversas índoles y forjar un desarrollo completo.

Los espectáculos de música en vivo: Hablo aquí de recitales y conciertos, con más o menos tecnología, al aire libre o en una sala. En un marco de organización y prudencia pueden llegar a ser un momento exquisito de sensibilidad compartida.

Los espectáculos de danza: Pocas personas tienen el hábito de presenciar a otras personas bailar. La danza implica un momento para la observación del movimiento, para la contemplación, para la meditación desde el movimiento. Para la sensibilidad metafórica. Para el virtuosismo corporal. Tal vez no es sencillo encontrar placer en que la vida se mueva más allá de nuestra voluntad y que para comprenderla debamos acudir a nuestra sensibilidad metafórica, para la cual no tenemos educación específica. Sin embargo, ¡qué importante sería entrenar nuestro cuerpo para afrontar las maravillosas situaciones que encontramos y generamos a lo largo de la existencia! Si no logramos hallar el placer de movernos metafóricamente a través del cuerpo, ¿cómo vamos a valorar la danza? Y qué hablar del hábito de bailar nosotros. Sí es necesario salir a bailar para mover el cuerpo, la sensibilidad y las ideas permanentemente.

Los espectáculos teatrales: Y aquí entramos en una dimensión tremendamente humana. Humana, porque es construida por el hombre mismo cada vez. Recordemos que este es el único espacio que la cultura dominante ha tenido que aceptar, más allá de su voluntad, para que los hombres presencien a otros hombres en vivo y en directo, resolviendo segmentos de vida humana. La cultura dominante no estimula esta práctica, salvo en su línea más liviana y comercial, sin embargo, ahí está una vez más el hombre abriendo espacios para el teatro en todos los rincones posibles.

Gestar en los participantes del taller la necesidad placentera de presenciar teatro es nuestro compromiso y en el marco de un taller de teatro para adultos una actividad necesaria como referente obligado de lo que estamos practicando y para crear el referente de posibilidad personal a partir de prestarnos a un recorrido no pensado por nosotros, no decidido. A entregarnos por un momento al juego de un otro con sensibilidad artística que nos hará descubrir nuevas posibilidades de libertad.

La formación como espectador

¿Se puede trabajar sistemáticamente para predisponer a los participantes a ser apreciadores inteligentes y sensibles de obras de teatro?

Vivo en Buenos Aires hace 10 años y me asombra encontrarme con adultos de

varios estratos, muchas veces lo dicen con pena o con vergüenza, que no recuerdan haber ido nunca al teatro. Otros, después de un rato de conversación recuerdan tímidamente algunas experiencias escolares, algún acto al que dan carácter de obra de teatro o alguna vez que vieron títeres o payasos, o que los llevaron desde la escuela, o actuaron en la escuela. Recuerdo vago y semi olvidado que no alcanzó para producir una experiencia significativa. Seguramente lo que ellos llaman obra no tenía el carácter artístico necesario para grabarse en la memoria. En nuestras provincias esto también pasa, pasa más aún.

Sabemos que los comportamientos culturales son fuertemente incentivados y sostenidos por la cultura dominante hasta ser asimilados por la persona, es decir hasta que la persona se adapta y responde según lo esperado o establecido. Cuando somos chicos, vemos a nuestros adultos cepillarse los dientes, nos estimulan con pastas especiales saborizadas, hasta que después de cierta edad a nadie se le ocurriría no lavarse los dientes. Vemos desde chicos que la “pasión argentina” y parece que mundial, es el fútbol. Períodos de tiempo donde la única expectativa es para la mayoría ganar y salir campeones. Sabemos que el hábito lector se estimula si vemos a adultos leyendo. Y así podríamos seguir dando referentes de cómo funciona nuestra adaptación y generación de conductas positivas y negativas.

El presenciar teatro debe ser una práctica cultural estimulada y estimulable para adquirir autonomía y sentido de identidad. Este desarrollo es impostergable y compete a todos los organismos culturales oficiales y privados, también es nuestra responsabilidad como profesores de un taller de teatro para adultos hacer esta experiencia.

Bien, intento proponer un recorrido para lograrlo. Muy extenso, completo, solo pido que selecciones como trabajar este aspecto, estoy seguro de que encontrarás tu forma. Jamás he hecho todo esto con un grupo que acompañe al teatro, el eje específico de un taller de espectadores. Son puertas de ingreso y perspectivas para el diálogo y la toma de conciencia.

Rescatar las experiencias previas:

Poder hablar y hacer memoria de los espectáculos vistos anteriormente y todo episodio anterior que se relacione directa o confusamente con haber presenciado teatro. Lo hacemos a través del diálogo, apoyados con una guía y si tenemos pizarra mejor, vamos anotando las respuestas, si no otro modo de visualizar y retener es el papel afiche, si no está luego la posibilidad de pasar las respuestas por mail.

Guía de preguntas disparadoras:

- ¿Fueron alguna vez a ver teatro?
- ¿Fue a un teatro? ¿Cómo era el edificio?
- ¿En qué circunstancias fueron?
- ¿Qué recuerdan haber visto?

- ¿De qué se trataba la obra?
- ¿Había actores, vestuario, iluminación, sonido, escenario?
- ¿Qué más recuerdan?
- ¿Cómo la pasaron? ¿Se divirtieron? ¿Se aburrieron? ¿Se emocionaron?

Todas las respuestas que surjan tienen que ser organizadas y sintetizadas en un primer cuadro de análisis.

Elegir bien:

Si queremos lograr un impacto de calidad en los participantes del taller, es necesario elegir un espectáculo adecuado, tanto en su resolución estética como en su temática, de actuaciones dignas y profesionales y en un teatro equipado. Es decir, asegurarnos que la experiencia vaya a ser positiva.

Si bien con adultos toda obra sería posible de ser presenciada y transitada, teniendo en cuenta que no está instalado el hábito de presenciar teatro, es conveniente elegir algo posible de ser disfrutado. En esto está también la responsabilidad del docente a cargo.

Cuidado con los motivos de elección: “En esta obra trabaja mi sobrino”, “La escribí yo”, “Es un éxito”. Lo importante es moverse con criterios estéticos y pedagógicos claros y elegir una obra que deje una huella positiva, para que impacte en futuras decisiones estéticas de los participantes.

Prepararse antes de ir a presenciar el espectáculo:

Debemos preparar a los participantes del taller, para que puedan valorar la obra que verán. Necesitan elementos para presenciar el espectáculo y salir del estado de ausencia.

Podemos presentar la obra que presenciaremos a partir de diversas estrategias. A continuación propongo una breve guía.

Guía de actividades disparadoras:

- ¿Qué te sugiere el título de la obra? Armá un argumento a partir de este título.
- ¿Conocés al autor? ¿Qué datos interesantes podés aportar de él? Si no contás con información, buscala. Necesitamos, entre todos, contextualizar el texto.
- ¿Tenés idea de qué opinan en los diarios sobre la obra? Llevar al taller valoraciones críticas y crónicas del espectáculo.
- Tenemos copia del texto dramático. Podemos preparar un fragmento breve para leer en voz alta.
- Si contamos con afiches y programa de la obra, investigarlos para descubrir si en el programa nos dicen algo que nos ayude a presenciar el espectáculo entendiéndolo más profundamente.

- ¿Conocés a los actores? Comentá con tus compañeros.
- Buscá información para saber si la obra es del circuito comercial, si es una producción autogestada.
- ¿Alguien que conocés vio la obra? ¿Cuál es su opinión sobre el espectáculo?

Organizar la salida:

Es nuestra tarea organizar la salida en cuanto a todos los aspectos administrativos correspondientes, son adultos pero parecen escolares:

- Es en horario del taller o no.
- Asegurarse las entradas.
- Si es solo para los participantes del taller o si pueden venir con acompañantes.
- Prever dificultades económicas.
- Dar sentido al hecho de pagar la entrada y hacer tomar conciencia del concepto de intercambio, del dar y recibir.
- Dialogar sobre el silencio, la escucha, las golosinas y los ruidos molestos.
- Controlar la asistencia al espectáculo.

Sí, es mucho. Pero es nuestra tarea. Considero que tenemos que ver una obra de teatro por cuatrimestre.

En el teatro:

Disfrutar de la función con las demás personas, valorar la experiencia de una salida social, de un momento de vida con otros ya que la invasión del video también ha encerrado la diversión y la socialización en algunos casos del tiempo libre.

Actividades posteriores a presenciar el espectáculo:

Esta etapa es muy importante ya que es necesario que los participantes elaboren la experiencia, en un sentido pedagógico. Para esta etapa propongo una guía de preguntas disparadoras y un taller de improvisaciones con referencia al espectáculo presenciado.

a. Guía de preguntas disparadoras:

- ¿La obra se trataba de lo que habías imaginado?
- ¿Los personajes eran como pensabas?
- ¿Qué sentido tomó el fragmento del texto que te tocó leer en clase?
- ¿Con qué personaje te identificaste? ¿Por qué?
- ¿Con qué parte de la trama te identificaste?
- ¿Alguna parte de la trama te sonó parecida a alguna situación personal?
- ¿Qué emociones experimentaste?
- ¿Qué te dijo este espectáculo?
- ¿Qué cambiarías de algún personaje?

- ¿Qué cambiarías de la trama de la historia?
- ¿Qué cambiarías de la puesta en escena?
- ¿Cómo eran los personajes? Características.
- ¿En qué circunstancias se desarrolló la trama?
- Reconstruir la línea de acción general de alguna escena o particular de algún personaje.
- ¿Cuáles son los deseos o tendencias que generan el o los conflictos?
- ¿Cómo afrontan el conflicto los distintos personajes?
- ¿Cómo se transforman los personajes en la resolución del conflicto?
- ¿Cómo transforman las acciones de los personajes la situación conflictiva?
- ¿Podés sintetizar la trama?
- ¿Los aspectos espectaculares expresan la acción de la obra e inciden en ella de algún modo?
- Importancia de:
 - Escenografía.
 - Iluminación.
 - Vestuarios.
 - Sonidos.
- ¿Qué otros aspectos o lenguajes artísticos están presentes en el espectáculo?
- ¿Qué época refleja el espectáculo?
- ¿Cómo la muestra?
- ¿A qué episodios históricos se refiere?
- ¿Qué datos da la obra específicamente, de estos episodios?
- ¿Qué datos podemos investigar para terminar de dar sentido a la obra?
- ¿Qué tipo de cultura muestra?
- ¿Qué tipo de sociedad muestra?
- ¿Qué incidencia o vinculación tiene con el presente?

Insisto, no todo, seleccionar qué para abrir el diálogo. Un diálogo guiado, motivado desde el saber del docente y participativo.

b. Taller de improvisación:

Proponer a los participantes que, inspirados en el espectáculo presenciado, resuelvan las siguientes consignas:

- Improvisar fragmentos breves de la obra.
- Improvisar otras situaciones con los mismos personajes.
- Recuperar las sensaciones experimentadas e improvisar a partir de ellas.
- Plantear otras situaciones que puedan agregarse a la misma obra.
- Proponer otras resoluciones del conflicto.

- Variar de forma teatral y trabajar una o dos escenas de la obra vista: collage, monodrama, biomecánica, etc.
- Agregarle o quitarle personajes a la historia.
- Cambiar la obra de contexto socio-histórico.
- Improvisar a partir de la consigna: ¿Qué es lo que no dijo el personaje? ¿Qué es lo que no hizo?

Es decir, una vez más poner el cuerpo para crear la propia versión.

Lo más importante es habernos dado un tiempo para presenciar aspectos del devenir humano, del transcurrir de la existencia y haber interactuado con esa información vivencial.

Estimados colegas: ¡Que lo logremos! ¡Que lo disfrutemos!

Otro esquema mas breve para la formación de espectadores

Vamos al teatro

Objetivos Generales:

Integrar a los participantes del taller en una experiencia comunitaria de expresión.

Valorar la creatividad como recurso para resolver problemas.

Desarrollar el sentido estético y el juicio valorativo y crítico.

Promover la valoración del acercamiento vivencial a la cultura.

Analizar la experiencia integrando enfoques desde temas y ejercicios desarrollados en clase.

Actividades:

El proceso de investigación:

Es óptimo que los participantes se acerquen al conocimiento del teatro asistiendo a una representación y produciendo luego un trabajo de apropiación de saberes con la guía de su profesor.

Preparación previa:

Para que la experiencia sea realmente significativa requiere un proceso de preparación previa en el que los alumnos puedan conocer el contexto histórico y estético de la obra que verán. Ubicar al autor y también, en lo posible, conocer al grupo de teatro que realizará la presentación, tener noticias de su estilo de trabajo y de su enfoque de la obra.

A modo de ejemplo, presento a continuación, una guía para el registro sistemático y reflexivo de una obra de teatro con compromiso histórico, a partir de haber sido presenciada por un grupo con su profesor de teatro.

Ficha técnica:

Título de la obra: Ulf

Autor: Juan Carlos Gené

Coproducción del Elenco Cajamarca y el Elenco de Egresados de la Facultad de Arte de la U.N.C. Temporada 1995.

Actores: Sandra Viggiani y Víctor Arrojo.

Escenografía: Liliana Bermúdez.

Director: Luis Sampedro.

Después de la presentación:

Conversación posterior a la representación, sobre distintos aspectos de la obra.

Estructura dramática:

Personajes: características externas y psicológicas, recursos de caracterización. Circunstancias: época, relación, acontecimientos que afectaron a los personajes, entorno escenográfico. Conflictos: con ellos: su memoria. Con los demás: sus celos. Con el entorno: la falta de respuestas frente a la ausencia del hijo.

Líneas de acción: encadenamiento de acciones y movimientos que resuelven una unidad dramática: Paloma envuelve a Jacinto con unas tiras de diario, Jacinto toma el rol de su papá que lucha contra el autoritarismo, prende fuego en un barril, luego cae en los brazos de su mujer porque lo balearon.

Elementos de montaje: mezcla de tiempos reales con tiempos pasados e imaginarios, metáforas en el texto y en las acciones, banda sonora con efectos especiales, música y la voz de Eva Perón, iluminación sectorizada que crea espacios para los distintos momentos de la trama.

El subtexto:

Descubrir los temas centrales y los valores que nos propone la obra: la necesidad de tener proyectos e ilusiones para mantenerse vivo, la necesidad de exigir respuestas frente a los hechos que nadie explica, el amor, la pareja.

El compromiso con ciencias sociales:

Investigar los temas relacionados a la historia planteados en la obra: las distintas etapas políticas, Perón, Irigoyen, Evita, el anarquismo, la posguerra, Olor Palmer, el terrorismo de estado, la violación de derechos humanos.

El compromiso con las artes:

Investigar otras manifestaciones culturales planteadas en el espectáculo: actor, director autor, escenógrafo, técnicos, visión de arte, vestuarios, composición plástica.

Vinculación propia:

Apreciación personal de la experiencia; con qué me identifico.

Improvisaciones:

Podemos intentar improvisar a partir de las unidades de trabajo de Ulf, de Juan Carlos Gené y recuperar con el cuerpo el recorrido hecho por los actores. Este es un esquema tentativo. Variará según quien lo haga. Lo presento porque considero una estrategia valiosa el moverse con este tipo de ordenadores del desarrollo de la situación. Puede tomarse completo o por segmentos de la trama.

Soledad.

Resaca.

Ladrón.

Suicida.

Él.

Celos.

¿Dónde están?

Pesadilla.

Dueño Jacinta.

Ellos.

Sueño y pesadilla.

Sueño y realidad.

Proyecto.

Misión.

Cibernética.

Ellos.

Sexo.

Cambalache.

Evita, mi verdad.

Familia feliz de un gran empresario.

Experiencia.

Miedo.

En sueño, dios loco.

El lugar de cada uno.

Mi prólogo.

Identidad.

Padre.

Hay que seguir.

Abandono.

Realidad I.

Realidad II.

Salto.

Epílogo

En este libro tenemos una gran cantidad de fundamentos y referentes para inspirar nuestro accionar como coordinadores de un equipo de adultos que se aproxima al quehacer teatral.

Solo sé que el teatro es un vasto universo, que cada uno de ustedes tiene una gran cantidad de referentes y fundamentos que ojalá se sumen a estos y que sigamos construyendo este campo multidisciplinario de la multididáctica del teatro.

Para que sigamos construyéndonos comuníquense conmigo:

delavidadeateatro@gmail.com

Gracias por estar ahí a cargo de esta práctica teatral que tanto humaniza.

LUIS SAMPEDRO

> bibliografía

- *La profesión del Director de Escena*, Gueorgi Tovstonogov, Ed. Arte y Literatura, La Habana 1980.
- *Técnica y Teoría de la Dirección Escénica*, Dirección General de Difusión Cultural, Grupo Editorial Gaceta, S. A. de C. V. Dirección Editorial UNAM, México 1985.
- *La Dirección Teatral, Notas sobre la puesta en escena*, Harold Clurman, Grupo Editorial Latinoamericano, Buenos Aires 1990.
- *Teatro: Arte y Comunicación*, María Ruth Pardo Belgrano y otros, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1980.
- *Variaciones sobre teatro latinoamericano*, Ileana Azar Hernández, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Cuba 1987.
- *Taller de la EITALC encuentro teatral América - Europa*, CONAC y otras, Universidad Experimental Politécnica Antonio José de Sucre, Perú 1991.
- *Teoría y técnica de la dramaturgia*, John Howard Lawson, Editorial Arte y Literatura, La Habana 1985.
- *Anatomía del Actor*, Eugenio Barba y Nicola Savarese, Universidad Veracruzana, Grupo Editorial Gaceta, 1988 México.
- *Mi vida en el arte*, Stanislavski, C., Ed. Quetzal, 1993.
- *El trabajo del actor sobre sí mismo. En el proceso creador de las vivencias*, Stanislavski, C., Ed. Quetzal, 1994.
- *El trabajo del actor sobre sí mismo. En el proceso creador de la encarnación*, Stanislavski, C., Ed. Quetzal, 1983.
- *El trabajo del actor sobre su papel*, Stanislavski, C., Ed. Quetzal, 1985.
- *Trabajos Teatrales*, Stanislavski, C., Correspondencias. Ed. Quetzal, 1985.
- *Tesis sobre Stanislavski*, Serrano, R.
- *Un sueño de pasión (La elaboración del método)*, Strasberg, Lee, EMECE, Bs. As., 1989.
- *El método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, Hethmon, R., Editorial Fundamentos Madrid, 1972.
- *Al actor*, Chéjov, M., Ed. Diana, México, 1968.
- *Documentos*, Stanislavski, C., y otros, en Teatro Año 5, N° 22 octubre 1985, pag. 44-51.
- *Un proyecto teatral de Stanislavski en El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. Stanislavski, C., Grupo editorial Gaceta, México, 1992.
- *Una polémica sobre la dirección*, en *Principios de Dirección Escénica*, Stanislavski, C., Hidalgo Grupo Editorial Gaceta S.A., México 1992, Pág. 97-104.

- *El director y la escena, del naturalismo a Grotovski, Stanislavski – Chéjov*, Braun E., pag.. 75-95. Ed. Galerna.
- *El arte de la dirección escénica*, Canfield C., Publicaciones de la Asociación de Directores de España.
- *Diccionario del teatro Dramaturgia, estética, semiología*, Pavis P., Paidós comunicación Ed. Paidós.
- *Alegato en favor de un actor*, Eines J.
- *El actor pide*, Eines J., Ed Gedisa.
- *El espacio vacío*, Brook, P.
- *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Brook, P. Ed. Alba.
- *Estructura de la mente, La teoría de las inteligencias múltiples*, Howard G., editado por el Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Enrique Pichon – Riviere, “El proceso grupal” editado por Nueva Vista.
- *Educación para una vida creativa*, editado por la Universidad de Flores.
- *La rama dorada*, James G. Frazer, Unidad Productora del Instituto Cubano del Libro 1972.
- *El teatro de la Muerte*, Tadeusz Kantor, Editorial De La Flor 2004.

> índice

> introducción	pág. 5
> capítulo 1: Teatro y adultez. El teatro de la vida	pág. 7
> capítulo 2: Referentes bibliográficos	pág. 15
> capítulo 3: El sujeto del Drama	pág. 29
> capítulo 4: Desarrollo de situación	pág. 77
> capítulo 5: El grupo de Drama	pág. 85
> capítulo 6: El teatro de la vida	pág. 107
> capítulo 7: Referentes de entrenamientos	pág. 119
> capítulo 8: La formación y apreciación teatral	pág. 145
> bibliografía	pág. 167

> ediciones in teatro

- 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 (III 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 Trozo
- 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: Profesora Olga Medaura.
- 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 (II tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
(hacia una pedagogía de lo teatral)
de Jorge Holovattuck 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), Angel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay).
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- 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- (II 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
- 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 ausente
Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- 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)
Compilación 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 Aramburu.
- 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: Tito Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y María 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

Hacia una didáctica del teatro con adultos I

se terminó de imprimir en _____

Octubre de 2008.