

## PROYECTO DE GRADUACION

### Trabajo Final de Grado Cuerpo B

## Cruce de caminos

*El sistema Stanislavski bajo la mirada del teatro japonés*

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | Marcelo Rosa
- ▶ Cuerpo B del PG
- ▶ Fecha de presentación | 14/11/2017
- ▶ Carrera de Pertenencia | Licenciatura en Dirección Teatral
- ▶ Categoría | Ensayo
- ▶ Línea Temática | Historia y tendencias

## **Agradecimientos**

En primer lugar deseo agradecerle a Andrea Pontoriero y a la Fundación Universidad de Palermo por haberme otorgado una beca para poder llevar adelante mi carrera dentro de la Facultad. Ciertamente, fue un antes y un después haber formalizado mis estudios y siempre estaré eternamente agradecido. Además, Andrea en particular ha sido no sólo una gran docente de quien he aprendido mucho sino, lo que siento aún más importante, una suerte de mentora que me ha apoyado, alentado y ayudado en mi quehacer profesional.

Deseo agradecerle, también, a todos los docentes que he tenido durante mi carrera quienes, de manera directa o indirecta, han tenido injerencia en la realización de este trabajo.

Le agradezco, por supuesto, a Daniel Wolf, Hugo Salas y Milena Faguagaz quienes han sido los mejores guías en esta aventura de escribir este Proyecto de Graduación. Todos han hecho que llevar adelante este escrito sea, en cierto modo, sencillo puesto que sus aportes han significado invaluable ayuda. ¡Gracias infinitas!

Por último, y no menos importante, le deseo agradecer a mi familia por haberme apoyado y alentado en mi carrera desde un principio. Siempre me han impulsado a seguir, a ir por más y a conquistar todo lo que desee.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1. El núcleo del sistema</b>	
1.1.- Los 10 elementos.....	11
1.2.- Relajación de los músculos.....	15
1.3.- Atención y concentración.....	18
1.3.1.- Atención externa.....	19
1.3.2.- <i>Ri-ken no ken</i> .....	21
1.3.3.- Atención interna.....	21
1.4.- Circunstancias dadas.....	22
1.5.- El <i>mágico sí</i> .....	23
1.6.- Imaginación.....	25
1.7.- Piezas y problemas.....	27
1.8.- Verdad.....	28
1.9.- Memoria emocional.....	30
1.10.- Comunicación.....	31
1.11.- Ayudas exteriores.....	33
<b>Capítulo 2. La vida interior del actor creador</b>	
2.1.- La verdad en el escenario.....	35
2.2.- El método de las acciones físicas.....	39
2.3.- La verdad afectiva.....	40
2.4.- El realismo como enemigo del arte escénico.....	42
<b>Capítulo 3. Los lenguajes del cuerpo</b>	
3.1.- La comunicación verbal y no verbal.....	45
3.2.- Las posibilidades de comunicación a través del movimiento.....	48
3.2.1.- El valor de la máscara.....	51
3.3.- La búsqueda del sonido.....	53
3.3.1.- La paralingüística.....	55
3.4.- Las dinámicas del lenguaje y el movimiento (el <i>tempo-ritmo</i> ).....	57
<b>Capítulo 4. Las tríadas de creación</b>	
4.1.- Las tríadas stanislavskianas.....	60
4.1.1.- Las fuerzas motivadoras.....	60
4.1.2.- La tres instancias de la relajación.....	63
4.2.- Las tríadas orientales.....	65
4.2.1.- Jo-ja-kyu.....	65
4.2.2.- De lo religioso a lo teatral.....	66
4.3.- Cruce de caminos.....	67
<b>Capítulo 5. El rol del director</b>	
5.1.- Primeros preceptos.....	70
5.2.- Aciertos y desaciertos.....	72
5.3.- Mnouchkine, síntesis viviente entre Oriente y Occidente.....	75
<b>Conclusiones</b> .....	80
<b>Lista de referencias bibliográficas</b> .....	87
<b>Bibliografía</b> .....	89

## Introducción

Desde la mirada más elemental e ignota, hasta aquella más aguda y experta, puede decirse que las diferencias culturales existentes en el mundo teatral de factura tradicionalista japonesa y de corte europeo son considerables. Basta con presenciar una representación en Japón -ya sea de teatro Kabuki, Bunraku o Nô; por nombrar sólo algunos ejemplos- para descubrir las diferencias de notoriedad tanto en la arquitectura de sus teatros, la disposición del público con respecto al espacio escénico o de representación, el tipo de dramaturgia, el valor y la impronta musical, las actuaciones, etcétera. Estos espectáculos milenarios, estrechamente relacionados con la idea de ritual –principio que remite a la génesis del teatro en la antigua Grecia-, poco -o nada- podrían tener que ver con un tipo de espectáculo desarrollado en Europa o Estados Unidos -estética y poética hegemónicas, que se han hecho extensivas a parte del mundo occidental-. Pensar en Chéjov, Williams o Miller representados bajo la mirada japonesa del teatro Kabuki parecería ser un imposible; sus parámetros y sus principios en cuanto a lo que a interpretación y escenificación refiere, poco tienen que ver con los modelos dominantes de la producción teatral europea o norteamericana. Si bien no se pretende imaginar un espectáculo de carácter más bien realista atravesado por una estética que roza lo expresionista, bien se puede pensar que sus bases fundacionales no son tan opuestas a pesar de provenir de tierras tan disímiles en cuanto a cultura y tradición.

Yoshi Oida, autor del libro *Un actor a la deriva* (1992) -actor y director de origen japonés que se ha entregado a las órdenes del director y teórico Peter Brook, narrando en el citado libro sus vivencias y el intercambio cultural que se produjo ante dicha experiencia- sienta las bases que sirven de puntapié inicial para comenzar esta búsqueda a través de textos que permitan replantearse los modelos que se vinieron gestando y decretando como hegemónicos en relación a las artes performativas. En su momento fue el autor, actor, director y teórico ruso Stanislavski, a través de su libro *Mi vida en el arte* (1925), quien fue tomado como un referente del horizonte al cual debía aspirar un actor en formación o

durante el proceso de ensayos, dándole absoluta entidad a su texto hasta teñirlo de un carácter que rozaba lo *sagrado*, como si se tratara de un manual ineludible de pasos a seguir a la hora de pensar una puesta en escena de cualquier texto teatral de autor inglés o norteamericano, tratándose de ésta una lectura errónea de tal trabajo puesto que las experiencias narradas por Stanislavski en sus tratados acerca del teatro son netamente sus vivencias. Sus textos fueron una suerte de bitácora de trabajo donde detallaba sus pruebas, ensayos, errores y aciertos a la hora de acercarse a materiales concretos a escenificar junto a un grupo de actores en un contexto determinado, no debiendo generalizarse sus conclusiones –si bien varios de sus preceptos, analizados correctamente, pueden resultar de significativo valor hasta hoy día, no sólo por ser pionero en materia de teoría teatral, sino por impartir conceptos que pueden ser aplicables en otros contextos-.

Teniendo en cuenta estos elementos, atravesar estos textos aparentemente dogmáticos con otros de igual lineamiento, pero ubicados diametralmente en el sentido opuesto, quizás permita responder a los interrogantes que supo plantearse Brook: “¿qué es el teatro?, ¿qué es un actor?, ¿qué es el público?” (1992, p. 52). Preguntas pretenciosas y difícilmente asequibles de responder, ya que el objeto de estudio en cuestión no remite a una ciencia exacta o dura, sino a un arte atravesado por seres humanos cambiantes, que evolucionan en todo momento haciendo de lo medible, algo incommensurable. De todas formas, no es ilógico plantear un interrogante que gire en torno a cómo alcanzar una poética que le sea inherente al teatro, el cual viene esgrimiendo una insoslayable batalla contra otras manifestaciones artísticas substitutas como el cine quien le ha quitado su poderío y lo ha obligado a correrse de una búsqueda de estricto realismo, debiendo volcarse a estéticas disímiles que le brinden un nuevo carácter identitario y distintivo, siendo este un elemento clave a ser tenido en cuenta por su valor significativo casi definitorio. Quizás –y sólo quizás- a través de volver a formas más primitivas de expresión se pueda entender al teatro.

Ariane Mnouchkine -fundadora y directora del *Théâtre du Soleil*, una de las principales referentes del teatro francés a nivel mundial-, Yoshi Oida, Peter Brook y Konstantin

Stanislavki serán quienes se coloquen bajo la lupa para encontrar, a través de sus disímiles experiencias y relatos, todos aquellos puntos en común que permitan detectar, analizar y comprender los elementos más puros que hacen a la construcción de un montaje escénico de una obra teatral a través del análisis del rol del actor y del director -entendiendo a ambos roles como unidades separadas pero de obligada vinculación, retroalimentación e interdependencia-. Francia, Japón, Inglaterra y Rusia se conjugan. Tal vez, al superar la barrera idiomática, se descubra una matriz inherente a todo tipo de actuación y que, por consiguiente, permita entender algunos lineamientos necesarios para la escenificación de diversas textualidades. En definitiva, al desprender al teatro de todo artificio se descubre su cariz más profundo: sólo se habla del hombre.

El presente trabajo tiene como objetivo entrecruzar estos dos grandes universos teatrales de carácter dicotómico, a fin de poder reflexionar acerca de las posibilidades que la puesta en escena de un texto dramático permite gracias al juego que se plantea con el público en vivo quien, a sabiendas, deja engañarse convirtiendo un espacio negro, vacío y neutral en todos los mundos y espacios posibles. El poder que tiene un director a la hora de tomar decisiones sobre el abordaje de una pieza teatral es fundamental y, siempre teniendo en cuenta el material a escenificar, debe poder bucear con su imaginación y permitirse alcanzar mundos desconocidos, sin imposición de límites. Entonces, ¿cómo abordar aquellos textos que presentan grandes dificultades por su complejidad en cuanto a escenarios cambiantes, personajes fantásticos o situaciones inimaginables?

Estas páginas pretenden indagar en esos montajes laberínticos para acercarse a nuevas - o no tan nuevas- alternativas que puedan orientar la labor de directores de escena y coreógrafos a través del cruce de caminos entre las artes escénicas japonesas y el realismo europeo alimentado por Konstantin Stanislavski, en la búsqueda de un lenguaje natural que unifique, si es que ese existe. Para ello es preciso destacar que unos han desarrollado un sistema o método (Stanislavski) y otros una técnica (teatro japonés), siendo ésta una diferencia sustancial que no debe ser omitida, tomando como eje central la forma en que

ambas plantean sus constructos teóricos; según el propio Oida (1992), la diferencia más evidente y esencial se ancla entre las posibilidades de ser o no permeables a la creatividad. El siguiente proyecto de graduación se enmarca dentro de la categoría de Ensayo puesto que pretende articular los contenidos recabados en la investigación de un nutrido marco teórico, volcándolos en una mixtura que demuestre y dé cuenta de una clara reflexión acerca del valor de la palabra y el entrecruzamiento de los autores que aquí se citan, considerando su visión significativa al tratarse de personalidades influyentes, de renombre y de indudable solvencia por su trayectoria y notoriedad a nivel mundial. Todos ellos han sido transformadores –de diversas maneras- del quehacer teatral. Por otra parte, el lineamiento temático escogido se encuentra estrechamente ligado a la categoría recientemente citada, siendo éste Historia y tendencias ya que se intenta analizar y reflexionar acerca del arte y sus formas de producción, ahondando en terminología específica tanto en su carácter teórico como en su posterior aplicación práctica profesional. A su vez, se pretende ejercer un análisis evolutivo de las corrientes teatrales para estudiar su pasado y su injerencia en la escena actual.

Cada capítulo de este proyecto, compuesto por un total de cinco capítulos, hará un desarrollo desde lo general hacia lo particular, partiendo de definiciones que permitan conocer en profundidad cada corriente teatral para luego poder vincular ambos universos, comprendiendo sus profundidades y sus límites, para luego continuar en búsqueda hacia una comprensión de cómo desde la dirección teatral se pueden abordar espectáculos que en su planteo inicial se demuestren como complejos. Para tal fin, se escogen analizar dos lenguajes teatrales tan contrapuestos como la mirada de Stanislavski –gran referente del teatro de occidente- en contraposición con el teatro representado en Japón –como caso paradigmático del teatro oriental-.

El desarrollo que se plantea para el siguiente proyecto es, entonces, un trayecto de lo macro a lo micro; siendo así que en el capítulo 1 se presentarán los diez elementos principales que dan forma al sistema stanislavskiano, los cuales serán cruzados uno a uno

en los capítulos siguientes con su correlato directo dentro del teatro japonés. En el capítulo 2, entonces, se intentará indagar en los conceptos macro de verdad escénica y de realismo por parte de ambas corrientes –siendo considerados como elementos que generales de toda conceptualización teatral- para luego continuar en el capítulo 3 analizando cómo esas ideas de verdad se vinculan con el cuerpo del actor y el lenguaje propio de la escena; es decir, cómo un concepto puede decantar hacia el movimiento y la voz del *performer*.

Una vez realizado dicho contraste, en el capítulo 4 se atenderán las vinculaciones más estrechas, aquellos elementos que se solapan de manera cuasi accidental; siendo aquí donde se cruzarán conceptos que ambas corrientes teatrales presentan como propias pero que son, en efecto, inherentes a todo quehacer teatral. Llegada esa instancia de análisis se accede al capítulo 5 donde aquella vinculación que se mostró en un principio como diametralmente opuesta alcanza su máxima interrelación; por ende se intenta analizar el rol y el valor del director de escena en tanto creador de sentido y portador de herramientas que son germen de todo teatro universal. Su búsqueda deberá dar cuenta de la existencia del hombre y su mirada frente a la vida.

Algunos textos producidos dentro del contexto de esta institución han tomado uno o varios elementos que han sido citados dentro del siguiente proyecto, siendo éstos posibles antecedentes a ser considerados por su valor de análisis y su pertinencia disciplinar. Entre ellos pueden encontrarse la tesis de maestría *Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales* de Chalkho (2010) donde el estudio del sonido y su valor semiótico cobran absoluta preponderancia siendo de enorme valor para el desarrollo del Capítulo 3 de este proyecto por interiorizarse en el valor de lo sonoro y su uso como portador de sentido. También presenta significativa relevancia el proyecto de graduación *Teatro arte que genera incertidumbres: pensamientos sobre el proceso creativo de la dirección teatral* de Pezzi (2011) donde se pretende indagar entre el vínculo de la incertidumbre frente al desafío de un nuevo montaje escénico y cómo esa ausencia de certezas puede –o no- ayudar a una creación siendo este concepto, impartido



por Pezzi, génesis de este proyecto. Por su parte, en *Artes del espectáculo en la Escuela Media: taller de artes del espectáculo para alumnos de 4° y 5° año*, De Nicola (2011) analiza la idea de espectáculo teatral y su complejidad en los lenguajes que éste maneja mientras que Gutiérrez Muñoz (2011) en su escrito *El carnaval como expresión de la cultura de un pueblo: un estudio de las diversas categorías del carnaval* analiza un teatro más vinculado a lo ritual y el valor del uso de la máscara, siendo ambos elementos centrales del quehacer teatral de oriente. En *El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social: construyendo una dramaturgia propia* por De Gonzalo (2011) nuevamente se analizan los inicios del teatro –en este caso del grotesco- indagando en sus definiciones y conceptos, tratándose de algunos elementos comparables con los que en este proyecto se trabajan. Por otra parte, el proyecto *E.A.F.A.I. Creación de una Escuela de Formación de Actores Integrales* de Perdomo (2012) analiza el valor de la formación y desarrollo de artistas integrales siendo pieza fundamental de este trabajo. En esta misma línea se puede encontrar el proyecto de graduación *El resurgimiento del teatro en Comodoro Rivadavia: técnico superior en artes escénicas* de Galván (2012) donde se plantea, nuevamente, la búsqueda de la formación de artistas pero donde su formación no sólo es práctica sino donde se encuentre profundamente enraizada en lo teórico, analizando la historia del teatro y sus diversas manifestaciones, piezas claves para el desarrollo de este escrito. En *Teatro sin telón: el surgimiento y la evolución de los grupos de teatro callejero en Argentina* por Altarelli (2011) y las publicaciones académicas *Epistemología y diseño* de Horta Mesa (2007) y *Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical* por Sad (2006) ocurre algo similar a casos anteriores donde la vinculación se encuadra en los conceptos primigenios a los cuales remite este proyecto en donde el gesto, el movimiento y las acciones son bases fundantes del teatro tanto de oriente como de occidente, remitiendo a lineamientos claves a seguir por este proyecto.

Lo que se desarrollará a continuación no es más que un atisbo, un mero acercamiento pretendiendo retomar una técnica -y su tradición- y atravesarla bajo la mirada del mundo

contemporáneo para que, así, un artista pueda convertirse en creador (Oida, 1992, p. 46). No se desea, bajo ningún concepto, dar respuestas formales pero si generar los interrogantes; aquellos que puedan funcionar como disparadores de una extensa reflexión que permita continuar problematizando sobre las artes escénicas, las cuales se prestan a una constante revisión a través del análisis de su pasado, su presente y su inminente futuro. Es decir, no se intentará modificar los elementos primordiales que hacen que el teatro supere las barreras del tiempo y trascienda las propias culturas, sino indagar y escudriñar sobre sus propios vericuetos y tangentes para comprender mejor un fenómeno inexplicable: el arte de cautivar. La labor creadora no debe cesar ni aun cuando esta es colocada bajo la lupa. Cuando se habla de arte, nada puede decretarse como una única verdad pero si se puede viajar al pasado y entender su evolución para dar lugar a la aparición de nuevas miradas e intercambios. Como supo decir Antón Chéjov (1888, s/p): “...Usted mezcla dos ideas: la solución del problema y su correcta presentación. Sólo lo último es obligatorio para el artista.”

## Capítulo 1 - El núcleo del *sistema*

### 1.1.- Los 10 elementos

Magarshak en su introducción al libro de Konstantin Stanislavski *El arte escénico* define al *sistema* desarrollado por el teórico ruso como un intento de aplicar ciertas leyes naturales de actuación con el fin de poner en juego las facultades subconscientes del actor. Esto remite directamente a generar en el intérprete un estado que le permita bucear en su propio ser, sin límites impuestos, similar a lo que se produce en un sueño. Esta apreciación surge para dar respuesta a los hábitos que se generan ante la repetición de una misma escena o de una obra semana tras semana, donde un actor –individuo permeable a todo aquello que acontezca en su vida o contexto social y político- no se encuentra libre para representar un rol todos los días de la misma manera sin verse afectado, precisamente, por su realidad. Para ello comenzó a preguntarse por el ser más allá de sus formas, por la persona más allá de todo artificio teatral que simule un estado inexistente. “Un actor, pensaba, debe tener cierta preparación espiritual antes de empezar una representación. No sólo su cuerpo, sino también su espíritu, deben portar nuevas ropas” (Magarshak, 1968, p. 16).

Así empezó a ahondar en este aspecto y cómo hacerlo factible, cómo alcanzar ese equilibrio entre cuerpo y espíritu a través de formas que sean comunes y posibles de vislumbrar por todo aquel actor medianamente entrenado. A partir de allí surgieron una serie de descubrimientos que han sido detallados por Magarshak, radicando al primero en la esencia misma de la interpretación: el estado de ánimo de un actor frente a una audiencia como antinatural ya que sólo se podía pretender de este que actúe los sentimientos del personaje pero no “...vivir y entregarse completamente a sus sentimientos” (1968, p. 16). Si bien Stanislavski ya venía reflexionando sobre este parecer, nunca antes había sido puesto en palabras lo que allí acontecía y, de esta manera, poder favorecer al entendimiento de dicha situación, echando luz sobre este mal que aquejaba a los hacedores del teatro, aquellos contemporáneos al teórico ruso -pero sobretodo siendo una búsqueda netamente personal para brindar respuestas dentro de un contexto

extremadamente determinado-. Comenzó, así, a cuestionarse cómo generar una interpretación creíble y vívida si “El estado natural del actor es, por tanto, el estado de ánimo de un hombre en el escenario que tiene que demostrar exteriormente lo que no siente interiormente” (Magarshak, 1968, p. 17).

A partir de detectar la existencia de este enemigo del actor, comenzó a plantearse cómo dar respuesta a esta situación, pretendiendo descubrir si existía alguna manera de crear las condiciones favorables para que surgiese la inspiración. A estas condiciones favorables de interpretación las denominó como *estado de ánimo creador*, las cuales operan beneficiando al actor de manera inconsciente, sin necesidad de recurrir a ellas a través de la inducción, mecanismo por el cual se evita toda pérdida de concentración sobre aquello que acontece en la escena durante la representación -también conocido como vivenciar el *aquí y ahora*- (Mnouchkine, 2007, p. 51). Allí, a través de la experimentación y la observación netamente empírica de los talentos que formaban parte del Teatro de Arte de Moscú -compañía teatral fundada en 1898 por el propio Stanislavski, conjuntamente con Vladimir Nemirovich-Dachenko- es que se comienzan a desarrollar las leyes *psicofísicas* y *psicológicas* elementales para enseñarle al actor cómo despertar a voluntad esta naturaleza creadora para un desempeño que se presente como subconsciente y sea llevado a cabo de manera orgánica y natural.

De esta manera introduce los diez elementos que dan forma a lo que él mismo dio por conocer como la *psicotécnica* y que son la parte medular del famoso sistema. Así se presentan los diversos conceptos que se extienden hasta estos días como jerga propia del quehacer teatral, siendo estos: el mágico sí, las circunstancias dadas, la imaginación, la atención, el relajamiento de los músculos, piezas y problemas, verdad, memoria emocional, comunicación y ayudas exteriores.

La psicotécnica -o el sistema que plantea el teórico ruso-, parecería ser un manual con dogmas a seguir para lograr el éxito en la representación, el camino correcto al que todo director, autor y actor debiera conducir su labor para alcanzar el éxito en una

representación –entendiendo al término *éxito* no relacionado en términos económicos, sino vinculado netamente a lograr el estado ideal pretendido dentro de una escena o una obra a representar-. Esta presunción es errada puesto que para desarrollar estas leyes, como ha sido explicitado anteriormente, el autor se basó en su propia observación y desde lo empírico trazó un camino hacia lo formal en su búsqueda por darle contenido a una serie de preceptos que le fueran funcionales en sus trabajos. Este elemento es importante de destacar puesto que de ninguna manera se debe descontextualizar este tipo de materiales que no buscan claridad y rigor científico, no sólo porque el arte no funciona como una ciencia exacta, sino porque las respuestas esperadas a través de hipótesis y conjeturas estaban ligadas íntegramente a resolver cuestiones puntuales a casos muy particulares ante un estilo y tipo de actuación -sobre este aspecto se volverá en repetidos momentos ya que gran parte de la mala utilización e incomprensión de este sistema recae en su descontextualización y su posterior disenso-. Aquí es posible apreciar, entonces, una de las diferencias cruciales entre un sistema y una técnica: simplemente se toman conceptos que pueden servir como disparadores y generadores de acción en escena, se traza un camino, y sus bifurcaciones, y cada cual es libre de optar por dónde transitar. Ya lo expresó Carlos Gandolfo –director y docente teatral- en palabras propias que sirven para aclarar aún más esta diferenciación elemental de ser comprendida:

A cada una de las tesis que conforman el sistema, corresponde referirse no dogmáticamente sino creativamente... muchos maestros, directores y actores, después de haber estudiado *superficialmente* el sistema, aplican su terminología y sus formulaciones, dando a éstas un contenido tan primitivo, mísero y falso, que resulta diametralmente opuesto a todo aquello que sustentaba el propio Stanislavski (1966, p. 126).

Este sistema ha tenido numerosos adeptos por muchos años; incluso, tal fue su trascendencia, que es inevitable hoy día no seguir citando a este teórico en cualquier tratado que hable de teatro o de actuación. Sus conceptos son básicos -no por ello sencillos- y, más allá del nombre que adoptaran, hablan de la raíz misma de cualquier tipo de representación que involucre actores. Sin embargo, no todos aquellos que lo citan o

parafrasean lo han comprendido en su totalidad, tergiversando, en muchos casos, algunos de sus preceptos. Para entender mejor el objetivo al que apunta Stanislavski, se debe comprender lo que para él es el supraobjetivo fundamental de todo arte escénico y este es el recrear la vida del espíritu humano de manera tal que sea convincente y creíble. Sólo entendiendo esto es que se podrá comprender con debida claridad la intención férrea por parte del teórico de encontrar el realismo en la escena, el cual siempre debía ser justificado internamente por el actor. “El mérito de mi trabajo en aquel entonces consistía en mis esfuerzos por ser sincero y por buscar la verdad. Odiaba toda falsedad en escena, especialmente la falsedad teatral” (Stanislavski, 1968, p. 10).

A través de los aportes y las visiones de Brook -contados por Oida en su experiencia de trabajo junto a él- y de la perspectiva de Mnouchkine, se irá tejiendo un entramado que combine los elementos de todos estos autores sumando el aporte del teatro japonés con sus reglas y preceptos; los cuales son, en apariencia, opuestos a todo lo anterior puesto que se ven enmarcados dentro de los elementos de una técnica a seguir. De esta manera, entonces, se generará un entrelazado que signifique una red de contención sólida para plantear los lineamientos de la búsqueda de respuestas que le permitan a un director o a un intérprete afrontar la labor creativa con ciertos miramientos que puedan ser comunes a todos los lenguajes que conforman al quehacer teatral; sin dar respuestas, pero organizando de manera cohesiva los diversos puntos de vista de ambas escuelas para poder sortear las dificultades que muchos textos teatrales plantean.

Estas visiones, subjetivas y valoradas a través de la experiencia prácticamente empírica de cada uno de los profesionales anteriormente citados, tomarán mayor volumen y trascendencia al ser unificadas en una misma definición, rescatando todas aquellas particularidades que podrían llegar a acercarse a una definición común. Según palabras del propio Stanislavski:

Es un sistema que hay que estudiar por partes para luego fundir esas partes en un todo, de tal manera que se comprenda el todo en sus principios. Cuando lo puedan

desplegar ante ustedes mismos como un abanico, adquirirán una verdadera comprensión de la totalidad (2007, p. 332)

Es por ello que, tomando estas palabras de Stanislavski, se analizarán cada uno de sus elementos en la búsqueda de comprender la raíz y el valor de cada uno de ellos y comprender su valor y, si es posible, su universalidad, su aporte más allá de lo específico.

## **1.2.- Relajación de los músculos**

Para incentivar el estado creador del actor, Stanislavski sostiene que se debe encontrar una libertad en el cuerpo y una total relajación de los músculos. Encontró que, anteriormente, el aparato físico estaba abandonado a la hora de entrar en la escena, impidiéndole al actor expresar mediante su cuerpo lo que su alma estaba sintiendo. Magarshak sostuvo lo siguiente con respecto a este parecer:

La tensión muscular, observa (Stanislavski), interfiere con el trabajo interno del actor y, particularmente, con sus intentos de penetrar en los sentimientos de su papel. En efecto, mientras exista tensión física, es una pérdida de tiempo hablar de sentimiento correcto y refinado o de una vida psíquica normal del papel (1968, p. 48).

Claramente, Stanislavski, a diferencia de lo que se podría pensar, relaciona estrechamente cuerpo con emoción. Lee Strasberg, fundador del *Actor's Studio* de Nueva York, lo asienta de manera taxativa, sosteniendo que "El valor del relajamiento es uno de los descubrimientos más importantes y esenciales de Stanislavski. La tensión es la enfermedad profesional del actor... cuando una persona está tensa, no puede pensar ni sentir" (1966, p. 73). Si bien los conceptos de relajación y sentimiento no se encuentran organizados de manera sincrónica, dándole un carácter que los rijan como un todo necesario de suceder en simultáneo, si lo plantea como sucesos que se presentan diacrónicamente, proponiendo una suerte de correlato de acciones a tener en cuenta a la hora de una interpretación. El hecho de ser necesaria una liberación de toda tensión muscular para poder dar lugar al sentimiento ya constituye y establece prioridades a la hora de ponerse al servicio de un personaje. Carlos Gandolfo comenta en relación a los textos del maestro ruso, donde se le ha otorgado un preponderante valor a las condiciones físicas

aptas para la labor creadora -siendo éstas necesarias para un correcto desarrollo de las condiciones interiores o psíquicas-, que toda esta preparación física se demuestra indispensable puesto que un cuerpo libre de toda tensión superflua facilita una libertad escénica que posibilite al actor a responder de manera más dócil a cualquier impulso interior que éste sintiese (1966, p. 128).

Holovatuck y Astrosky en su libro *Manual de juegos y ejercicios teatrales* (2001) comentan acerca de los caldeamientos –o entradas en calor que predisponen al actor- que se tratan, entre otras cosas, de ejercicios que permitan conseguir la temperatura ideal para un clima agradable de trabajo. Si bien ellos se focalizan más en la relación entre el docente y el alumno de actuación, sus bases son claramente stanislavskianas. Sus conceptos y el ordenamiento de los mismos responden a un exhaustivo conocimiento del sistema planteado por el teórico ruso, abriendo el juego y planteando una mirada abarcativa que posibilita pensar en la importancia de todos estos elementos como parte constitutiva de la labor creadora de un actor, como bases fundacionales para su correcto desarrollo desde sus inicios dándole una significancia aún mayor. Como ya se explicitó antes, ambos autores nos aportan una mirada creativa y dinámica sobre los principios planteados por Stanislavski y es por eso que el aporte de estos autores cobra sentido porque su conocimiento de la obra del autor ruso les permite adaptar los preceptos, tomarlos y deconstruirlos en nuevas ideas que nos permitan darle vigencia y un verdadero sentido de trascendencia a aquel sistema.

Retomando entonces, ellos proponen como valioso provocar la confección de una propia rutina de caldeamientos que responda a las necesidades de cada sujeto según los requerimientos de cada momento determinado, pensando no en el actor como una masa uniforme e indivisible, sino como un sujeto con necesidades particulares, con tiempos y procesos únicos. Ya no basta con que el cuerpo este liberado, sino en cómo se lo libera para buscar un estado óptimo entendiendo que existen ciertas necesidades propias de cada intérprete y que cada material a desarrollar exige y demanda diferentes atenciones y



dificultades particulares. “Es su cuerpo en conflicto el que va a encontrar el equilibrio tensional necesario para desarrollar el trabajo” (2001, p. 76). Los autores introducen así el término *equilibrio tensional*, el cual se muestra casi como una contradicción en sí misma por su terminología ambivalente, con límites difusos y riesgosos pudiendo generar éstos una mala comprensión. Sin embargo este elemento será clave para entender de manera generalizada la labor de relajación que deberá buscar, y sobre la cual deberá apuntar cada actor de manera individual; siendo también requisito fundamental para cada director poder trabajar sobre esta idea de manera que el intérprete pueda desarrollar su labor bajo este tipo de relajación equilibrada.

Sobre este respecto, y brindando mayor detalle y claridad, Brook implanta la imagen de un animal, donde su cuerpo está libre de tensión pero no por ello se produce una hipotonía muscular que no le permita accionar con certeza. Introduce, entonces, el siguiente pensamiento:

El movimiento de los animales es hermoso pues sus cuerpos carecen de tensiones. Pero tampoco están relajados del todo. Están listos para moverse en cualquier momento, ya sea para saltar sobre su presa. Los animales mantienen al mismo tiempo dos estados físicos. El cuerpo está liberado y en justo equilibrio, y la mente está enfocada y alerta (1992, p. 64).

Strasberg adhiere también a la visión de Brook sobre lo concisa que se demuestra la imagen que representa un animal a la hora del entrenamiento para adquirir un estado óptimo para la labor creadora del actor: “...enseñan al actor a controlar sus músculos... el actor aprende que su proceso muscular depende también de una distribución de energías... aprende que el ser humano puede ser cosas que no es, no sólo cosas que es” (1966, p. 80). De esta manera, se adquiere una nueva dimensión en materia de distensión de los músculos, ya que no sólo se habla de tener un cuerpo libre y relajado sino que un correcto caldeamiento del cuerpo debe predisponer al actor, en una justa medida, a un estado de atención propicio para encarar una situación dramática. Esto aumenta la riqueza presente en el sistema de Stanislavski; alejándolo de un material estanco, siendo dinámico si se lo retroalimenta de vivencias y experiencias puntuales, lejos de la concepción de

manual de rutinas a seguir. Cada acción a llevar adelante por el actor en su preparación deberá seguir este lineamiento que se base en un equilibrio constante entre relajación y atención.

### **1.3.- Atención y concentración**

Oida parafraseó a Motokiyo Zeami –renombrado maestro de teatro de oriente- para demostrar su postura con respecto a este importante elemento que favorece al actor en su concepción de encontrarse atento al aquí y ahora, elemento ya antes citado. Para ello dijo lo siguiente: “Cuando uno está bien concentrado, entra en un estado en el que siente como si flotara” (1992, p. 52). Parece ambiguo sostener que la concentración lleva a un estado de elevación tal que, cualquier ser humano podría pensar, carece de raíces. Sin embargo, ese nivel de concentración lleva a un estado donde todo el resto se muestra falto de importancia y sólo se aprecia con detención ese elemento en particular, abstrayéndolo del resto y acrecentando el punto de foco.

La concentración atrae mayor concentración y permite descubrir elementos que antes parecían no estar allí, como lo que sucede al apreciar una pintura impresionista y revelar la individualidad de cada pincelada al atender a los pequeños detalles en el momento de acercarse a ella, pero sólo pudiendo apreciar la belleza del conjunto y darle verdadero sentido a la totalidad si se toma la debida distancia. Para generar tal estado, Strasberg une este elemento con la relajación, como si cada uno de estos elementos fueran interdependientes, siendo dos caras de una indivisible moneda: “La concentración se encuentra en la cara opuesta del relajamiento” (1966, p. 76). Los opuestos se atraen y se necesitan. Un elemento requiere del otro para alcanzar verdadero sentido.

Por su parte, Brook une la idea de relajación con el uso de una mente enfocada y en estado de alerta. A su vez, sostiene que es pertinente mantenerse abiertos, libres; libertad que podría hacernos flotar -claro ejemplo de cómo estas dos culturas teatrales se emparentan una vez más-. Oida explicó esta postura impartida por Brook:

La concentración no debe atarse a ninguna idea o situación única, debe ser libre para ir adonde sea. Si uno fija rígidamente su concentración en un sitio específico, todas las demás posibilidades se anulan y carecen de vida. La concentración debe mantenerse en amplitud y fluidez. Sólo entonces puede conseguirse una auténtica apertura (1992, p. 64).

En relación a esto, Stanislavski planteó dos tipos de atención, las cuales se retroalimentan entre sí y profundizan la labor de interpretación de cualquier material dramático, estas son la atención externa e interna.

### **1.3.1- Atención externa**

La atención externa se basa en focalizar toda la concentración hacia un objeto determinado, evitando que el actor se distraiga con el público. Este concepto hoy día parecería sonar una obviedad -en especial la búsqueda por evitar la distracción con el público-, sin embargo, es conveniente recordar que en el momento en que surge este sistema era necesario liberar a los actores de todos los artificios adquiridos por tratarse de un arte no conceptualizado, donde malas y buenas actuaciones convivían de manera que, carentes de una teoría que las respalde, eran difícilmente diferenciables. A su vez, Stanislavski buscaba el realismo en escena, por lo que sus elementos remiten estrechamente al alcance de este propósito, librando al actor de todo amaneramiento y cliché preexistente (2007, p. 47).

Magarshak, en relación a lo impartido por Stanislavski, impartió su mirada a este respecto brindando mayor claridad y fortaleciendo lo dicho hasta el momento:

...(El actor) debe adquirir una técnica especial que lo ayude a concentrar su atención tan firmemente en algún objeto del escenario que el objeto mismo lo distraiga de cualquier otra cosa exterior. El actor, en suma, debe aprender a mirar y a ver en el escenario. Porque el ojo del actor que sabe mirar y ver atrae la atención de los espectadores, concentrándola en el objeto que también ellos tienen que ver (1968, p. 43).

Como sucedía con el cuadro impresionista, a medida que la mirada se agudiza se podrán descubrir nuevos elementos y nuevas posibilidades que antes eran impensados. Por tal motivo, sostiene que esa atención concentrada en un objeto generará un deseo de hacer

algo con él, permitiéndole al actor tener una acción concreta ya sea a través de la mera observación o por intervenir sobre el objeto en cuestión -que bien podría ser algún elemento de la escena o su *partenaire*-, creando una conexión aún más fuerte con él (Magarshak, 1968, p. 43).

Este elemento es fundamental en las representaciones de teatro Nō o Bunraku, por ejemplo, donde la meticulosidad y la necesidad de exactitud y precisión de movimientos son extremas por lo que el trabajo con el otro debe fluir sin fisuras puesto que no hay libertad alguna de improvisación durante la representación, brindándole mayor poder a la concentración para que no exista dispersión que entorpezca la ejecución de la pieza a interpretar. Oida, comentó una experiencia vivida en una de las representaciones en la compañía de Brook, donde se ejemplifica este punto:

Después de la función, Peter se acercó a mí y me dijo: 'Tu estilo actoral es demasiado concentrado y fuerte para este tipo de trabajo'. En ese momento me di cuenta que yo seguía actuando conforme los principios del noh, donde la concentración actoral es de una intensidad extrema, y que el teatro popular requiere de una apropiación diferente (1992, p. 108).

Como sucede con la relajación, el tipo de atención y concentración diferirá en cada tipo de representación y deberá responder a las necesidades individuales de cada actor. Aún así, como se logró observar, para Brook y para Oida, ambos parados en veredas aparentemente opuestas con respecto a la concentración, no les fue difícil detectar sus diferencias ya que el concepto y el precepto es el mismo: ambos le dan valor a la concentración y la atención difiriendo, quizás, en la intensidad de la misma o en su aplicación, pero siempre comprendiendo la existencia e importancia de la misma.

Oida despliega, por consiguiente, el término *ri-ken no ken*, introducido por Zeami, que explica y define con mayor precisión su experiencia frente a este concepto anterior y permite ahondar con mayor claridad en este elemento.

### **1.3.2.- *Ri-ken no ken***

El *ri-ken no ken* integra dos partes: “*Ri-ken* significa literalmente ‘visión externa’. Es lo opuesto al *ga-ken*, que significa la visión subjetiva con que el actor se observa a sí mismo y a sus acciones” (Oida, 1992, p. 66). A simple vista no difiere en demasía de los preceptos de atención impartidos por Stanislavski. Pues bien, por otra parte, Oida dice con respecto al *ri-ken no ken* que el punto de vista desde el cual se debe trabajar en base a la visión externa no se haya en el público sino localizado detrás de cada intérprete: “...me miro representar desde algún punto detrás de mi cabeza” (p. 66). Esta concentración en un punto fijo que le permite articular una visión tanto externa como interna de lo que acontece le otorga libertad y una conciencia fluida, pero advierte que la concentración es un entrenamiento tan necesario como el del cuerpo, por lo cual, para los principiantes, esta libertad de la concentración suele significar una difícil tarea a alcanzar (p. 67).

### **1.3.3.- Atención interna**

Retomando a Stanislavski y a su visión de este aspecto, se encuentra el segundo tipo de atención que plantea: la atención interior. La misma también presenta -como sucede en el caso de la atención exterior- factores que dificultan su correcto uso. Es así que se puede detectar que “...hay, pues, un conflicto continuo en la mente entre la atención correcta y útil por su papel y la incorrecta y perjudicial” (Magarshak, 1968, p.44). Esta incorrecta y perjudicial atención son la vida privada del actor y sus pensamientos que lo alejan de la escena para acercarlo a sus recuerdos y preocupaciones. No por esto se puede pensar que el actor debe aislarse de la vida e interesarse sólo en su trabajo en el escenario pero sí concentrarse en lo bueno y necesario; de igual forma que en la vida, en el escenario.

En el caso de Oida, su concentración era tan extrema que le quitaba un margen de error y riesgo, necesario en toda representación en vivo. Sin embargo, por su dominio extremo de este aspecto, no significaría un problema tener que relegar un poco para poder aprender a mirar y a ver, a escuchar y oír (Stanislavski, 1968, p.45). Su conducta representaba a un

contexto tradicional japonés, pero no a la realidad europea en la cual se hallaba inmerso, por eso es importante conocer y percibir todo cuanto se pueda de aquella realidad que rodea e interpretarla, no como ajena, sino como equiparable y asimilable. Para estimular este tipo de atención, Stanislavski propone el uso de los mismos métodos que se utilizan para despertar la imaginación. Así, sugiere el planteamiento de los interrogantes ¿Quién?, ¿Qué?, ¿Cuándo?, ¿Dónde?, ¿Cómo? y ¿Por qué? (1968, p. 46); siempre en relación a lo que se está observando, uniendo la atención externa con una interna que se concentre en la escena y lo que allí está aconteciendo –sumido en el aquí y ahora-. Por otro lado, estas preguntas pueden responderse en relación al alma del actor, siendo de acceso único a través de la atención interior y dotándola de un carácter inventivo y creador. “La atención interior es tan importante porque la mayor parte de su vida escénica tiene lugar en el plano de la invención creadora y de las ‘circunstancias dadas’ ficticias” (Magarshak, 1968, p. 44).

#### **1.4.- Circunstancias dadas**

Es entonces que aparece un nuevo elemento que, como se ha podido apreciar con antelación, se demuestra como un nuevo paso más hacia la correcta labor del interprete, siempre y cuando este en perfecto equilibrio con los elementos antes citados. Por lo tanto, se puede decir que existe una vinculación directa entre la atención interna y el concepto stanislavskiano de *circunstancias dadas* ya que ambos aportan creación e inventiva, fortaleciendo el rol del actor-creador. Magarshak explica este elemento de la siguiente forma:

Aporta la anécdota o argumento de la obra, sus hechos, acontecimientos, período, tiempo y lugar de acción, las condiciones de vida, la interpretación de la obra del actor y del director, sus contribuciones a ella, las puestas en escena, la dirección, la escenografía y el vestuario del escenógrafo, el decorado, los efectos de sonido, etc. De hecho, incluye todo lo que el actor tiene que tomar en consideración al trabajar en el escenario (1968, p. 36).

A su vez, aclara que se trata de una simple conjetura o de una ficción nacida en la imaginación. Stanislavski, aporta lo sucesivo: “Toda la atención del actor, de hecho, debe

concentrarse en las circunstancias dadas; si las vive auténticamente, surgirá por sí sola la ‘verdad de las pasiones’” (p. 36). Este aspecto propone un conocimiento exhaustivo del mundo que rodea al personaje y a la pieza teatral en sí, pudiendo desprenderse del texto o requiriendo de un abordaje externo -ya sea a través de investigación como del uso de la imaginación o basándose en meras suposiciones personales-. Es en este punto donde el actor debe quitarse su traje de la vida y ponerse el del personaje –tanto de modo literal como figurativo-. Stasnislavski definió este concepto de la siguiente manera:

En la práctica el actor tendrá que imaginar antes que nada, a su manera, todas las “circunstancias dadas” tal como se encuentran en la obra misma, después el plan de dirección del director y, por último, sus propias ideas artísticas. La totalidad de este material creará en su mente una idea general del personaje que deberá representar en escena, así como las condiciones en las cuales vive (1968, p. 36).

Si bien se podría decir que este es uno de los puntos neurálgicos de este sistema, ya que gran parte de su interés se hallaba en desarrollar un actor-creador capaz de mostrarse vívidamente en el escenario, no podría percibirse conexión alguna entre este concepto y el teatro japonés debido a su fuerte impronta de repetición casi mecánica, librada de todo afán de reinventarse y permitir el libre albedrío en los intérpretes que ejecutan la pieza. Algo similar a lo que podría sucederle a un músico academicista, que debe ajustarse a las exigencias de una partitura y ensamblarse a un conjunto orquestal, o a un bailarín de ballet clásico a quien no se le ha dejado espacio alguno para la invención.

Las circunstancias dadas, por consiguiente, se relacionan a la parte inventiva del intérprete y, según el teórico ruso, conforman un binomio junto a otro concepto que él mismo introduce y que data del mismo origen viéndose, en ambos casos, estrechamente relacionados a la labor creadora del actor. Este otro elemento fue denominado como *mágico si*.

### **1.5.- El mágico si**

Astrosky y Holovatuck lo definen, según la mirada de Stanislavski, como un permiso de juego, como una suerte de adaptación instantánea a la propuesta del otro y de la cual este

otro se retroalimenta. Lo detallan como todo aquello que en la situación dramática no responde a lo concreto, entendiéndose a esto último como el sujeto o la acción (2001, p. 27).

Ya se había dicho que estaba relacionado con las circunstancias dadas a través de su origen, en palabras de David Magarshak: "...uno es un supuesto ('sí') y el otro un añadido a ese supuesto ('las circunstancias dadas'). El 'sí' siempre estimula la labor creadora del actor, mientras que las 'circunstancias dadas' la desarrollan" (1968, p. 36). A su vez, agrega que el mágico si despierta a la *imaginación adormecida* y que, por el contrario, las circunstancias dadas justifican su existir. Por ende, se retroalimentan unas a otras, son verdades potenciales e imaginarias. Stanislavski lo encuadra en la idea de transfusor, donde modifica el mundo de la realidad del actor para llevarlo a éste a otro mundo donde sólo su labor creadora puede ser realizada. Para ello se debe responder a la pregunta que da origen al nombre de este concepto: "¿Qué haría yo *si* tales circunstancias fueran verdaderas?" (p. 35). Magarshak subraya que se trata de un estímulo para la actividad creadora del actor debido a que son suposiciones que ejecuta el actor alrededor de su rol y de las acciones internas y externas que irá ejecutando a lo largo de la escena (p. 36).

Para el teatro oriental, este elemento no viene ligado a una realidad creadora del actor; sino por el contrario, se haya unido a una tradición que permanece y se transmite para preservar con rígida exactitud una forma preestablecida que deberá ser recreada función tras función, siendo entonces a lo que le deberán prestar la mayor de las atenciones y a quien el intérprete japonés debe cuidar a ultranza. Cada elemento constitutivo de una pieza a escenificar está sostenido por el término *kata*, definiéndose a este término como una convención fija de representación que un maestro transmite a un alumno y que debe ser copiada con exactitud hasta en sus más pequeñas sutilezas (Oida, 1992, p. 24). Por lo cual, cada movimiento o detalle de la representación ya se encuentra prefijado y estipulado con antelación, no dejando libertad, en esos aspectos, para subjetivas interpretaciones. De todos modos, la intensa concentración que requiere este tipo de arte envuelto en tradición



conlleva, necesariamente, una fuerte sensación de inmersión en un correlato de posible mágico si, donde lo que allí ocurre se dota de una posible verdad, una verdad como si el cuerpo flotara (Oida, p. 52).

Retomando la visión más europea de estos dos elementos, tanto las circunstancias dadas como el mágico si, en la manera en la que ya se los ha podido apreciar, están ligados y sostenidos por un principio aún mayor que los enmarca; siendo ésta la imaginación, principal motor de la labor creadora del actor según el teórico ruso.

### **1.6.- Imaginación**

Fabianne Pascaud le consultó a Mnouchkine “¿Cómo fue que los actores del Soleil se pusieron a trabajar dentro de esas formas que nunca habían visto personalmente?” (p. 49), en relación al montaje de Ricardo II que realizó junto a su compañía en base a las formas y el formalismo japonés del teatro kabuki. Mnouchkine respondió lo siguiente: “En gran parte a través de la imaginación. Conoce esa fórmula mágica: ‘¿Y si fuéramos un elenco japonés?’. Inmediatamente dejamos de ser nosotros.” Luego continúa: “Son juegos de la niñez que nos resultan indispensables” (p. 49).

Esa fórmula mágica a la que hace referencia Mnouchkine, no es otra que la impartida por Stanislavski como mágico si. Ella se formula también una pregunta que debiera ser respondida no a través de la premeditación; sino de la experiencia, del juego, del plano lúdico... tal como lo hace un niño. Ricardo Sassone –director, docente y teórico teatral- adhiere a este parecer tomando como punto de partida la frase de Brook que sostiene que toda obra de teatro es un juego (2008, p. 316). Así mismo, continúa diciendo que el proceso creativo que enmarca a la labor de todo artista teatral debe instalarse, de igual forma, en el juego y no sólo durante el proceso de búsqueda e investigación, sino también en su producto final viendo a la obra en sí como un acto plenamente lúdico -tal como lo manifestaron Brook o Mnouchkine anteriormente- (p. 316).

Magarshak remite a la visión stanislavskiana de este aspecto diciendo que “Un actor necesita su imaginación no sólo para crear, sino también para infundir nueva vida a lo que ha creado y que está en peligro de desvanecerse. Toda invención de la imaginación del actor debe ser, además, plenamente justificada y fijada” (1968, p. 41). Aquí se despliegan dos aspectos importantes: por un lado la idea de dar vida, ser padre de una creación la cual tiene que ser verosímil para el espectador para así no declinar ante su propia labor creadora, convirtiéndose en un simple títere (p. 40). Este poder que se le otorga al actor de engendrar una creación encarnada en su propio cuerpo es una de las mayores dificultades que presenta la labor del intérprete; es decir, cómo transformar la ficción de la obra en realidad escénica artística, y constituye uno de los puntos clave de este sistema (Magarshak, 1968, p. 39). Entendiendo siempre que Stanislavski ha hecho hincapié ante todo en el hecho de que no existe vida real en la escena puesto que, para él, la vida real no la considera arte (p. 39). Este detalle no es menor teniendo en cuenta que, según Magarshak, ha sido una de las acusaciones que le han remitido algunos críticos de renombre, reduciendo a la labor del director ruso a un mero imitador de la vida real trasportándola al escenario.

El otro aspecto importante del cual se hizo referencia anteriormente es la idea de una invención justificada y fijada. El actor debe responder a un texto creado por un dramaturgo, a un mundo propuesto por un director, a pensamientos, sentimientos y acciones que hacen alusión a un personaje específico -que puede ser disímil a las decisiones que tomaría el actor en su vida real- y es por esto que todo debe tener un sentido, debe existir una elección que responda y se corresponda a todos esos factores que intervienen y modifican al libre albedrío del actor quien, a su vez, tendrá el deber de añadirle algo a todo esto y, sumado a esto, ampliarlo (Magarshak, 1968, p. 40). Para ello deberá recurrir a la imaginación, estimulada y potenciada por el mágico si y las circunstancias dadas, bajo un estado óptimo de concentración que le otorgue poder y autonomía al actor sobre su propia creación. Ya lo ha dicho Strasberg cuando se refirió a este elemento, sosteniendo que el control de la

imaginación de un actor dependerá exclusivamente de la concentración que este consiga durante la representación (1966, p. 76).

El teatro Nō, por su parte, trabaja un concepto conocido como *iguse* que no es más que el movimiento a través de la imaginación (Oida, 1992, p. 212). Se trata de un justo equilibrio entre expresión física e imaginativa, donde se busca alcanzar una economía de recursos expresivos, llevándolos al minimalismo extremo, pero que permita, a pesar de esa reducción de movimiento físico, que las emociones puedan ser expresadas. Se busca provocar sensaciones diferentes a nivel físico, perceptibles desde el exterior, pero radicando su modificación en el interior puesto que el movimiento no debe ser quien impulse sino una imaginación controlada a través de la respiración será quien se encargue de llevar a cabo la expresividad.

### **1.7.- Piezas y problemas**

Aquí se encuentra otro elemento considerable de este sistema –el cual ha sido también denominado como *fragmentos y problemas*-. Este concepto presenta dos lineamientos que se encuentran estrechamente ligados por relación casi de causa y efecto. En primer lugar se encuentra la idea de piezas -o fragmentos-, la cual se centra en la división del papel a interpretar en unidades más pequeñas que permitan su análisis y su estudio, además porque cada fragmento contiene su propio problema creador. Según palabras del propio Magarshak: “Tanto los problemas como los fragmentos deben surgir unos de otros de manera lógica y estable” (1968, p. 50). Si bien este elemento se haya intrínsecamente relacionado con el texto, ya que cada pieza se desprende directamente de este, los problemas que se obtienen sirven para hacer un fuerte hincapié por parte del actor en cómo brindarle a estos conceptos un carácter físico o cómo darle vida más allá de la idea que engloban. Aquí Stanislavski repara en la idea de detectar qué problemas son útiles para cada personaje, enumerando una serie de ellos los cuales bien podrían pensarse como el comienzo del concepto de *conflicto*, término indivisible de cualquier dramaturgia y labor de

actuación. Si bien los problemas que plantea el autor ruso abarcan otros aspectos no comprendidos por los famosos tres conflictos -definidos como choque de dos fuerzas o más donde un personaje se opone a sí mismo, a un entorno o a un otro, según Serrano (2004) en su libro *Nuevas tesis sobre Stanislavski*-, bien vale su vinculación por lo estrecho y lo consecuente de los términos. Estos problemas, según Stanislavski, deben ser posibles de enmarcar como una acción y ser reconocibles con un verbo, el cual debe permitir ser definido dentro de la idea de *yo quiero* (1968, p. 52). Estos son llamados *problemas creadores* y el actor debe ser capaz de resolver cada uno de ellos (Magarshak, 1968, p. 52).

### **1.8.- Verdad**

Si bien el concepto de verdad es muy extenso y, en cierta forma, genera cierta controversia -especialmente cuando se lo vincula a otros términos como la *memoria emocional*-; sólo será expuesto en su superficie para luego ser definido con mayor profundidad en las páginas subsiguientes debido a que se lo considera un elemento crucial dentro del imaginario que lo posiciona como el diferenciador, sin dudar, entre una estética teatral oriental japonesa en contraste con la visión stanislavskiana del arte teatral. Aquí sólo se expondrán algunos lineamientos generales y su vinculación con los términos expuestos con antelación, a modo de sentar ciertas bases que enmarquen y definan este concepto. A este último respecto es que se remite directamente Magarshak y, sus palabras, dan luz y definen esta interrelación de manera clara y concisa:

El elemento de los “fragmentos” en los que está dividido un papel y los “problemas creadores” de cada fragmento expresado en el “yo quiero” dependen, para su efectividad, de la habilidad del actor para representarlos verazmente en escena, lo que sólo puede hacer si él mismo cree en ellos. Por eso la sensación de verdad del actor y su credulidad forman el siguiente “elemento” indispensable en el “sistema” Stanislavski (1968, p. 52.)

Aquí se puede apreciar una idea certera de lo que Stanislavski entendía por verdad y se relaciona con la idea de sensación. No habla de actuar únicamente desde la verdad, sino

desde la sensación que puede producir la misma, la cual estará alimentada por los elementos que componen a su sistema, como ser las circunstancias dadas o el mágico si, por nombrar sólo alguno de los anteriormente citados y definidos.

Brook le pedía a sus actores, según palabras de Oida, que se conviertan "...en instrumentos que transmitan verdades que de otra forma permanecerían ocultas" (1992, p. 72). A través de ejercicios de investigación con el cuerpo y la voz es que trataba de lograr que sus actores llegaran a ese grado de verosimilitud el cual no hacía referencia a las vivencias de los actores puestas al servicio de la escena, como si se tratara de un trabajo de psicodrama, sino, por el contrario, que se produzca una ruptura en los hábitos de cada uno para encontrar un lenguaje común -especialmente porque sus investigaciones reunían, como en el caso de Oida, a actores de distintas nacionalidades, etnias y culturas-. Oida, en otro apartado, hace referencia nuevamente a este aspecto pero, en esta oportunidad, lo relaciona con los ejercicios religiosos del sintoísmo -religión original del Japón- o del budismo que, según él, son parecidos a los ejercicios que se emplean en las artes marciales puesto que en ellos se persigue alcanzar un estado de verdad pero no a través del razonamiento o desde un lugar de intelectualización de dicho concepto, sino una verdad atravesada por el cuerpo y todas sus partes constitutivas (1992, p. 202). Si bien este concepto fue fundante de la investigación que luego realizaría Oida a través de su búsqueda de actores y en su posterior creación artística, no se aleja en lo absoluto de los elementos que se vienen desprendiendo del teórico ruso, quien siempre intenta incurrir en el aspecto físico como consecuencia de todo el trabajo transitado y ejercido -especialmente si se tiene en cuenta su última etapa de análisis, la cual ha sido poco difundida y se aleja del aspecto meramente psicológico del personaje para dar lugar al cuerpo y la acción como motor principal-.

Mnouchkine supo decir que el realismo es el enemigo, para luego proseguir con palabras que esclarezcan su punto: "...por definición el teatro, el arte, es transposición o transfiguración. Un pintor pinta una manzana pintada, no una manzana. Hay que hacer

aparecer la manzana.” Esta idea parecería contraponerse con la frase que ella misma sostuvo al decir que los actores trabajan sobre la verdad (2007, p. 56); sin embargo, ella es muy clara con su parecer: el actor no debe trabajar con la verdad, sino sobre ella. Creer en el relato, creer en lo que se cuenta. Sólo comprendiendo este elemento es que se podrá echar luz sobre la dificultad que presenta este concepto y su ambivalente definición. En concordancia con los dichos de Mnouchkine, Stanislavski ya había manifestado pareceres similares, sosteniendo claras equivalencias en los dichos:

La composición de un personaje cuando va acompañada de una transposición real, una especie de encarnación, es algo grande... Dicho de otra forma, todos los actores que sean artistas, los creadores de imágenes, deben utilizar caracterizaciones que les permitan ‘encarnar’ en sus papeles (2007, p. 52).

### **1.9.- Memoria emocional**

Este elemento, ciertamente, es uno de los más controversiales y polémicos en el sistema Stanislavski y por su alta complejidad es que ha sido el objeto de estudio -con recelo o admiración- de muchas escuelas como el *Actor’s Studio* o el *Stella Adler Studio of Acting*, pudiendo ubicar a ambas escuelas en veredas opuestas en cuanto a la utilización y al valor que le otorgan a este elemento.

La secuencia lógica de acciones y sentimientos físicos llevaran al actor a la verdad, y la verdad evocará la credulidad y juntas crearán lo que Stanislavski llama el ‘yo soy’, que significa ‘yo existo, vivo, siento y pienso de la misma manera que el personaje que estoy representando en el escenario’. En otras palabras, ‘yo soy’ evoca emoción y sentimiento y permite al actor penetrar en los sentimientos de su papel (Magarshak, 1968, p. 56).

Leslie Irene Coger, en su texto *Stanislavski cambia de opinión*, habla sobre este elemento y lo contrapone a uno nuevo denominado *acciones físicas*, el cual forma parte de la última etapa de investigación del teórico ruso, mientras que su psicotécnica puede relacionarse a su etapa temprana: “El uso de acciones físicas parece ser algo así como una inversión de aquel Sistema en el que el papel se creaba a través del análisis del ejercicio y luego se aplicaba a las circunstancias de la obra.” Continúa diciendo que se trata de “...un intento de encontrar medios que puedan ser controlador por el actor y a través de los cuales pueda

reunir la experiencia inconsciente necesaria, antes que recurrir a la evocación de emociones que luego deben ser revisadas y controladas.” (1966, p. 68) Esa evocación a la que hace referencia no es otra que la memoria emocional de la cual se nutre la psicotécnica para encontrar su pilar fundamental, pilar que el propio autor ruso desechó para dar lugar a otros elementos más sustanciales y valederos según su propio criterio.

Serrano aporta sus conocimientos sobre este parecer, sosteniendo y criticando a este elemento puesto que, según su visión, se encarga de alojar a la emoción en la memoria, reduciendo la tarea del actor a una actividad introspectiva y, por lo tanto, aislada de su entorno (2004, p. 2); postulando, a su vez, que la labor del actor debe ser, por el contrario, extrovertida y apelando a la capacidad de juego del sujeto -adhiriendo a la visión de Brook antes detallada-. Considera también que carece de utilidad intentar reproducir aquello que motiva a una conducta real puesto que supone que, a pesar de que en la vida cotidiana esto pueda llegar a suceder y una emoción pueda provocar una conducta, durante una escena no se muestra posible debido a que las causas y las consecuencias de lo que sucede son ficticias (Serrano, 2004, p. 2) Por tales motivos, y siguiendo los lineamientos de Serrano, a este elemento se lo considera no representativo de la visión de Stanislavski por considerarse su utilización inexacta ya que su raíz se aloja en la psicología de los personajes y no, como sucede en sus posteriores trabajos, en la objetividad de sus comportamientos (Serrano, 1986a, p. 5).

### **1.10.- Comunicación**

Magarshak define a este aspecto de la siguiente manera: “Si, por tanto, los actores quieren sostener la atención del público, deben cuidar de comunicar sus pensamientos, sentimientos y acciones a sus compañeros, sin interrupción” (p. 65). Este elemento se relaciona directamente con la concentración, ya que no sólo la comunicación se encuentra en un otro sino que, al tratarse de un monólogo o soliloquio, el actor debe concentrarse y comunicarse consigo mismo y con su alma. Algo similar a la comunicación que plantea

como ideal con un otro, donde “El actor no sólo debe aprender a expresar sus pensamientos y sentimientos a su compañero, sino que debe asegurarse de que éstos hayan llegado a la mente y el corazón de aquel” (p. 65).

Es fundamental comprender que este elemento genera relaciones necesarias entre los diversos intérpretes que confluyen en escena, haciéndose extensivo ese vínculo a los espectadores, quienes son el principal receptor en esta triangulación dialógica. Cuando el intérprete se entrega a una encarnación pasional de su personaje, se produce un momento mágico, idílico. Según Stanislavski, es ahí cuando el público tiene la oportunidad de ser espectador de la creación viva que fue a ver al teatro (2007, p. 342). Esta distinción es recalcada por Strasberg quien retoma la frase stanislavskiana de *en privado en público* para definir la dificultad a la cual se enfrenta cualquier actor frente al contacto con el espectador entendiendo a este elemento como uno de gran dificultad puesto que se debe alcanzar un estado en el cual se simule una situación real, pero comprendiendo que se está bajo los límites de un escenario, con un alto grado de exposición en todo momento (1968, p. 77). Esta comunicación debe sostenerse bajo una delgada línea, que genere vinculación sin entorpecer la correcta concentración del intérprete.

Oida, participa con su enfoque, destacando que su punto de vista para una relación ideal entre actores y público radica en la configuración de un espectáculo donde el despliegue de escenografía, vestuario e iluminación no den por sentado todo el universo que se describe sino, por el contrario, que se lo obligue al público a ser activo; incentivando y propiciando la imaginación y su participación a través de la dosificación de la información que se le aporta, siendo éste quien deba imaginar y así alcanzar un nivel de comunicación universal, donde los actores y el público deban cooperar y trabajar juntos (1992, p. 222). Aquí es donde ambos componentes se retroalimentan en una sinergia que favorece y potencia la creación, tratándose de una relación casi dialéctica donde el otro (pudiendo ser este el público o el *partenaire* de la escena) modifican necesariamente el accionar del primero en pos de una mejor interpretación.



### **1.11.- Ayudas exteriores**

El último elemento de este sistema son las *ayudas exteriores*. Estas son aquellas ayudas subconscientes que pueden ser traídas a través de la psicotécnica. Para ello se puede recurrir a las *fuerzas motivadoras de la vida interior del actor* (p. 69). Este término fue escogido por Stanislavski ya que remite a la razón, la voluntad y el sentimiento puestos todos al servicio del texto, de la obra y de la experiencia en sí -enmarcada en la representación misma, entendiendo que el teatro no son las páginas escritas sino el hecho teatral vivo, con cuerpos vinculándose en una fluida comunicación con el público y los otros actores-intérpretes-.

Si bien es uno de los preceptos que dan vida a la psicotécnica, el propio Stanislavski ha logrado detectar este aspecto pero no su evocación directa, sino la posibilidad de dilucidarla con precisión. Lo único que ha sido definido por él es aquello a lo cual no se debe recurrir para poder alcanzar con firmeza este elemento: "Un actor... nunca debe utilizar sus recursos para entretener al público... ya que conducirán inevitablemente a una sobreactuación y a la desaparición de verdaderos sentimientos humanos y acción auténtica" (Stanislavski, 1968, p. 68).

Si bien, como sucedió con algunos conceptos anteriormente detallados que parecían arcaísmos por lo evidente de su manifestación, se debe recordar el contexto en el que se desarrolló el sistema, siendo que todo lo impartido surgía para brindar respuesta a los males que aquejaban al teatro de aquel entonces -las circunstancias cronotópicas en las que se circunscribe el texto vuelven, una vez más, a ser necesarias para comprender el significado real de cada aspecto detallado-. De todos modos, este elemento sigue siendo aplicable a las representaciones que en la actualidad se suceden, especialmente en relación con la búsqueda de los verdaderos sentimientos humanos y la acción auténtica, elementos más que interesantes ya que son relacionables de manera inversa con la idea de una representación de maquetas que parecería caracterizar al teatro japonés. Ya lo dijo

el propio Oida: "...en las artes tradicionales, como el noh y el kabuki, los actores deben imitar las técnicas del pasado sin cuestionarlas. En ese mundo, aprender es imitar" (1992, p. 214). De todos modos –y como se pudo detallar anteriormente- el uso de una técnica tan rígida como la utilizada dentro del teatro japonés genera otro tipo de concentración, un uso diferencial de la verdad, la imaginación y la expresividad que, reforzada por el uso de una máscara, un marco sonoro o una marioneta de importantes dimensiones, crean una situación apta para una representación donde el intérprete bien puede verse inmerso en esa realidad que se plantea, reforzando su creencia en la tradición que ampara y da contención a rituales que yuxtaponen lo teatral con lo litúrgico, siendo un espacio para elevar el espíritu hacia otro tipo de consciencia y de verdad escénica.

## Capítulo 2 - La vida interior del actor creador

### 2.1.- La verdad en el escenario

Gandolfo se refirió a Stanislavski y al valor de sus palabras de manera enfática, dejando en claro su postura frente a los conceptos que se desprenden del sistema creado por el autor ruso y su trascendencia en el tiempo. “La vigencia de Stanislavski será eterna, pues el punto de partida para llegar desde la verdad de la vida del cuerpo humano hacia la verdad de la vida del espíritu humano, es el único camino para la creación escénica” (Gandolfo, 1966, p. 128).

Sin dudas, uno de los puntos fuertes que introdujo Stanislavski es el concepto de verdad escénica. Si bien ya se han detallado algunos aspectos acerca de la verdad según los diversos autores analizados, es importante destacar este aspecto y darle la profundidad pertinente puesto que no es un tema menor y ha sido destinado a controversia de acuerdo al enfoque que se le adjudique. Este concepto no puede ser tomado a la ligera y en parte se pretende desasnar todo aquello que gira en torno a esta idea. Ya lo expuso Gandolfo con certeras palabras: “¿En qué consisten los fundamentales principios del sistema? Ante todo en la *verdad de la vida*. Es el fundamento de los fundamentos, de todo el sistema” (1966, p. 126). Aquí se encuentra el germen, la semilla de todo.

El estado de ánimo creador planteado por Stanislavski es, en efecto, un estado que se lo alcanza a través del correcto uso y desarrollo de su psicotécnica. Tras la ejecución de ciertos pasos se puede obtener esa suerte de inspiración generadora de valor en escena, de *pregnancia liberada* de todo artificio externo. A este respecto se refirió Oida:

Todavía me pregunto cómo podría llegar a ser un auténtico “artista”, un “creador”. Me imagino que tal título se refiere a alguien que posee una técnica tradicional, que puede comprender la esencia del arte tradicional y, al mismo tiempo, desea explorar y desarrollar este conocimiento como respuesta al mundo moderno. Si un artista sólo busca conquistar una técnica y no busca un significado contemporáneo, entonces no puede ser llamado un “creador” (1992, p. 46).

Aquí se plantean dos conceptos básicos: por un lado el arte tradicional, su esencia y tecnicismo y, por el otro, el mundo moderno donde confluyen la vigencia y renovación de

aquella tradición en función de una revisión contemporánea. Sin embargo, al pensar en una representación de teatro japonés lo primero que viene a la mente son palabras como repetición, máscara, tradición, forma... todos elementos que hacen a un exterior -a una cáscara- y que dotan de cierta estructura necesariamente reproducible a través de la mimesis de todo gesto o acción primeramente externa, sin exponer la necesidad de un contenido o un mundo interior presente, claro y visible. Esto se evidencia en la precisión con la cual se puede dotar a un movimiento o a un gesto, pudiendo hacer visible esa acción y corregirla milimétricamente; mientras que, por el contrario, una sensación, una imagen interna no es tan maleable ni tan sencillamente reproducible de igual manera y, aunque lo fuera, no necesariamente será recibida por todos los espectadores de igual forma puesto que la mente humana no es medible ni controlable, como así tampoco lo es la forma en que ésta recibe los impulsos.

Si uno asistiera a una interpretación de teatro Kabuki notaría que, indistintamente del intérprete que estuviera ejecutando la pieza teatral, todo lo que allí se realiza carece de individualidad o de impronta personal y responde a formas sistemáticamente idénticas, transmitidas de generación en generación. Se encuentra falto de revisión contemporánea. Algo similar a lo que sucede hoy día con un espectáculo musical de Broadway o Londres, por ejemplo, replicado en todo el mundo con exactitud y precisión como si de un clon se tratara -inalterable en todo detalle-, o lo mismo que sucede en otros mercados -y a otras escalas- al intentar repetir una fórmula exitosa para llevar a cabo una bebida a base de jarabe o un local de comidas rápidas. Si bien el trasfondo es otro, ya que no se estaría hablando de una industria sino de preservar una tradición, todo el teatro oriental se basa en este pilar elemental: años de entrenamiento exhaustivo para dotar de eximia precisión al gesto para que sea reproducido de manera milimétrica según fue concebido miles de años atrás, preservando vivo el ritual y la tradición tal y como fue pensado en sus orígenes (*kata*). En relación a esto, Oida se refirió a la cultura japonesa como tendiente a la necesidad imperiosa de investigar y desarrollar un constante refinamiento de formas ya

existentes. A través de esta exhaustiva búsqueda por el detalle y la perfección en sus formas de arte es que se alcanza una atención a todo pormenor -por más sutil que sea- en cada orden de la vida ordinaria (1992, p. 56). Pudiéndose ver así un correlato entre la vida y el arte, entiendo a una como consecuencia inexorable de la otra, en muchos casos desconociendo cuál es la encargada de dar sentido a quien.

Sin embargo, muy a pesar de este aspecto mecanicista en el accionar para captar la exquisitez y minuciosidad del gesto, se puede hablar de verdad. ¿Cómo es posible alcanzar la verdad de una acción o de una actuación cuando el foco de atención debe estar en la forma, en un exterior que necesita de inimaginable rigor y exactitud sin empaparse del mundo moderno? Oida (1992) sostiene que es posible alcanzar la verdad a través del cuerpo sin necesidad de recurrir directamente al campo del intelecto, como sucede con algunos ejercicios religiosos de oriente. Incluso, comenta que se trata de una afirmación que se remonta a tiempos pasados, donde se le otorgaba un énfasis superlativo a la experiencia y la realización física en lugar del entendimiento intelectual. Aquí se puede encontrar un pequeño atisbo que vincule de manera sincrónica ambas formas de representación, sin negarse una con la otra, sino como una sumatoria de visiones que alimentan al universo creador del actor. En ambos casos se habla de ponerse una máscara, un vestuario, un mundo que no le pertenece al actor pero el cual debe poder ser recreado en el escenario: “¿Qué es actuar? Es crear un personaje, y este personaje tiene una vida independiente de la misma manera en que un cuadro está separado del pintor” (Strasberg, 1966, p. 80).

Strasberg (1966) coincide en este punto con la visión japonesa de exhaustivo trabajo y búsqueda para alcanzar óptimos resultados en la interpretación -teniendo en cuenta, por ejemplo, que un actor que manipula un muñeco de Bunraku puede llegar a estar entrenándose alrededor de diez años solamente en la calidad de movimiento preciso que requiere un brazo o una pierna-. Solamente el actor puede trabajar sobre el papel a representar luego de haber trabajado en profundidad sobre sí mismo, sostiene el creador

del *Actor's Studio* al referirse a la formación que necesariamente debe llevar un actor antes de subirse a escena o encarar un proceso de ensayos, permitiéndole a los intérpretes, indistintamente del lugar geográfico en el que se encuentren, estar vivos en escena (p. 80). En este proceso de entrenamiento -y por supuesto, durante toda la carrera artística que un intérprete lleve luego- se debe realizar un trabajo de lo macro a lo micro, de lo general -el intérprete frente a sí mismo- a lo particular -el papel o personaje a desarrollar-; entendiéndose aquí cualquier labor que realice en el escenario, por más minúscula e imperceptible que esta parezca.

En este aspecto, Strasberg decide enfrentar a Stanislavski destacando un elemento que, según él, fue desarrollado de manera errónea por el teórico ruso y que se demuestra como un pilar fundamental para comprender cuál es el camino -que tanto Oriente como Occidente han tomado- para guiar a un intérprete en su desarrollo por alcanzar el estado ideal para su correcto desenvolvimiento en el escenario.

(...) generalmente hablando, es verdad que él (Stanislavski) solía decir: *'Bueno, si usted fuera Lady Macbeth, ¿cómo haría esto? ¿Cómo se comportaría?'* Al hacer eso cometía a menudo el error estético de llevar el papel al actor... Define las cosas para el actor, pero no define con suficiente claridad la necesidad de crear un personaje distinto a sí mismo (p. 81).

Aquí se pone en evidencia un elemento fundamental que hasta ahora no se había manifestado y se relaciona con el trabajo sobre una obra, un texto, una ejecución o un personaje, dejando de lado el entrenamiento para zambullirse en el campo de la acción. Si bien se debe trabajar incansablemente para detectar aquellos puntos en los que individualmente cada actor debe profundizar para optimizar su desarrollo, luego debe dejarse de lado la subjetividad y, libre de cualquier juicio, se debe intentar que el actor este permeable para que el rol a llevar a cabo lo invada, lo traspase. Una vez alcanzado este estadio -donde una especie de fuerza que nace desde adentro se expande al exterior como rayos- sólo ahí es que se puede comenzar a pensar en una verdad legítima. "La labor sobre un papel ayuda a crear la realidad, y por lo tanto debemos tener cuidado de llevar al actor

hacia la realidad de la obra motivándolo a actuar como actúa el personaje” (Strasberg, 1966, p. 81).

Si bien el trayecto para alcanzar esa verdad demandada por el rol a interpretar es ciertamente ambiguo, sinuoso, y cada escuela ha desplegado un abanico de posibilidades, se puede notar con claridad que, tanto en Japón como en Europa, siempre se habla de respeto sobre algunos lineamientos donde la libertad sin límites no se presenta como una opción, sino que amplios caminos conducen a indefinidos finales, pero finales al fin. Por cuál optar requerirá de conocimiento tanto del intérprete como de quien guíe y siempre estará en función del material a llevar a cabo y desarrollar. Ya lo expuso Stanislavski al remitirse a aquel principio que él considera elemental para crear arte, siendo éste un justo equilibrio entre la vida del actor y la vida de la interpretación, trasladando e infundiendo la vida del propio espíritu humano a la obra o al personaje como finalidad única del arte dramático, utilizando las emociones del personaje y no las personales –como se supone pilar del método stanislavskiano- (2010, p. 215).

## **2.2.- El método de las acciones físicas**

Para alcanzar esa tan mentada verdad en el escenario, Stanislavski ha desarrollado varias experimentaciones empíricamente sustentadas, las cuales han arrojado diversos resultados siendo estos, en mayor o menor medida, exitosos. Tales resultados no pueden ser arrojados como datos científicos, pero si se pueden aplicar a la labor del actor con un entendimiento mayor de qué expectativas se pueden llegar a alcanzar si tales acciones son llevadas a cabo de manera sistematizada. Stanislavski lo aclaró al decir que su método fue fruto netamente de la práctica y la experiencia y que sus resultados están abiertos y permiten cualquier análisis, tanto de sus investigaciones como de las resultantes ya que responden a patrones de conducta específicos de un grupo humano bajo un contexto determinado (2010, p. 140). Esta apreciación fue admitida con respecto al uso y al valor de la voz, pero ciertamente puede ser aplicable a todo su método.

Uno de estos elementos para la búsqueda de la verdad escénica, el cual ya ha sido brevemente introducido con antelación, se trata del método de las acciones físicas, el cual corresponde a la última etapa de investigación de Stanislavski y, en cierta forma, anula a algunos de sus postulados anteriores. Este método ha sido desarrollado posteriormente por maestros alrededor del mundo como Toporkov, Grotowsky o Serrano, por citar algunos ejemplos de renombre. Se sostiene sobre la premisa fundamental de una búsqueda de la emoción a través de la interacción conflictiva y no gracias al uso de la evocación, siendo esta poco permeable a la repetición. Es así que Serrano sostiene la idea de inutilidad en aquella acción de intentar reproducir todo lo que motiva a una conducta real, siendo el escenario un lugar para despertar las pasiones adormecidas que no necesariamente encuentran un correlato en el día a día cotidiano pero que, no por ello, no pueden poseer y desplegar belleza y verdad (1986b, p. 2). El trabajo con una máscara pretende generar un efecto de distanciamiento de un lugar de realismo extremo, pero la profundidad y la definición de las acciones en el cuerpo de ese intérprete pueden tener un valor tan alto que lleguen a demostrarse como verdades absolutas que no requieran de explicación alguna, llegando a posibilitar una conexión a través de fibras sensibles que calen hondo en el espectador, no pudiendo ser expresadas por la razón. “Rechazar el realismo no quiere decir rechazar la realidad” (Mnouchkine, 2007, p. 56).

### **2.3.- La verdad afectiva**

Strasberg, enfático, comentó lo detallado a continuación que permite definir su postura frente a este elemento clave y problemático a la vez: “Podemos tener diferencias en cuanto a teoría, pero el caso es que la memoria afectiva funciona, es todo lo que le puedo decir” (1966, p. 85). Strasberg ha sido un acérrimo defensor de este elemento que, ciertamente, ha traído amantes y detractores del mismo -con igual intensidad-. Esto se debe a la desinformación que versa a su alrededor puesto que su desarrollo ha ido evolucionando



conforme las investigaciones de Stanislavski proseguían. De hecho, este elemento se contrapone a lo manifestado con antelación donde se evidenció el importante valor que se le brinda a la caracterización de un personaje tanto en su cariz exterior como interior, siendo necesario liberar al actor de todo cuanto bagaje personal lleve para que la imaginación y la creación tengan lugar. Dicho esto, centrar la ejecución de un rol y verlo supeditado al aporte netamente personal debiendo atravesar al personaje con las vivencias personales de quien lo lleva a cabo, parece ser contrario a todo lo expuesto no sólo por autores con corrientes más alejadas a esta necesidad de verdad escénica, pudiendo ser éste el caso de Mnouchkine o Brook, sino que también el propio Stanislavski lo ha sostenido en varias oportunidades aclarando que la verdad que se desea alcanzar debe ser fruto de las corrientes subtextuales que proveen las imágenes internas, siendo estas el mágico sí y las circunstancias dadas, las cuales permiten de manera creativa penetrar en el texto e interpretarlo con un sentimiento más profundo (2010, p. 161). Allí relaciona el propio autor al subtexto con la memoria afectiva -tomándola como uno de los elementos más importantes para dotar al primero- entendiéndola como un concepto que se exhibe y se alcanza de manera fugaz, inestable (p. 161).

Strasberg, aclarando su visión de este elemento, define su percepción sobre este elemento ejemplificando de la siguiente manera:

Hemos oído decir a los actores, *“Pégame, pégame, si no me pegas, no lo lograré”*. Eso no es actuar. Por supuesto que si yo te pego, y sin embargo la forma en que lo hago es tan convincente, tan llena con toda la tensión y realidad del golpe, que te caes y te lastimas, y yo no te había tocado. Eso es actuar... Vajtángov (discípulo de Stanislavski), dijo: *“Emoción recordada y no emoción literal”* (1966, p. 83).

Si bien, al detallar su parecer sobre esta cuestión se puede apreciar que su intención ya no se basa en la búsqueda de realismo extremo en escena, tampoco se aleja en demasía de la idea sobre la que se incurría anteriormente, donde se debe trasladar la experiencia del intérprete a la escena. Si bien la emoción debe tener siempre un factor restrictivo que no exceda a la persona, llevándola a límites esquizofrénicos, su trabajo constará en recordar alguna sensación física, algún sonido, lugar o sabor que, de manera clara y

sencilla, permitan generar imágenes potentes en la mente del actor. Al hacer esto –sostiene Strasberg- aparece la emoción (1966, p. 84). Si bien en apariencia podría ser un elemento más para la construcción de un personaje, y su uso parecería ser inocuo debido a que se manifiesta como un recuerdo de emociones, sensaciones o percepciones que generen respuestas sensibles, ¿qué sucede al tener que actuar un asesinato, una traición o una muerte -como bien podría suceder en cualquier texto de Shakespeare o en la tragedia antigua- donde difícilmente se pueda recordar una emoción similar o, si se la posee, despertarla tendría un precio alto para la sanidad y la continuidad del actor en escena y en la vida? Por otro lado, ¿qué imagen mental podría ser más poderosa que aquella que se ha visto, sentido, tocado u olido con todo el ser? Ciertamente, aquí se esboza una delgada línea entre una verdad encarnada y una verdad en carne propia.

#### **2.4.- El realismo como enemigo del arte escénico**

Mnouchkine se muestra ciertamente segura con su apreciación de la verdadera labor del actor; quien, sostiene, debe ir más allá de la realidad para traspasarla -ser creativo- y no copiarla (2007, p. 61). Esta posición no sólo se contrapone a la verdad humana llevada al escenario, ya sea directa o indirectamente, pudiendo ser esta misma utilizada como fuente de inspiración, como bien expuso Strasberg, sino que a su vez habla de una trascendencia, de un traspaso de la realidad lo cual permite abrir el abanico a posibles lecturas y relecturas de un material, sin que se torne estanco. Si un actor utiliza todas sus herramientas para no quedarse en el texto, sino ahondar en él y jugar con los aportes que pueda éste hacer, allí se estará en presencia de un hecho único donde la individualidad del intérprete determinará la mirada que éste impregne y direcciona, pero sin dar respuestas unívocas, sino abriendo una variedad de interpretaciones donde el espectador es dueño de su propio universo creativo.

Aquí Stanislavski se muestra seguro de su parecer, dándole un valor al espectador quien es, en definitiva, el receptor final del mensaje que se emite en escena. El teórico ruso

sugiere que, durante los ensayos, los actores podrán verse atravesados por las emociones de una escena pero que luego deberán ser dejadas de lado para enfocarse a lo más importante que es la reproducción de la vida interna del personaje que se está representando, donde deberán lograr afectar más a los espectadores que a sí mismos, evitando todo aquello que pueda obstaculizar la transmisión y conexión con el público de manera clara, precisa y con profundidad de las emociones que atraviesan al personaje – recordando siempre que el protagonista no debe ser el actor, sino el personaje- (2010, p. 102). A este punto se le pueden adosar las palabras de Mnouchkine, quien a este respecto sentenció que en esa posibilidad de traspasar al actor para encarnar al personaje se encuentra lo que ella llama la flor del teatro, siendo esta la posibilidad de ser feliz ya no siendo uno mismo sino dejando que te invada un otro desconocido, pero haciendo de cuenta que aquello que ocurre es verdad -el mágico si stanislavskiano- (2007, p. 49).

Ahondando sobre este aspecto, el aporte de Mnouchkine se presenta por demás significativo siendo ella quien supo decir que para sus trabajos necesita encontrar herramientas que puedan ayudar a los actores para librarse del realismo en escena. “Habitualmente; busco darles alguna herramienta a los actores para salvarlos, salvarnos, de lo psicológico, del realismo, del naturalismo” (2007, p. 143) Es allí que encontró en la máscara el elemento que le permitió socavar en el interior de los actores, poniéndolo de manifiesto en un exterior presente, verosímil y certero pero sin necesidad de caer en los aspectos psicológicos que sólo se vinculan con el universo del actor y no del personaje. Sobre este elemento se profundizará luego, debido a que su valor es notable por su vinculación con el teatro japonés y su particular aporte para la labor corporal del actor en cualquier tradición teatral.

De esta manera, volviendo a raíces más profundas del teatro a través del uso de la máscara -como las artes escénicas orientales, la *commedia dell'arte* o las representaciones de tragedias griegas clásicas-, se puede resurgir una cultura de teatralidad que distancie, traspase barreras y renueve sobre bases ya establecidas, renunciado a cualquier acuerdo

tácito con el espectador donde se pueda escenificar cualquier realidad posible, por más lejana o inimaginable que esta parezca, en cualquier lenguaje (real o inventado) o simplemente una ficción que, a pesar de poder implicarse de manera social o política con hechos verídicos, recale en los aspectos más poéticos sin buscar la mimesis o la imitación de la vida con completa literalidad.

Brook coincidía ciertamente en este aspecto, y sus palabras fueron tomadas por Oida quien, citando al célebre director, retoma uno de sus preceptos y lo profundiza luego, tamizándolo con sus vivencias. Brook dijo que era necesario que los actores se conviertan en instrumentos que transmitan verdades que de otra forma permanecerían ocultas (1992, p. 72). En ningún momento habla de realismo o naturalismo, sino de verdad. Verdad que exceda cualquier límite, que pueda ser ésta surgida desde el interior o por fuentes externas, pero que debe tener siempre un correcto manejo del instrumento, de la herramienta principal que es el cuerpo en su totalidad. Allí plantea la necesidad de un cuerpo sensible y dispuesto, con una voz libre y abierta; todo engarzado por una inteligencia puesta al servicio de la representación. Para ello se debe trabajar y desarrollar las mejores habilidades, eliminando hábitos que no permitan que el actor se desenvuelva libremente en escena produciendo la verdad que el hecho artístico requiera (p. 72).

## Capítulo 3 - Los lenguajes del cuerpo

### 3.1.- La comunicación verbal y no verbal

Stanislavski (2010) en su texto *La construcción del personaje*, se dirigió a sus actores diciendo: “Deben desarrollar su cuerpo, su voz, su cara, para transformarlos en los mejores instrumentos de expresión, rivalizando con la sencilla hermosura de las creaciones de la naturaleza” (p. 338). Cuerpo y voz, siendo considerados como una unión, pueden ser divisibles en dos grandes campos comunicacionales: el verbal y el no verbal; ambos presentando particularidades que en su fusión se retroalimenten pero que permitan ser cuestionadas en partes para su correcto análisis.

En esta búsqueda de un teatro universal, carente de fronteras, que propone Brook se encuentra una barrera que restringe y coarta el libre accionar de los intérpretes y esta es la comunicación verbal. El idioma actúa, en muchos casos, como un limitante para el entendimiento y la comprensión por parte de un otro, pero no sólo por su requerimiento de traducción sino, principalmente, por el sentido y la connotación que una frase adquiere en función de un contexto social, político y cultural diferente. No todo lo que se emite en la oralidad es permeable a una traducción literal, sino que requiere de una comprensión mucho mayor del universo en el que se circunscribe aquello que se quiere expresar; siendo su contextualización, en muchos casos, netamente necesaria para comprender el sentido de lo que se desea comunicar -por ejemplo, ante la presencia de un término polisémico-. Richard Ellis (1993) comenta en su libro *Teoría y práctica de la comunicación humana* que “Las experiencias compartidas, una cultura común, el uso de signos lingüísticos y claves comunes ayudarán en la búsqueda de un significado consensuado que sirva como vehículo para intercambiar ideas y formalizar relaciones” (p. 124).

Esta dificultad para consensuar y relacionar significante con significado se acrecienta cuando se refiere a culturas tan disímiles como las que se encuentran bajo análisis en este proyecto. No conmueven o emocionan las mismas ideas, ni provocan humor las mismas frases y esto se debe, principalmente, a la cultura en la que se ve inmerso el sujeto -a pesar

de que, muy probablemente, la manifestación de la emoción a través del llanto o la risa se evidencie de igual manera en todos los seres humanos bajo cualquier cultura-. Ellis refuerza esta teoría al decir que "...las expresiones faciales que denotan cólera, miedo o angustia tienden a ser similares en la mayoría de las razas y, en consecuencia, bastante fáciles de reconocer e interpretar" (1993, p. 62). Por lo cual, se deja evidencia, una vez más, de la facultad inherente en el ser humano de manifestar sus emociones más básicas con igual expresión en todo el orbe, siendo un concepto necesario para plantear un intercambio cultural posible y comprensible entre Oriente y Occidente.

Siguiendo con este planteamiento, ¿cómo se puede lograr movilizar y cautivar a públicos disimiles? ¿Cómo se podrán romper los obstáculos y eliminar las fronteras a través del arte? ¿Es posible? ¿Es posible que un japonés, en su propia tierra, reaccione y se modifique al presenciar una representación de un texto de Shakespeare de igual o similar manera que un inglés lo haría en su Londres natal? ¿Podrá ser capaz un espectador francés o americano de vivenciar una función de teatro Nō y sentirse invadido y conmovido ante lo que allí se manifiesta? Oida aporta sus conocimientos del hombre a través de sus vastos viajes, para pensar en algunas nociones que pudieran dar respuesta a los interrogantes planteados:

La verdadera comunicación entre los hombres no se da tan sólo a través del contacto físico o de las palabras, en realidad tiene su origen en un nivel mucho más profundo. Tal vez pudiéramos describirla como el encuentro de dos almas. En todo caso, las palabras pueden ser útiles, pero sólo como un detonador. Tal vez sea necesario usar el contacto teatral... para unir a dos seres humanos por medio de este hilo invisible (1992, p. 163)

Oida se transporta al mundo de lo sensible como vía de comunicación más factible. Plantea la posibilidad de trabajar sobre otras esferas de comunicación que no necesariamente estén sujetas a los planos más terrenales del hombre, pero donde éste puede llegar a tener acceso, especialmente a través de la vinculación que un hecho artístico permite por manejarse dentro de otros parámetros que, en lo cotidiano, no se verían invadidos. El gesto, la voz (y sus inflexiones), los silencios, la danza (y los movimientos del cuerpo);

entre otros elementos, facilitan, utilizándolos de manera conjunta, yuxtaponiéndolos de forma que se modifiquen unos con otros, la posibilidad de comprensión del mensaje que se desea emitir; aunque más no sea esto a través de su superficie, restringiendo la posibilidad de comprender los distintos estratos y capas que componen al mensaje a aquellos que posean mayores conocimientos tanto del lenguaje como del universo del interlocutor.

Así se podrá apreciar el verdadero valor que posee el propio cuerpo -considerando, en este caso, a la voz como parte del mismo-, el cual funciona como un canal para demostrar emociones. El cuerpo, compuesto en gran parte por músculos, posee una fuerte memoria muscular que tiene registro de los propios estados anímicos haciéndolos evidentes a través de la tensión o la falta de ella –hipotonía-. Stanislavski aporta que la memoria muscular en los actores se encuentra altamente desarrollada y permite llevar adelante una representación y facilita la fijación de los hábitos escénicos (1968, p.15). Pero como se ha dicho antes, no sólo el cuerpo funciona a través de impulsos motores sostenidos por la musculatura física, sino que se alimenta de sus emociones, poniéndolas de manifiesto a través del cuerpo, alterándolo o modificándolo en distintos niveles. Ellis comenta en relación a este aspecto que no existe posibilidad de dividir al cuerpo de la emoción puesto que éstas producen cambios biológicos que pueden modificar, incluso, a la respiración haciendo que esta se agite, se entrecorte, se acelere, etcétera o produciendo insalivación - como sucede en situaciones de extremo nerviosismo o *stress* - (1993, p. 63).

Strasberg adhiere a esta visión y la enmarca dentro del universo teatral, comparando a un ser humano con un títere, distanciándolo de éste por las capacidades inherentes en el hombre para poder movilizar mucho más allá de lo que el cuerpo netamente permite.

El verdadero proceso se convierte en el desarrollo del ser humano que tiene la habilidad y el talento que no tiene un títere, y la capacidad de mover todo en sí, no sólo los músculos, sino también los pensamientos, sensaciones, emociones e imaginación (1966, p. 86).

Es por esto que el actor se ve dotado de una capacidad innata de generar infinitas posibilidades a través del reconocimiento del propio esquema corporal y sus múltiples alteraciones, pudiendo controlarlas en beneficio personal y de la escena. “El cuerpo debe ser sensible y estar dispuesto, pero eso no es todo. La voz debe estar abierta y libre, tanto como las emociones...” (Oida, 1992, p. 72). De esta manera, reconociendo y transitando cada aspecto, podrá trabajarse con un dominio mayor de cada situación, obteniendo una nueva dimensión expresiva que posibilite la transformación de los propios sentimientos en los del personaje puesto que en el teatro el actor debe poder disponer de la capacidad de expresar las ideas de otro hombre, entregándose al servicio de las pasiones de otro ser, reproduciendo cada acción ajena de manera que simulen ser propias (Stanislavski, 1968, p. 15).

### **3.2.- Las posibilidades de comunicación a través del movimiento**

Igarreta define al término *cínesis* como la ciencia que estudia el gesto y el movimiento del cuerpo (1992, p. 117). Sostiene, a su vez, que el gesto es uno de los principios esenciales para la expresión junto con un cuerpo libre de contracturas, una correcta respiración y articulación de las frases. De esta manera define a la persona entera como un ser expresivo, porque gran parte de sus facultades remiten a este fin (p. 123), vinculando la expresividad con un cuerpo suelto, liberado y posible de comunicarse tanto con su movimiento como con su voz.

Stanislavski se ha preocupado por el valor que posee el gesto para un actor, considerándolo altamente expresivo, prestándole gran interés en sus investigaciones al uso correcto del gesto como medio para alejarlo de cualquier manierismo ficticio que pudiera entorpecer el desempeño adecuado de éste en escena. Incluso ha llegado a decir que un actor que poseyera un dominio magistral de su expresividad puede verse afectado, y actuar en detrimento de su propio trabajo, al utilizar una cantidad de gestos excesivos y superfluos que desvirtúen su interpretación, apartándolo de su apropiada búsqueda (2010,



p. 102) ya que considera que un uso excesivo del gesto puede llegar a disolver a un personaje (p. 103). Si bien su frase se presenta como desmedida y taxativa, su deseo se halla inmerso en la posibilidad de vincular la verdad del actor con la verdad del personaje, puesto que cualquier gesto que un actor pudiera suponer cercano a su verdad sólo lo separará del personaje y únicamente lo conectará con su propia vivencia y realidad, la cual pisoteará toda posibilidad de imaginación y creatividad ya que se haya coartada por una barrera limitante extrema, siendo ésta la vida interior del actor –y no las circunstancias dadas del personaje y el mágico si-.

En correlato con esto, si un actor presenta dificultades para trabajar su visión interna disociada de su propia realidad, deberá tener al menos una expresividad y una gesticulación externa que poco tengan que ver con su realidad cotidiana, pudiendo dotar al gesto de una verdad escénica que lo conecte con la verdad del personaje (p. 104), otorgándole así al gesto la capacidad de reforzar la conexión que el actor requiere en el escenario para verse empapado por el rol a interpretar, atravesando su propia realidad para inmiscuirse en la de otro gracias al aporte que hace el cuerpo en su carácter de medio transformador. Con respecto a este tipo de gesticulaciones que denotan exaltada exuberancia y de excedidas proporciones, Stanislavski se detiene a remarcar su precisión en la necesidad de atender a este aspecto con cuidado detenimiento puesto que no sólo implica un derroche de energía que, en detrimento de la labor del actor, no le permiten administrar tal flujo energético correctamente para lograr una plasticidad equilibrada en escena (2010, p. 99), sino que también dicha pérdida de energía sólo genera un exterior que poco refleja el verdadero espíritu del personaje -su subtexto-, y elimina toda posibilidad de atención a aquello importante para la escena -siendo esta la acción-. Para ello, plantea el teórico ruso, se debe pensar en una energía que circule por cada extremidad del cuerpo pero, a su vez, que se encuentre provista no de cualidades vanas, sino de emociones, deseos y objetivos que provoquen como resultado la aparición de esa acción clara y

determinada que mantengan al actor presente en el aquí y ahora de su interpretación (Stanislavski, 2010, p. 75).

Estos movimientos provistos de una energía en constante circulación interna son los que a su vez reconoce como correctos, puesto que son los encargados de introducir la acción física (p. 103); debido a que trabaja sobre la búsqueda de elementos que favorezcan a la aparición de estas acciones sencillas y expresivas, siendo éstas, a su vez, aquellas que, por el contenido que manifiestan, faciliten la conexión del intérprete con su imaginación, su mágico sí y sus circunstancias, brindándole un nuevo nivel al actor-creador (Stanislavski, 2010, p. 74).

Al actuar no debe hacerse ningún gesto por que sí. Sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel. La acción intencionada y productiva excluirá automáticamente a la afectación, a la *pose* y otros peligros semejantes (Stanislavski, 2010, p. 70).

Para todo ello, Oida comenta que, en primera medida, lo necesario para que esto exista es la presencia de un cuerpo articulado, dócil, donde se provea de un grado de consciencia a cada movimiento y una cuidada atención de lo que ese gesto puede provocar en aquel que lo esté mirando (1992, p. 76), siendo esta una apreciación vinculada más a una semiótica del gesto. Mnouchkine adhiere a este parecer proponiendo un cuerpo libre, atlético y disponible en su mayor capacidad para así poder dar lugar a la imaginación, siendo todo ello consecuencia de un entrenamiento -tanto físico como mental- (2007, p. 61). Gandolfo, por su parte, se remite a precisas palabras de Stanislavski quien dijo que no se puede pretender transmitir los finísimos procesos de la vida espiritual de un hombre -su mente y su alma al servicio del teatro- si no se cuenta con un cuerpo preparado, entrenado en su aspecto físico, exterior (1966, p. 128). Como ya se ha expresado con antelación, la relajación y un correcto caldeamiento de los músculos se demuestra como imprescindible para la labor creativa de cualquier intérprete, en especial para aquellos que utilizan a su propio cuerpo como herramienta fundamental de expresión -actores, cantantes, bailarines, entre otros-.

En este punto, ninguno de los autores citados se muestran disidentes con respecto al valor cualitativo de una interpretación libre de tensiones o, mejor dicho, provista de un equilibrio tensional que facilite el desarrollo correcto de una interpretación alimentada por una libertad necesaria para el uso del instrumento en todas sus variantes (fundamentalmente, un cuerpo libre, suelto y predispuesto) ya que donde abunda la tensión, escasea la emoción debido a que se cierra y se limita la expresividad por no poseer la capacidad de expandirse y entregarse de manera correcta al *partenaire* de escena o al público como medio catártico, sino que su excesiva tensión se torna contraproducente, estancando a la emoción y cercándola en un cuerpo no maleable, alejándolo de la verdad de la escena (siendo lo anteriormente detallado pilar fundamental de toda corriente artística, tanto oriental como occidental, indistintamente de las exigencias y demandas que cada disciplina ejecute sobre el cuerpo del intérprete). Sobre este pensamiento, Gemma Reguant acerca su experiencia como profesional de la voz en su trabajo con actores y las dificultades que estos presentan. Manifiesta que “El actor, por su profesión, debe encarnar diversos personajes y cada uno de ellos tendrá su cuerpo y no todos ellos coincidirán con la postura sana” (2009, p. 185), es por esto que el trabajo de investigación y ensayos requiere de mucho esfuerzo ya que será en aquella instancia donde se planteen las bases para que la creación a llevar adelante sea verosímil, genuina, pero con la suficiente efectividad que le garantice al intérprete poder llevar adelante toda la obra y no fracasar en este intento. Para ello se deberá recurrir a una relajación activa que permita en el intérprete encontrar el tono correcto, obteniendo más energía, menor cansancio y mejores resultados en la obtención y transmisión de imágenes, sentimientos y emociones (p. 187).

### **3.2.1.- El valor de la máscara**

Como ya se ha detallado, el cuerpo es una gran herramienta de expresión, ejemplo de ello es el trabajo que puede realizarse con una máscara donde al bloquear la expresividad que

aporta la gesticulación del propio rostro, se debe suplir todo ello con el uso correcto y en profundidad de nuestras extremidades, a fin de poder cubrir lo que la voz y la mirada no pueden contar. Incluso, Stanislavski sostiene que esa máscara expone y evidencia aquellos rasgos y secretos íntimos, poniendo de manifiesto palabras, gestos y acciones que nadie se atrevería a demostrar si no fuera por la máscara o el disfraz, especialmente en personas introvertidas, haciendo responsable de su accionar a la máscara (2010, p. 53). Profundizando aún más, Mnouchkine decide retomar los ideales de escenificación y actuación que fueron desarrollados en los albores del teatro, remontándose a formas de producción más primigenias como la tragedia griega clásica o el teatro isabelino, que aleja al teatro de verse tentado por el realismo, como ya se demostró anteriormente al definir los ideales de verdad que posee la fundadora del *Théâtre du Soleil*, desmitificando la necesidad imperiosa de recurrir al uso de realismo como única vía para alcanzar tal estado necesario. Ahondando aún más en este concepto, rescata, como elemento fundamental, entonces, a la máscara y su uso como medio para abolir y excluir esta idea tan arraigada de realismo en el arte dramático -lo cual no implica evadir a la verdad, sino mutarla, transformarla en mimesis-.

Pero, poco a poco, me di cuenta de que había, a pesar de lo que yo deseaba, una contradicción entre la máscara y lo contemporáneo. Como si el teatro verdaderamente contemporáneo necesitase una interiorización más profunda, una forma más diáfana. En cambio, cuando nos remontamos a tiempos muy antiguos – hasta los mitos- las máscaras de la tragedia, las máscaras japonesas, conservan toda su potencialidad... (Mnouchkine, 2007, p. 115)

Vinculando una vez más al teatro japonés y dándole un lugar superlativo dentro del campo de la escenificación, retoma su visión sobre el valor de este tipo de teatro como verdadero arte capaz de seguir manteniendo vivo al mito y a la representación en un punto de equilibrio y dota al elemento máscara de un carácter único, llamándolo *herramienta magistral* por la capacidad de brindarle a los actores la posibilidad de moldear la verdad. Al colocarse la máscara, el actor – dice Mnouchkine - se obliga a entregarse por completo a ese otro ser de quien ahora porta también su alma (2007, p. 115). Esta herramienta que

descubre, le permite encontrar el equilibrio que ella reconoce necesitar en sus creaciones para evitar los lugares cómodos, seguros y habituales con los que tropieza el teatro europeo para llevar a escena textos de un realismo muerto, carente de creación lúdica, visión crítica y opinión que permita hacer convivir en un escenario a lo apolíneo fusionado con lo dionisiaco, aquello que el teatro clásico grecorromano supo exaltar con profesa verdad.

### **3.3.- La búsqueda del sonido**

La voz en el actor del teatro de occidente es un elemento de comunicación primordial, indivisible de su interpretación.

La misión de las palabras en el teatro es despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos, en el actor, en los que actúan frente a él y, a través de ellos, en el público (Stanislavski, 2010, 149)

En el propio trabajo vocal con el actor, para poder alcanzar los elementos que plantea Stanislavski como misión de la oralidad en el teatro, se debe vincular necesariamente sonido y emisión con aspectos musculares y corporales. Así lo manifiesta Farias en su texto *La disfonía ocupacional* haciendo referencia a sus experiencias: “Cuando trabajamos con actores, el alto compromiso de estos con su propio cuerpo nos facilita el camino...” (2012, p. 150). Esta relación invaluable que se obtiene ante el trabajo vocal de un intérprete y la facilidad que estos demuestran para poder organizar la labor vocal con su correcto trabajo muscular, postural y gestual permite de manera más simple la obtención de matices y ligereza en la voz, dándole una fuerte importancia una vez más a la distensión corporal y vinculándola con la correcta emisión y proyección de la voz.

Sin embargo, y muy a pesar del correcto conocimiento que el actor posee de su instrumento, Farias encuentra otra dificultad que deberá sortear el actor y esta será el uso de su voz en función de un personaje determinado. Es así que distingue este aspecto definiéndolo como un abordaje de dos voces que deberán ser atendidas durante la

preparación y el entrenamiento del actor en función del rol a desarrollar. Estas dos voces son, por un lado la propia voz del actor y por otro la voz que adopte para el personaje -con su tono, cadencia e inflexiones particulares- (2012, p. 150). Gemma Reguant adhiere a esta complicación que encuentra, pero no en detrimento de la actuación sino como una característica fascinante que posee todo intérprete. “La voz del actor debe expresar lo que el cuerpo, la mente y las emociones quieren transmitir de cada personaje. Para ello, el actor o la actriz necesitan conectar los pensamientos con el cuerpo y con la voz” (2009, p. 181). Esta posibilidad expresiva facilita la transformación del actor en personaje, pudiendo variar en ciertos aspectos, transformando su realidad en la de la escena. Sin embargo, no se debe desatender un elemento primordial que involucra a la voz en escena y esta es la comprensión del mensaje. En muchos casos, comenta Stanislaski, los actores deciden satisfacerse a sí mismos y engolosinarse con su actuación intensa y profunda, olvidando que el destinatario final en la cadena comunicacional es el público y este es quien debe, en primera y última instancia, oír y comprender lo que se dice en el escenario (2010. p. 113).

Para tal fin, posibilitando una grata recepción del mensaje, el actor debe poseer una dicción clara, hermosa y vivaz (Stanislavski, 2010, p. 118); algo similar a la música y al canto, desarrollando con la voz arias y sinfonías completas, como sugiere Stanislavski al mencionar que “Hay buenas razones para decir que una forma bella de hablar es musical” (2010, p. 274). Él mismo descubrió las posibilidades que obtuvo en su voz hablada al desarrollar al máximo su resonancia a través del correcto uso de su voz cantada, incrementando las posibilidades expresivas y aumentando así el rendimiento en todo su instrumento -vinculando una vez más a la voz con el cuerpo como un todo indivisible-. “Cuando un actor controla sus movimientos y les añade las palabras y la voz compone algo así como un armonioso acompañamiento para un hermoso canto” (Stanislavski, 2010, p. 113). Farias toma como posible horizonte las palabras del teórico ruso y las utiliza a su favor para argumentar que en el desarrollo vocal es imprescindible un correcto

descubrimiento de la voz melódica y es por ello que sugiere el entrenamiento de la voz cantada para alcanzar tal dominio de la voz (2012, p. 152). Estos conocimientos impartidos por la técnica vocal que utilizan los cantantes, sostenidos por el uso racional de su caja torácica y las vibraciones que se producen en sus cavidades óseas por el uso de la resonancia propia, permiten que la colocación del sonido que se obtiene con el correcto entrenamiento de la voz cantada culmine manifestándose en la voz hablada y, por consiguiente, brinda óptimos resultados gracias a la obtención de matices, proyección, articulación, etcétera (Farias, 2012, p. 152).

### **3.3.1.- La paralingüística**

El término paralingüística puede definirse como todos aquellos rasgos vocales que acompañan a nuestras palabras (Ellis, 1993, p. 65). De esta manera se pone de manifiesto uno de los preceptos más importantes que podrán ser encontrados en el teatro y puede desprenderse a modo de elemento que sintetice gran parte de los conceptos impartidos por los profesionales citados en este proyecto y esto es que la mayor importancia no debiera recaer en qué se dice sino en cómo se lo dice (Ellis, 1993, p. 67). Oida ha sido un testigo incuestionable de este concepto, puesto que en su experiencia ha transitado vastos escenarios frente a infinidad de públicos diversos y donde no siempre compartían el mismo código lingüístico oral. Aun así, la comprensión del mensaje se hacía posible por medio de otros estímulos que otorgaban sentido de igual modo que las palabras emitidas. “Como he dicho, el público no podía entender el significado de las palabras que usábamos. Y, sin embargo, no encontró dificultad para seguir el hilo de la acción que se hacía legible a través del movimiento y el manejo de las voces” (1992, p. 114) Al vincular la palabra con el gesto se le otorga mayor sentido al mensaje, evitando el generar grandes dificultades en la comunicación de un mensaje. Incluso, en el campo de lo sensible - como bien podría ser el arte dramático - muchos mensajes se dotan de otros elementos que acompañan y representan mejor al mensaje que las palabras.

A pesar de esta posibilidad que otorga el lenguaje, existe la probabilidad de una interferencia en el mensaje puesto que, según palabras de Ellis, la poca precisión con la cual pueden tornarse mesurables las indicaciones paralingüísticas generan un alto nivel de probabilidades de confundir una emoción con otra, especialmente en el mundo del habla (1993, p. 65). De todos modos, existen formas de potenciar el sentido del mensaje para su correcta comprensión, sin necesidad de recaer en sobrada gesticulación o simplificar lo que se está emitiendo. Oida comenta a este respecto la vinculación que se haya entre una acción física clara y un sonido de gran poderío que no sólo ayuda al espectador a comprender el mensaje sino que, a su vez, facilita la labor del intérprete de poder alcanzar un mejor desempeño en su labor creativo-expresiva. “Si a una acción física fuerte se le añade un sonido poderoso, la acción se realiza con mayor facilidad. Al usar el sonido se adquiere una energía mayor que cuando la acción se realiza en silencio” (1992, p. 73). Es así que todo sonido proveniente del interior, al manifestarlo en el exterior, refuerza y otorga credibilidad en el actor y en las imágenes que éste desea proyectar hacia el espectador, potenciando su valor y concediendo una precisión que agudiza el entendimiento por parte de la platea, manejen o no el mismo idioma -incluso pudiendo ser éste uno inventado dentro de la diégesis del relato-.

Continuando con este último aspecto tratado en relación al lenguaje, Stanislavski sugiere que para afinar la precisión en este aspecto se debe recurrir a las circunstancias internas sugeridas del personaje y al mágico sí (2010, p. 277). Estos elementos constitutivos de la creación del personaje - y elementos claves de la psicotécnica - ayudan a comprender qué se está emitiendo, de qué manera hacerlo y qué se debe enfatizar por su importancia en la transmisión del mensaje. Básicamente, el autor vincula los elementos paralingüísticos con su método creado, para dotar de mayor valor al cómo del mensaje que al qué. Además, reflexiona acerca del valor que obtienen los sonidos de la voz humana como estímulo directo de la memoria afectiva del actor y la repercusión que ésta obtiene en los



sentimientos y experiencias del mismo, vinculando a la voz -y por ende al cuerpo- con los diversos elementos que componen a su Sistema, siendo una unidad de preceptos entrelazados que permite relaciones de causa y efecto, otorgando ayudas en distintos niveles para ser atendidos conforme la situación o la dramaturgia lo requiera.

### **3.4.- Las dinámicas del lenguaje y el movimiento (el *tempo*-ritmo)**

Stanislavski se refirió al arte como un espacio en donde se "...requiere orden, disciplina, precisión y acabado. Hasta el caos y el desorden tienen su *tempo*-ritmo" (2010, p. 274), algo similar a lo que acontece con el teatro japonés donde el refinamiento de las formas en busca de conquistar un ideal de delicada precisión los obliga, en cierta forma, a preservar un orden para que cada representación sea idéntica y fiel al espíritu buscado. Allí se requiere de mucha disciplina en el proceso de formación como en cada función que se lleva adelante y, por consiguiente, se obtiene un resultado de minucioso y excelente acabado, manteniendo así la llama de la tradición encendida. Nada puede estar librado al azar, al igual que lo que sucede en el teatro europeo donde la labor debe demostrar ciertos parámetros por donde desplazarse, sin coartar la creatividad, pero a modo de amparo y resguardo para moverse en cierto terreno seguro. Allí entra el concepto de *tempo* y ritmo que, proveniente de la música, contribuye con su impronta de sistematizar y torna medible aquello que podría no serlo.

Oida y Stanislavski coinciden en su parecer al sostener que el ritmo existe de manera innata dentro de los seres humanos, pudiendo ser utilizado para encontrar un patrón natural de tiempo funcional a la escena (Oida, 1992, p. 95). Stanislavski, por su parte, adhiere a esta concepción del ritmo y aporta a este parecer que la presencia de este elemento se evidencia no sólo en las acciones sino también en la inactividad que se produce en el escenario; le otorga valor, así, al lenguaje y la palabra y al silencio como forma también de comunicar (2010, p. 285). Es por esto que los actores deben acostumbrarse a buscar y desentrañar el ritmo propio de cada uno; y en esa individualidad es que aparece el caos

general del conjunto donde cada uno combinará elementos rápidos y lentos que rodearán a la escena (Stanislavski, 2010, p. 231). Este elemento es considerado altamente importante para Stanislavki quien sugiere que “Cuando los actores poseen una comprensión adecuada innata de lo que están transmitiendo al público, caen instantáneamente en una estructura más o menos rítmica de expresión verbal y física” (2010, p. 292). Todos los preceptos se conjugan, para dar vida al hecho artístico de forma que la propia pulsión del artista sea controlada y encauzada para estimular los sentidos de los espectadores a través del correcto uso de la musicalidad, aquella generadora de ritmo que cuantifica como un metrónomo a la interpretación, emitiendo variaciones rítmicas que aceleran o ralentizan la acción que acontece en escena, dotándola de cambios constantes. Por otra parte, Stanislavki menciona que el elemento *tempo* se remite a aquella zona donde se desarrollan nuestras acciones, nuestras palabras y es en ese espacio de la acción donde se debe llenar el tiempo mismo con variados movimientos que conforman la partitura corporal del intérprete, comprendida por sus desplazamientos y gesticulaciones (2010, p. 231).

Al observar estos dos elementos en perfecta conjunción se podría llegar a inferir que existe una pulsión conflictiva que dificulta el desarrollo fluido de esta métrica y la misma se imprime en la relación pulsión y tensión que se sostiene entre el *tempo*-ritmo propio en relación con el de los otros -tanto en escena como en la vida-. A su vez el propio *tempo*-ritmo de cada actor se muestra dicotómico y en una pujante relación conflictiva ya que su dinámica puede variar entre el *tempo*-ritmo interno y el externo -como bien podría suceder en una obra de Chéjov donde lo que se demuestra es una suerte de coraza de hierro en comparación a las emociones que bullen internamente (Stanislavski, 2010, p. 272). El *tempo*-ritmo atraviesa, al igual que la línea de acción y el subtexto, todos los movimientos y gesticulaciones, las palabras, sus silencios y los elementos afectivos – interior - y físicos – exterior - del papel a representar (Stanislavski, 2010, p. 288), por lo que funciona como un acercamiento entre el teatro japonés de rítmico fluir y las representaciones teatrales

europas que marcan un ritmo para cada escena y cada personaje, que confluyen fundándose en un todo.

Por tal motivo, y en relación al valor que obtiene este concepto es que, según Stanislavski, “No podemos experimentar sentimientos verdaderos si estamos en presencia de un *tempo*-ritmo equivocado o inadecuado” (2010, p. 294). El *tempo*-ritmo es una arma de doble filo ya que su correcta utilización puede ayudar a evocar los sentimientos adecuados pero, por otra parte, existen ritmos equivocados que no corresponden apropiadamente a una escena, a un estado anímico de un personaje o al tono general de una obra (p. 236) pudiendo generar un estado contrario al deseado, generando un clima total del espectáculo alejado a la necesidad del mismo. Stanislavski sostiene que esta noción de *tempo*-ritmo puede ser aplicada a una obra de teatro completa, tomando pequeñas o grandes unidades de velocidades o diversas medidas que, de forma armónica, terminen componiendo un todo conjunto (2010, p. 260).

Este concepto, a diferencia de lo que se puede llegar a inferir, no sólo remite a los términos musicales de compás y a velocidad, sino que, conjuntamente con lo anterior, funciona como estímulo a la memoria visual, la memoria afectiva y a las imágenes, según el autor. Se puede pensar, entonces, que una cadencia correcta o la aparición de un sonido - o en mayor medida, una melodía atinada - puede elevar al ser humano a donde desee llegar, teniendo en cuenta que la música se dirige directo hacia la emoción, a través del uso de las fibras más sensibles de todo el cuerpo. Es más, su propuesta va más allá y vincula a las circunstancias dadas como encargadas de estimular al *tempo*-ritmo y viceversa puesto que ambas se encargan de crear un estado de ánimo a partir de la generación de una métrica que organice el pulso interno y varíe en intensidad y velocidad –realidades diacrónicas y sincrónicas de la interpretación- (Stanislavski, 2010, p. 241).

## **Capítulo 4 - Las tríadas de creación**

### **4.1.- Las tríadas stanislavskianas**

Como consecuencia del estudio de su psicotécnica, cualquier actor podrá comprender el camino a tomar para instruirse en los lineamientos básicos que se deben conocer (y reconocer) a la hora de enfrentar cualquier rol que requiera de compromiso y entrega por parte de la persona frente al personaje. Pero no solamente el conocimiento de este sistema es útil para un intérprete, sino también para todos los involucrados en el hecho teatral puesto que entender el tránsito por el cual debe atravesar el artista para poder enfrentar un personaje permitirá al resto del equipo técnico y creativo ponerse al servicio del actor a fin de poder ayudarlo a ingresar en el estado óptimo que facilite la conexión con la verdad anclada en el personaje. Pues bien, una vez que todos los pasos que enumera Stanislavski han sido comprendidos, ¿cómo hacer para que todo ello confluya en pos de una interpretación loable, certera y verosímil? ¿Cómo entregarse al influjo de un sistema permeable a la crítica y su descontextualización, a fin de poder alcanzar resultados óptimos? En otras palabras, ¿qué hacer una vez que ya todo está hecho?

#### **4.1.1.- Las fuerzas motivadoras**

Para responder a tales interrogantes, Stanislavski propone una triada de elementos que él mismo decide llamar como las *fuerzas motivadoras de la vida interior del actor*, comprendiendo bajo este concepto a tres grandes pilares que son la razón, la voluntad y el sentimiento (Magarshak, 1968, p. 69). Se analizarán cada uno de estos aspectos a fin de poder desentrañar su raíz y su vinculación precisa con la psicotécnica y su posterior utilidad en el campo fáctico del quehacer teatral.

El uso de la razón o el intelecto le permite al actor, en primera instancia, comprender y acercarse de manera más analítica al texto de la obra, explica Magarshak (1968, p. 69). Para ahondar aún más sobre este respecto, explica que Stanislavski distinguía dos fases consecutivas que se hayan inmersas en la razón, siendo una preliminar -y que se encarga

de la aparición de la idea-, y otra, seguida a ésta, que deriva en el surgimiento del juicio (p. 69). Puesto que la razón es más adaptable que las otras dos, se recomienda despertarla a ésta en primera instancia y luego continuar con el resto de la trinidad. Aun así, y muy a pesar de ello, la interdependencia que existen entre estas tres partes constitutivas de las fuerzas motivadoras de la vida interior del actor pueden ser utilizadas para los fines prácticos del actor, recurriendo a una correlación armónica entre todas las fuerzas motivadores quienes deben convivir conjuntamente si se desea generar una actuación efectiva.

Los tres pilares de las fuerzas motivadores pueden obtener mayor predominio dependiendo el personaje y dónde se aplique el foco de la actuación; ello afectará, indefectiblemente, al tono del personaje y su forma de accionar. Si existiera un mayor predominio del sentimiento, entonces el personaje será tendiente hacia los aspectos más emocionales, movido por el deseo y su espíritu. Si por el contrario su predominio se diera en la voluntad, su pulsión será la ambición, la acción dirigida o la experimentación. Mientras que, en cambio, si el predominio se diera sobre la razón, los roles tenderían más hacia su costado más reflexivo e intelectual. Por supuesto, estas decisiones no podrán ser tomadas *a priori* puesto que un análisis correcto de la obra demandará gran atención y tiempo, comenzando con una idea vaga del material a llevar adelante y, gracias a la escucha atenta del dramaturgo y su visión –sumado a la experimentación, al trabajo de mesa y al cuerpo en escena- se podrá alcanzar una captación del sentido más profundo de la obra (Magarshak, 1968, p. 71).

Stanislavski vincula los principios más trascendentales de su psicotécnica -la imaginación, la atención, la comunicación, los fragmentos y problemas, el deseo y su acción, la verdad y los recuerdos emocionales; entre otros- con las fuerzas motivadoras de la vida interior sosteniendo que ambas se retroalimentan, incitando a una reciprocidad que genera un círculo virtuoso:

Las fuerzas motivadoras... absorben todo los tonos, colores, matices y modalidades de los elementos y se impregnan de su contenido interior; a su vez contagian a los elementos con su energía, su fuerza, su voluntad, su emoción y su pensamiento, y les imbuyen aquellas partículas del personaje y de la obra con las que están asociadas y que están cargadas de sus propios impulsos creadores (Magarshak, 1968, p. 75)

Esta correspondencia cíclica permite la aparición, por primera vez, de los sentimiento del personaje y, a su vez, deviene en lo que Stanislavki denominó como *el estado de ánimo interno creador del actor en escena*, el cual trabaja y opera en relación a la idea de soledad pública sobre la cual se desarrolla la labor de interpretación de cualquier actor en un escenario frente al público (1968, p. 75). Este estado al que se refiere Stanislavski no podrá ser nunca planteado de antemano, puesto que muchos factores lo alterarán y lo convertirán en infinitamente diverso. Magarshak se remite, una vez más, a las palabras de Stanislavski quien, a su vez, se hace eco de las palabras emitidas por el actor Tommaso Salvini y que dan cuenta de este importante concepto. Él lo expresó claramente de la siguiente forma: “Un actor (...) vive, llora y ríe en escena, y cuando llora o ría, observa su risa y sus lágrimas. Y es en este dualismo, en este equilibrio entre la vida y la actuación, que el arte encuentra verdadera expresión” (1968, p. 78).

Si estos elementos presentes en el estado de ánimo creador se encadenan de manera diacrónica, formando una línea ininterrumpida, se obtiene en consecuencia una suerte de vector con una direccionalidad clara y específica, debiendo dirigirse hacia la idea dominante propuesta por el dramaturgo. Esa idea dominante debe ser captada con certeza puesto que se trata del motor principal por lo cual la obra ha obtenido sentido para el autor y cada intérprete -y, por supuesto, el director- deberán encontrar qué elementos de esa idea dominante, rectora, encuentran compatible con su propia realidad a fin de poder conectarse con las intenciones del dramaturgo y llevarlas a su propio terreno emocional de manera que se acerque a las fibras más sensibles tanto intelectual como emocionalmente (Magarshak, 1968, p. 78).

Es por esto que es posible definir a las fuerzas motivadoras de la vida interior del actor como un entramado que une y refuerza todos los conceptos introducidos por la

psicotécnica, por tratarse de una triada de elementos concatenados que facilitan la comprensión y obligan al actor a prestar cuidada atención al uso de los elementos anteriormente citados, a modo de recordatorio para estar siempre vinculados a la verdad de la escena y del personaje. Este hilvanado que se crea favorece la interacción de cada uno de los elementos, formando lo que Stanislavski llama *acción completa* (Magarshak, 1968, p. 79), y dirige al hilo de la acción hacia la idea dominante del dramaturgo, dándole valor al texto como punto de partida para la aparición de un actor-creador donde se pretenda dar respuestas a los huecos que pudieran faltar a la historia de cada personaje, descubriendo el resto de la punta del iceberg que el autor decidió contar: "...el actor con frecuencia tiene que utilizar su imaginación para llenar los vacíos que el autor ha dejado en la obra. Sin esto es imposible presentar en escena toda la 'vida del espíritu humano'" (Magarshak, 1968, p. 73).

#### **4.1.2.- La tres instancias de la relajación**

Ciertamente, el cuerpo es la herramienta principal con la cual cuenta el actor. Su cuerpo, en tanto músculos expresivos que posibilitan una conexión directa entre sus emociones internas y pensamientos, con la exteriorización de los mismos -haciéndose visibles para el público-, posibilita la aparición de lo inexistente. Este aspecto recurrente no escapa a la mirada tanto de Oriente como de Occidente, quienes veneran al cuerpo con profesa devoción por entenderlo fundamental para el desarrollo de la correcta plasticidad del intérprete, capaz de dar vida y articular la acción con la emoción de manera veraz y fluida en la escena.

Un cuerpo caldeado correctamente, predispuesto y en un justo equilibrio tensional posibilita la existencia de un sentimiento correcto y refinado y de una vida psíquica del papel de carácter normal (Magarshak, 1968, p. 48). Por ello, Stanislavski decide dividir en tres fases a toda posición que el cuerpo humano pudiera adoptar, siendo estas: la tensión innecesaria, el relajamiento y la justificación de la pose (1968, p. 49). Este proceso,

considera Stanislavski, se repite en cada nuevo accionar del actor en un contexto de representación donde se combina una tensión nerviosa propia de la vida real sumada a la del teatro –en relación a la tensión nerviosa típica que sucede en todo ser humano ante una situación de exposición pública- (p. 48).

Esta tríada, que bien puede aplicarse tanto en el desarrollo de una representación de teatro japonés como en cualquier obra teatral europea, supone la existencia de una tensión previa puesto que el actor siente la presión de exponerse públicamente y reconoce la existencia de esa mirada del espectador. Seguido a ello, pretende que el mismo trabaje sobre esta tensión nerviosa a través del uso de lo que Stanislavski denomina como *mecanismo de control* el cual no se refiere a otra cuestión más que reconocer la existencia de dicha tensión y, mediante un proceso de autoanálisis automático e inconsciente, suprimir a aquella tensión. Por último, una vez adoptada la pose, justificarla de manera que se demuestre como auténtica y verosímil de modo tal que al encarnarla se presente como verdadera y en absoluta concordancia y con creencia férrea por parte del actor (p. 49). Esta última fase encuentra mucha relación con otros elementos de la psicotécnica como ser la imaginación del actor, las circunstancias dadas y el mágico sí, los cuales serán piezas fundamentales para poder darle sentido y valor al gesto adoptado, a fin de poder dotarlo de vida y de delicada precisión, exactitud y plasticidad en su encarnación física (Magarshack, 1968, p. 50). Esta última fase, la cual es –a su vez- consecuencia de las dos anteriores, presenta gran relación con el teatro oriental quien valoriza al gesto y a la pose como parte de su modo de representación e interpretación, dotando a la vida exterior de un inmenso valor y preponderancia, buscando su justificación a través del imaginario del mundo a escenificar, encontrándose así un punto más de concordancia entre los dos universos a analizarse bajo este proyecto.



## 4.2.- Las tríadas orientales

Como ya se ha expresado antes, todos los seres humanos se rigen bajo patrones rítmicos. Stanislavski ya lo expuso a través del uso del *tempo* y del ritmo como elementos que manejan, impulsan y promueven al ser humano tanto en su aspecto externo como interno, no sólo en la escena sino en la vida, considerándose el motor de toda acción -o inacción- inherente en toda la naturaleza. En Oriente, por su parte, también se pueden encontrar tríadas que favorecen a la vida escénica del actor, es por eso que su vinculación se hace evidente y permite entrecruzar miradas.

### 4.2.1.- *Jo-ja-kyu*

Japón, a través del conocimiento de Oida, aporta su visión sobre este parecer a través del uso de una relación tríadica denominada *jo-ja-kyu*, la cual se presenta como polisémica, entendiéndose su significado -y obteniendo distinto valor- en función de su contextualización. Este término, a su vez, posibilita el entendimiento de la existencia de toda configuración estructurada en tres, a través de la visión que hace occidente de esta configuración universal de pulsión interna y externa.

Oida le otorga al *jo-ja-kyu* una definición en términos narrativos y otra en términos rítmicos, pudiendo solapar a ambos significados a modo de única visión. El autor dice que una posible traducción para cada uno de los componentes de esta estructura tripartita podría ser la de principio, nudo y desenlace -similar a la idea estructural de toda narración aristotélica-. En ese caso, sería *jo* el equivalente a la introducción y el desencadenante de la acción conflictiva, *ja* remite al momento donde cambia la historia, cobra un vuelco en su atmósfera y se desarrollan los temas, y *kyu* se entiende por el momento donde la acción finaliza (1992, p. 96). Esta idea que estructura y organiza, se relaciona con casi todo lo que se lleva a cabo -tanto en escena como en la vida cotidiana-, pero su concepción va más allá y permite otra lectura. El *jo-ja-kyu* también puede entenderse como un patrón rítmico de aceleración compuesto por una variación progresiva del *tempo* siendo ésta comprendida

por los modos lento, medio y rápido (p. 94). Oida comenta que esta variación rítmica que es posible apreciar, se encuentra dentro del ser humano como parte constitutiva de su universo, pudiendo aplicarse a todo lo que circunda al hombre -desde el ritmo propio del día, pasando por el despertar de la primavera o el verano-. De acuerdo a su ordenamiento produce diversos efectos, pudiendo ser fácilmente aplicable a la escena para generar cambios que eliminen una interpretación monótona considerando que "...el ritmo existe de manera innata dentro de nosotros y puede ser utilizado para dar forma a un patrón natural de tiempo para el teatro" (1992, p. 95).

Considerando que ambas acepciones del mismo término -los modos rítmicos lento, medio y rápido y la estructuración narrativa de principio, nudo y desenlace- pueden solaparse, se puede encontrar una propuesta interesante para leer y entender al teatro como una progresión vertiginosa que, por la propia naturaleza humana, avanza inexorablemente a través de una variación de dinámicas que impulsan y promueven a una mayor atención sobre lo que allí sucede. Esto se ve acrecentado al entender el último eslabón como un elemento más complejo en su estructura puesto que el *kyu* no sólo remite a una aceleración del *tempo* sino que se rige, también, por la idea de energía más que por la de velocidad. La acción puede ser lenta, pero su energía interna será activa, poderosa; propone Oida dándole un vuelco más que interesante a este concepto (1992, p. 96).

Sugiere, además, una visión abarcadora que engloba varias ideas puesto que "El principio de *jo-ja-kyu* ayuda al actor a estructurar sus sentimientos, sus acciones y su texto de manera natural" (p. 98), siendo un elemento más que interesante para configurar cualquier universo teatral posible, por la oportunidad del uso de variables que interactúan en diversas formas y combinaciones.

#### **4.2.1.- De lo religioso a lo teatral**

Oida introduce en su trabajo conceptos propios de la cultura oriental, como ser el uso de elementos extraídos del budismo Shingon: *shin – kou – yi*. Entendiendo al *Shin* como

movimiento o acción, *kou* como emisión del sonido o forma de hablar y *yi* en referencia a la concentración o al pensamiento -voluntad, imaginación e intención-. Oida sostiene que esta estructura es similar al proceso que realiza un actor puesto que cuando éste representa a un personaje "...debe transformar sus formas del habla, su acción y su pensamiento" (1992, p. 170).

Por otra parte, toma del sintoísmo la idea de purificación, siendo ésta central en los ejercicios espirituales de dicha religión. Estructurada en base a tres ejercicios, su progresión trabaja desde lo exterior para llegar al interior del ser, similar a la labor propuesta por Stanislavski, por ejemplo. Comienza con la idea de purificación *-misogi-* donde se limpia el cuerpo y al entorno, se continúa con movimientos espirituales *-furutama-* los cuales exigen sacudir el alma a través de un fuerte movimiento físico y el último ejercicio se vincula a la meditación *-chin-kon-* la cual ahonda en una pacificación y profundización del alma, según Oida "...un tranquilo viaje interior" (1992, p. 206).

#### **4.3.- Cruce de caminos**

Más allá de las nomenclaturas, es posible percibir varios puntos en común entre los conceptos impartidos por Stanislavski y los que se desprenden de la cultura oriental; siempre remontándose a los albores del teatro, el cual surge para comunicar y emocionar.

"El teatro está basado en la presencia viva del ser humano, y es por eso, aún históricamente, si nos remontamos a tiempos lejanos, que encontramos gran formalidad y al mismo tiempo la más plena, la más histórica elaboración... entrar en trance" (Strasberg, 1966, p. 86).

Movilizar y sensibilizar a un espectador que se permite viajar a mundos y universos disímiles y donde los artistas se entregan al trance más profundo, una suerte de esquizofrenia socialmente aceptada, supone un borde muy delicado al cual Strasberg resume como positivo puesto que él mismo considera que "...mientras la vida no puede controlarse, la vida imaginativa si puede serlo... dentro del acontecer teatral, se pueden

manejar de una manera que, si sucedieran en la vida, su total realidad nos abrumaría” (1966, p. 79)

Para comenzar, el hecho de plantear acciones y fuerzas de forma tripartita no es un detalle menor ya que esto predispone a pensar en el valor de dividir en tres instancias, momentos o situaciones a un mismo concepto. En muchos casos es sencillo de detectar, pero en otros se complejiza el analizar el porqué de aquella categorización y, como se ha dicho, todo en la naturaleza se rige por esas tres formas de división siendo Oriente quien preste gran atención a los fenómenos que se dan en la naturaleza para trasladarlos a su vida cotidiana (mezclándose religión, política, cultura, vida social, etcétera; puesto que desconocen de límites en estos aspectos, pudiendo coexistir y yuxtaponerse unas con otras).

Mnouchkine siempre se mostró abierta a la inclusión de nuevas visiones, pretendiendo alejarse de esa escisión entre Oriente y Occidente para remitirse a formas de producción teatral más genuinas, más vinculadas a la vida y a los cruces culturales. Trabajar con conceptos impartidos por ambos mundos para poder profundizar en “...la búsqueda de una nueva relación con el público, la creación de un teatro popular de calidad, la concepción del teatro como fiesta y la construcción de una ética para la creación colectiva” (2007, p. 8), éstas representan sus preocupaciones a atender, y atendidas y llevadas a cabo a través de una concepción diferente del teatro y del rol del director -ambos conceptos que serán detallados con mayor profundidad por su contundente aporte-. Su teatro, entonces, no sólo es estético sino que, además, se muestra como ético. Se trata de un espacio político, de manifestación de principios y de supresión de todo tipo de barreras, límites y fronteras.

Siguiendo con esta idea, Oida comenta su postura acerca de esta tendencia occidental -especialmente, de Europa y Norteamérica- de colocar su mirada en Oriente por su carácter exótico y diferencial. En oposición a lo esperado, Oida emite un juicio de valor en relación a estos dos mundos diciendo que los japoneses tienden a ser muy lógicos y constantes en sus posturas, teniendo una imaginación más bien racional y no desestructurada e inesperada como percibe en los occidentales quienes, dice, “...son capaces de dar giros

increíbles a la imaginación” (1992, p. 160). Mirada completamente distanciada del supuesto que indicaría que una producción teatral japonesa estaría invadida por pura creatividad y vuelo estético y poético, donde, en apariencia, no existen límites impuestos en cuanto a imaginación.

Esto corrobora aquello de lo que se ha estado tratando en varios momentos y recae en el hecho de que si bien un montaje escénico dentro del Kabuki o el Bunraku presenta un vuelo artístico, poético, místico elevado y alejando de cualquier puesta en escena europea; la presencia de una repetición de carácter taxativo genera que se atente contra toda posibilidad de crecimiento gracias al poder de la improvisación y la variación lógica que genera el intercambio con el público, convirtiendo a toda obra o *performance* en un material estanco que no avanza conforme a la sociedad.

Pascaud, a través de sus entrevistas a Mnouchkine, logra rescatar el verdadero espíritu del teatro oriental, pudiendo ser entendido –también– como la búsqueda que Europa viene haciendo para su teatro desde hace tiempo pero que sólo los artistas asiáticos han logrado alcanzar. Ella se aventura a decir que la posibilidad de transfigurar los sentimientos y las pasiones en una continuidad de signos que logren maravillar en un principio y luego consigan conmover y elevar el alma de quien lo mira sólo puede existir en este tipo de arte y de artistas, por su carácter milenario y detallista como si de una ciencia se tratara (2007, p. 170). Esa ciencia, que no es tal, sólo tendrá verdadero sentido si le permite a la obra avanzar; si se encuentra inmersa en una lógica temporo espacial que permita ser resignificada a cada momento.

## Capítulo 5 - El rol del director

### 5.1 Primeros preceptos.

Tanto Brook, Mnouchkine como Stanislavski a través de su experiencia y los vaivenes de su profesión, han otorgado siempre su parecer acerca del rol del director durante todo el proceso de montaje de un espectáculo, incluso se atrevieron a extender y definir la participación de este rol una vez que el espectáculo ya ha sido estrenado y cuál debiera ser su postura durante el correr de las funciones. Oida, quien demostró gran interés desde el comienzo de su carrera por alcanzar lo que denominó como su gran sueño –dirigir-, también aportó su visión a través de la óptica del teatro japonés y las diferencias encontradas con otro tipo de manifestaciones teatrales de corte europeo.

Si bien, sería erróneo sostener que Brook y Stanislavski tienen una mirada unívoca del rol del director, afianzada y sostenida por un único pensamiento, es posible encontrar muchos paralelismos entre ambos -incluso al sumar la visión de la directora del *Théâtre du Soleil*, quien se presenta como una tercera pata que complejiza este aspecto pero en una manera enriquecedora, aportando un tercer sostén para entablar una posible teoría al respecto-. Sería posible pensar en otra tríada más como aquellas detalladas en capítulos anteriores, donde tres pilares constituyen una estructura sólida que permita sostenerse.

Todas estas miradas construyen una posible definición del rol; sin embargo se hayan diametralmente opuestas al rol del director en el teatro kabuki, por ejemplo, donde se busca una repetición milimétrica de las acciones en cada representación, apartado de cualquier tipo de improvisación -elemento característico de los tres directores europeos, al menos en su proceso de investigación del material a trabajar-. No obstante, y lejos de que sea impuesto cualquier análisis, no toda observación a este respecto debería sonar forzosa ya que, quizás con otro nombre o en diversos grados de importancia, muchos conceptos que se han introducido a lo largo de este análisis se han ido solapando de manera casi natural, en especial a lo que conforma la raíz de la creación artística -más allá del resultado que se

pueda llegar a observar en escena con caracteres particulares que definen a una u otra estética, dándole entidad y un sello propio-.

David Bradby (1990) hace referencia al rol del director, entendiendo que de un tiempo a esta parte se le ha adjudicado un valor y poder muy alto a las decisiones y al rumbo que éste quiera darle a la pieza, mientras que propone quebrar y cambiar este paradigma: "...nuestro objetivo de conjunto es superar esta situación, creando una forma de teatro donde todo el mundo tenga la posibilidad de colaborar, sin que haya directores, técnicos, etc., según la acepción tradicional" (citado en Dubatti, 2007, p. 9). En este aspecto encuentra entera concordancia con la visión, principalmente, de Mnouchkine quien entiende al director como un eslabón más de una maquinaria mucho mayor. Sobre ella se continuará luego puesto que el valor de su visión se demuestra como invaluable por su concepción del arte como cruce, mixtura y entramado -tanto de técnicas y disciplinas como de rubros y profesionales-.

Por su parte, Oida hace referencia a cómo dirige Brook, quien consideraba que el director debe lograr que el actor haga lo que él desea pero sin imponerlo, sino que sea éste quien llegue a esa determinación por *motu proprio* (1992, p. 58). Se tomará entonces a Brook y una analogía que él mismo creó entre la labor de dirección y la de un cocinero, donde sostiene que "El sabor no lo crea el cocinero; se da conforme los ingredientes se mezclan... La dirección de escena es exactamente así. El sabor lo dan los actores entre sí. La tarea del director es preparar el terreno" (p. 59). De esta manera se privilegia lo que Stanislavski apreciaba como el valor elemental de la tarea del director en relación con la labor de un actor y esta sería la posibilidad de liberar al poder inventivo que el actor presente, sin imposición de marcaciones, posturas y gestos. Es una mirada que enfatiza la idea de actor-creador que impulsaba el teórico ruso, donde se busca que los intérpretes no sean meras herramientas dúctiles al servicio de una pieza teatral sino que, además, liberen su imaginación, impulsen su propia capacidad de creación de universos, de relatos de discursos. El director no se presenta, por ende, como rey de una monarquía, sino como un

director de orquesta que acompaña al desempeño individual para potenciarlo y ponerlo al servicio de la obra. El director, entonces, debe asumir su rol con absoluta humildad y debe dejar los egos de lado, sin imposiciones ni antiguos arquetipos plagados de divismos.

Es por consiguiente, tarea elemental del director conocer los retos y las necesidades de los actores para poder romper con la idea de una mirada verticalista, unidireccional en base a roles que deberían, por lógica pura, ser aliados en la tarea. “(Stanislavski) Quiso proteger la individualidad del actor del ‘despotismo’ del director, así como de la imposición...” (Coger, 1966, p. 65).

Así se pueden detectar varios elementos que permiten trazar un camino hacia lo que estos referentes de las artes escénicas consideran como correcto -o aquellas conductas que ellos adoptan a la hora colocarse en el rol de director para sus creaciones- y lo que consideran poco aconsejable o desatinado, fundados en sus experiencias.

## **5.2.- Aciertos y desaciertos**

Conocer y entender los vínculos no sólo se remite a la idea de comprender cómo se relacionan los personajes en escena, sino también saber y comprender cómo funcionan las relaciones interpersonales de cada uno de los involucrados en el proceso creativo de una obra. Valorar cada rol y a cada una de las personas involucradas. Fundamentalmente, cómo debe funcionar un director y su vinculación con el actor quien, en definitiva, será la cara y cuerpo visible de la pieza escenificada.

Los directores –escribe Stanislavski- explican muy claramente qué resultado quieren obtener; sólo les interesa el resultado final. Critican y dicen al actor lo que *no* debe hacer, pero no le dicen *cómo* lograr el resultado requerido. El director puede hacer mucho, pero de ninguna manera puede hacer todo. Porque lo principal está en manos del actor, que debe ser ayudado e instruido antes que nada (Magarshack, 1968, p. 9)

Si el actor posee una sólida formación y un entrenamiento que permita hacer inconsciente aquellos elementos propios del sistema stanislavskiano –los cuales, como ya se ha podido apreciar, responden netamente a requerimientos prácticamente universales que posibilitan



el estado óptimo para el desempeño del actor, siendo todo esto factible de aplicarse para la interpretación de cualquier obra de autores como Shakespeare, Chéjov o Genet (Moore, 1966, p.63) - el director no tendrá más que permitirle al actor que trabaje sobre el principio de las acciones físicas, por ejemplo, corrigiendo algunas de esas acciones pero pudiendo enfocar su labor en cuestiones más de índole general de la producción (Coger, 1966, p. 66). Por supuesto que es importante recordar que de ninguna manera el sistema de Stanislavski pretende ser entendido como un compendio de reglas para montar una obra realista o naturalista, excediendo sus conceptos a los límites que una dirección teatral refiere (Moore, 1966, p. 63). Pero si sus preceptos pueden ser tenidos en cuenta a modo de glosario de términos para facilitar un lenguaje técnico que sirva para precisar en el actor cualquier pedido de dirección.

Es a este respecto que Serrano dijo que “El método no debe ser desviado de su función heurística: no es la receta mágica que soluciona los problemas estéticos y expresivos...” (1986a., p. 10). Siendo esto un elemento primordial para comprender el aporte de Stanislavski para una creación teatral, pero pudiendo ser un desacierto importante si un director decide regir su montaje ciñéndolo a los parámetros del método como un texto dogmático, alejándose así de la función real tanto del director como de la visión del proceso como forma de encontrar las variables necesarias para que cada proyecto funcione y avance en pos de un montaje factible de representar, siendo cada montaje único e irrepetible.

Oida, por su parte, aporta su pensamiento acerca de la dirección a través de la mirada y experiencia de Peter Brook, basándose en sus prácticas con el director y regido por su parecer, por su propia apreciación de la labor creativa que llevó adelante el director inglés. En *Un actor a la deriva*; Oida comenta que cuando Brook dirige buscando estar movido por un tipo de respuesta de carácter instintivo, no lleva adelante experimentaciones ya sea con el movimiento o con el lenguaje meramente por gusto de hacerlo; sino que utiliza a ambos -voz y cuerpo- como medio para exponer al actor y enfrentarlo a las manifestaciones más

profundas del comportamiento humano. De esta manera y a través de este accionar logra suscitar la catarsis en el espectador quien se observa en este actor y hasta verse reflejado (1992, p. 124). Es por esto que, sea cual fuere el fin que se desee obtener, el cuerpo y la voz no pueden no jugar un papel preponderante en la escena, ya sea como motor para la acción o como mecanismo de reacción, pudiendo tener mayor preponderancia para el actor o para el propio espectador, pero siempre con el foco claro en que el cuerpo es el timón del barco llamado actor.

Para Mnouchkine, un elemento importante tiene que ver con la labor del director en vinculación con el texto y la forma en que este puede hacer florecer y llevar a escena la poesía del texto. “Hay que sentir dónde está la poesía, dónde está lo que no se dice, lo que está por debajo de lo que se dice” (2007, p. 125). Considera que el director debe ser quien lleva a cabo tal tarea, pudiendo ser un elemento que el actor esquive o sobre lo que no demuestre demasiada atención. Mnouchkine, a su vez, valoriza el rol del dramaturgo como parte constitutiva de unos buenos cimientos que favorezcan a la labor tanto del director como del actor, puesto que ella sostiene que un buen dramaturgo es quien comprende que las palabras son acciones y no meros comentarios (p. 52) y, al comprenderse esto, se podrán resolver dificultades de la escena puesto que el actor rápidamente comprenderá qué hacer en el escenario ya que deberá aferrarse a sus palabras para lanzarlas como acciones específicas que lo organicen y le den vida en el escenario. Continúa luego diciendo que “Además no hay teatro cuando hay solamente descripción, la escena debe contar más de lo que vemos” (p. 62) y para eso se sujeta de la imagen del iceberg, siendo una obra de teatro sólo una punta del mismo debiendo entender y conocer todo lo que subyace -lo cual puede llegar a ser significativamente mucho más profundo que lo que se observa meramente en la superficie, como una obra de Chéjov-. Para poder contar más allá de lo que se puede observar, la poesía puede ser una gran aliada puesto que sus metáforas, metonimias, alegorías o sinécdoques resultan elementos que dotan de vida a una puesta en escena para que el espectador se transforme en un participante activo,

debiendo completar el sentido y siendo, en definitiva, quien deba brindarle a la pieza teatral su propio significado. Es en esta, la catarsis individual, donde se favorece y profundiza el disfrute hacia el espectáculo debido a que se manifiesta de manera diversa en cada espectador siendo individual y personalizada, puesto que en la libertad que se le otorga al público se produce un intercambio de sentidos que pluralizan las miradas.

### **5.3.- Mnouchkine, síntesis viviente entre Oriente y Occidente**

Banu (2005) expresó sobre Ariane Mnouchkine y su labor en el *Théâtre du Soleil* profundas palabras que la definen y que permiten enmarcar a sus creaciones artísticas para comprenderlas de manera más precisa y, así también, su invaluable vinculación con los elementos que aquí se están exponiendo:

Desde mediados de los años 70... muchos de sus espectáculos han marcado incontestablemente el teatro de la segunda mitad del siglo XX (...) Teatro épico, en el que la composición musical, las máscaras, los maquillajes y la marcación gestual y vocal de los actores, tienen un papel esencial... Profundamente impregnada de diversas culturas extranjeras (chinas, indias, tibetanas, japonesas, etc.) su obra teatral también puede verse como una síntesis viviente entre Oriente y Occidente (citado en Dubatti, 2007, p. 8)

Si bien sus creaciones tuvieron su germen en Francia, lugar de donde proviene, su búsqueda por profundizar sus conocimientos y verse permeable a los cambios y a los desafíos que cada montaje requiere la hicieron recorrer el mundo, característica presente en sus espectáculos donde la multiculturalidad se hace visible en el uso de técnicas tan diversas como complejas, pero que decide emplear de manera sesuda, consciente y profunda. Investiga, reflexiona, experimenta y se nutre de cuanto propuesta conozca y descubre y escoge el momento y el espectáculo ideal para cada una de ellas.

Dubatti en su prólogo al libro *El arte del presente* define y sienta algunas bases para comprender la labor creadora de Mnouchkine. Para ello sintetiza la labor de la directora a través de su compañía teatral como una aventura en donde se plantean búsquedas y nuevos interrogantes que vinculen relaciones por demás conocidas en la escena teatral como ser la relación actor-público (a través del hecho artístico en sí), la vinculación entre

los niveles de calidad en las producciones de teatro popular, la relación entre creación colectiva y ética de trabajo y el revivir de los comienzos del arte escénico retomando la idea de teatro y fiesta -como sucedía en el teatro griego clásico y las intervenciones musicales del coro o en los festejos medievales de carnaval donde la música y la danza servían de vehículo para poner de manifiesto las pasiones ocultas- (2007, p. 8). Dubatti continúa diciendo que para que todo esto suceda se presenta como necesario "...un teatro contemporáneo, sincrónico con los desafíos del presente, que no descarta para la expresión de su contemporaneidad la investigación de los clásicos..." (2007, p. 9). Ese revisionismo de los antecesores que dieron forma y dotaron de contenido al teatro, facilita la labor de la creación de la directora, a la vez que lo atraviesa funcionando como una relación de necesidad imperiosa por hablar del teatro y de su historia en todo momento - sea cual fuere la temática a tratar, hable o no hable de las artes escénicas-.

"Mnouchkine ha creado verdaderamente una estética, un modo de expresión y de representación... una identidad artística singular que va mucho más allá de la simple puesta en escena" (p. 8) comenta Georges Banu (2005) al referirse acerca de Mnouchkine y su impronta para dirigir un montaje nuevo, donde en cada espectáculo se entrega a un nuevo desafío, cual cuenco vacío. Ella misma definió su forma de trabajo diciendo que su búsqueda nace sobre la marcha, en conjunto con la acción, donde se comienza basándose en la nada, frente a un espacio vacío y luego lo demás surge de la necesidad por brindar herramientas a sus actores, resolver necesidades sin anteponerles su propia visión (Mnouchkine, 2007, p. 136). Este desconocimiento de lo que sucedería en la obra -desde la elección del rol que cada uno habría de interpretar hasta la puesta en escena misma- se tornó una característica y un sello en el estilo de trabajo emprendido por la directora francesa, quien según palabras de Bradby (1990):

...la diferencia principal provenía del hecho de que ella (Mnouchkine) no tenía ningún conocimiento previo de lo que sucedería en el curso de las sesiones de improvisación y los ensayos. Su rol, al contrario, consistía en explorar y crear en compañía con los actores, los escenógrafos, etc. (p. 9)

Es así que la compañía entera participaba de la creación del espectáculo, confiando en la mirada atenta final de Mnouchkine para impregnarle su sello, sin que este entorpeciera y cobrara protagonismo, corriendo el foco de la obra y trasladarlo a la mirada impuesta de la directora. “Las puestas en escena deben contar a cada uno la historia de cada uno. Pero si la gente distingue el instante en que Ariane Mnouchkine está hablando de sí misma, entonces salió mal” (p. 119). Es por esto que trabaja siempre con absoluta libertad, tanto en relación a su propio trabajo como al de los actores. Ella distingue que su característica no es la de trabajar con marcaciones impuestas, diciendo descreer de aquellos directores que marcan todo en la puesta en escena. Por el contrario, sostiene que el director debe darle el espacio al actor -tanto interno como externo- para otorgarle aire pero no asfixiarlo, según sus propias palabras (Mnouchkine, 2007, p. 24).

Así se organiza el trabajo, entendiendo su labor como piezas que debe correr y hacer encastrar. Como una parte más de una inmensa maquinaria que no se detiene ante ningún impedimento, sino que sortea las dificultades adentrándose en nuevas, distintas, que la desafíen y la enfrenten a vencer fantasmas propios y ajenos. En esta suerte de autoconfrontación que plantea, donde cada montaje es un nuevo reto a superar, permite la posibilidad de duda, incluso, de sus propias capacidades y, sostiene, que se debe desconfiar de las buenas ideas de un director. En muchas oportunidades recurre a marcaciones que luego serán modificadas a sabiendas, pero que le sirven como una guía para continuar, pero no siempre sabe cuándo su propuesta está errada y es ahí donde debe enfrentarse consigo misma. Por eso decide liberar a los actores del yugo del director, del despotismo del mismo y simplemente tomar el rol de observador, en palabras de Mnouchkine: “Hay que mirar. Y ver. El director propone una herramienta, porque no hay que dejar que los actores chapoteen en lo psicológico... Pero sobre todo creemos en los actores y los actores creen” (2007, p. 24). Su finalidad es escapar del realismo, como ya se ha evidenciado con antelación en varias oportunidades, pero no por eso le escapa a la verdad y no descrea de la visión stanislavskiana de este elemento, simplemente considera

que el arte dramático se encuentra más cercano a la verdad oriental que a la occidental; así llega a sostener que “los actores orientales hacen la autopsia de la vida” (p. 135) en relación al trabajo que hace el actor oriental donde su arte se demuestra como más elaborado, entrenado; donde cada emoción es puesta de manifiesto y cada sensación encuentra su traducción en una serie de síntomas de lograda organicidad (p. 135).

Al manifestar su creencia en los actores -y la reciprocidad que ellos enseñan en relación a ella- se demuestra otra particularidad de su labor y se vincula con la elección de cada actor para cada rol. Esta elección se da en las improvisaciones y todos los intérpretes prueban los diversos roles, hasta que se defina cuál interpretará cada uno (Dubatti, 2007, p. 9). La propia Mnouchkine (2007) comenta sobre este respecto: “Buscar un personaje con un actor es, en primer lugar, alimentar la esperanza de que el personaje esté en el actor, o que por lo menos exista en el actor el lugar para ese personaje. Y después dejarlo venir” (p. 25). Esta confianza casi ciega que se pretende no siempre da buenos resultados, incluso según la propia directora es necesario observar con detenimiento y no apresurarse en las decisiones puesto que considera que no todos los actores son aptos para interpretar todos los roles, géneros o textos. Ella misma sugiere que no poder detectar a tiempo los límites presentes en un actor es un error impermisible en cualquier director (p. 136), comenta esto en relación a su experiencia con el abordaje de textos de tragedias griegas y las dificultades que estas supusieron para los actores a la hora de abordar tamaña empresa.

Sus palabras son precisas y certeras y no duda en emitir juicios de valor tanto en relación a sus trabajos anteriores como a los actores que la han acompañado (o lo siguen haciendo). Tal es su sinceridad que no teme confesar su vinculación y admiración a Oriente y los elementos que esta corriente artística le permite para escenificar texto clásicos como Shakespeare, Esquilo o Molière (Dubatti, 2007, p. 9). Además, el aporte de esta escuela también la ha llevado a Mnouchkine a decir que su trabajo en el *Soleil* se da a través de la imitación de elementos que ha desarrollado algún actor de manera efectiva y pretende

repetirlos y recrearlos, similar a lo que sucede en los teatros orientales donde la tradición permanece (2007, p. 63).

Su pasión la lleva a explorar nuevos caminos, siempre en su búsqueda por alejar a los actores del realismo, y con la intensidad férrea de construir un teatro poderoso en imágenes y metáforas. “Un actor –dice- es un buzo que se sumerge en el fondo del alma, recoge las pasiones, las trae a la superficie, las raspa... para convertirlas en síntomas físicos. Metaforiza el sentimiento. Sólo entonces las imágenes provocan la emoción” (Mnouchkine, 2007, p. 134).

## Conclusiones

Si bien es ilusorio pensar que dos corrientes teatrales tan divergentes pudieran llegar a tener una conexión directa; conexión que permita verlas desarrolladas y conviviendo sobre un mismo escenario con naturalidad, esto podría dejar de ser extraño si se remitiera a sus raíces, a sus conceptos y preceptos más primordiales y a su búsqueda por definir sus vínculos y relaciones medulares como ser: el actor o *performer* en escena, el espectador y su visión y comprensión del espectáculo, el director y el abordaje de un nuevo material, entre otros elementos.

Hace varios años, en 1997 precisamente, en Nueva York se estrenó el musical *The Lion King* (*El Rey León*) producido por *Disney Theatrical Productions Ltd*. La dirección del mismo estuvo a cargo de la puestista y *reggiseur* Julie Taymor quien, en una producción de carácter comercial, introdujo elementos del teatro japonés (como los títeres utilizados en el *bunraku*), texturas de la sabana africana y de la isla de Bali en Indonesia. Estos cruces de caminos absolutamente divergentes, todos combinados en una producción de teatro musical en pleno Broadway, significaron un riesgo a tomar ya que *a priori* parecería ser un desacierto más que la mejor de las opciones posibles. Un teatro tan codificado como el japonés, que roza lo ritual, donde el público que asiste a ver dicha representación conoce de antemano qué sucederá y cada máscara y maquillaje representan una misma tipificación de personaje ya conocido no parece ser la mejor solución para una megaproducción de Disney de alcance mundial (gracias al auge del turismo que se conglomeró en los teatros de Nueva York o su filial en Londres) y, sin embargo, el éxito fue tal que aún se mantiene vigente en cartel y se ha replicado en varias partes del mundo, convirtiéndose en sinónimo de éxito casi asegurado (aquí sí el éxito se haya más ligado a los números y cifras de la taquilla que lo acontecido a nivel artístico en el escenario, lo cual no refiere necesariamente a un descuido de la calidad del producto a ofrecer, sino que el objetivo que se persigue con estas producciones excede los límites de la caja escénica para encontrar resultados alentadores también en lo económico).



Por su parte, el musical *The Addams family* - conocido en en la Argentina como *Los locos Addams* - también ha demostrado interés en la inclusión de elementos propios del teatro oriental como ser la manipulación de títeres a gran escala (en la versión original de Broadway podía apreciarse la aparición de un inmenso pulpo que desplegaba sus tentáculos por todo el escenario) o la inserción de teatro negro (técnica teatral oriental proveniente de China) para uno de sus cuadros musicales del segundo acto, donde la acción se detenía para dejar lugar a una escena netamente de desarrollo e impacto visual. Otro ejemplo podría ser el musical nacido en el off Broadway (el circuito de producción alternativo de los Estados Unidos), *Little shop of horrors* (*La tiendita de los horrores*) inspirada en una película de terror de clase B que tuvo como protagonista a una planta carnívora de imponentes dimensiones manipulada por un actor-titiritero con técnicas de manejo de títeres de factura oriental. También en esta lista podrían incluirse gran parte de los espectáculos de la compañía canadiense *Cirque du Soleil* quienes, a través de sus espectáculos, han demostrado su interés e influencia en las manifestaciones artísticas orientales, con fuerte presencia de elementos característicos del teatro japonés tanto en sus maquillajes y máscaras como en sus vestuarios, remitiéndose en su impronta a los personajes arquetípicos del teatro Kabuki con sus contrastados colores saturados y sus remarcadas líneas de expresión que rozan lo pictórico, lejos de las intenciones del maquillaje teatral europeo, el cual intenta emular un rostro natural. También el espectáculo teatral *War Horse* (*Caballo de guerra*) que se ha presentado en escenarios de Estados Unidos y Londres (y ha tenido su versión en cine de la mano de Steven Spielberg) ha elegido para su protagonista principal y estrella de la obra –un caballo de proporciones y dimensiones reales que debe ir a la guerra, alejándose así de quien fuera su cuidador y con quien ha generado un vínculo sensible comparable a cualquier relación entre seres humanos- recurrir a la técnica oriental de manipulación conocida como Bunraku, donde tres manipuladores se reparten las tareas para dar vida en conjunto a cada movimiento

propio del títere (en el caso de este espectáculo también se combina con otra técnica conocida como *Jinete* donde el titiritero, a su vez, se ve inmerso en el traje a manipular utilizando parte de su cuerpo como sostén para poder controlar al títere por tratarse de figuras de gran escala).

La lista continúa, puesto que estos ejemplos sólo sirven para ilustrar la fuerte presencia que el arte japonés posee en las formas de representación europeas y norteamericanas siendo de influencia por su capacidad de alejamiento del naturalismo y del realismo.

Por su parte, Argentina tuvo un espectáculo de menor escala que los anteriormente citados pero con un valor diferencial: la mezcla y el intercambio de cultural formaba parte del eje central de la propuesta. *Kandó, otro teatro musical* es un espectáculo estrenado en el año 2016 en el Teatro El Extranjero e interpretado por el artista multifacético –actor, cantante, músico, *performer*- Zypce quien, en una suerte de unipersonal inexacto, combina elementos japoneses –tanto en el uso de utilería y objetos que remiten a tal cultura, como la presentación de un personaje que es un ciudadano japonés sintoísta que esputa un monólogo en perfecta lengua tradicional- con elementos de la cultura occidental a través de la aparición de otro personaje, en este caso un argentino. De ese choque de culturas, sumado a la inclusión de postulados marxistas versando sobre la teoría de la plusvalía, nace este espectáculo que cruza ambas culturas con recursos sonoros, visuales y tecnológicos que nos permiten estar en oriente y en occidente al mismo tiempo, difuminando los límites de ambas culturas.

Cuando el teatro decide volver a sus raíces, recurre a la tradición y ahí Oriente se muestra fiel a sus ancestros, manteniendo firme la llama de las antiguas prácticas teatrales que permanecen hasta hoy día intactas con cuidado historicismo, sin perder la visión de las antiguas artes milenarias que no son permeables a revisión pero que, por tal motivo, han permanecido inalterables en el tiempo. Allí se observa la defensa férrea que han hecho por preservar la cultura intacta en todo su esplendor, acercando al arte teatral más a una pieza de museo que a una representación que se resignifique a través de los años. Sin embargo,

y muy a pesar de ello, el teatro europeo y norteamericano han puesto su mirada en ellos en cientos de oportunidades y, no sólo ante una intención de exotismo, sino por el valor expresivo que este tipo de teatro presenta.

Mnouchkine ha sido esclarecedora en este aspecto, puesto que su impronta se mantiene fiel a la idea de cruce de caminos, donde su visión del arte conjuga ambos universos por igual, tomando elementos de ambas culturas para fusionarlos en una nueva idea, la cual se muestra como genuina y, si bien retoma ideales de ambas escuelas, se manifiesta con total autonomía y funciona por sí sola como una escenificación que habla del pasado, pero, sobre todo, habla de los ideales de hoy. Su línea de trabajo, aunque se demuestre firme en sus convicciones de alejar al teatro del realismo estanco que acecha al teatro contemporáneo, no rivaliza con Stanislavski debido a que lo comprende no como un dogma sino que entiende que su visión está basada en un compendio de elementos que pueden servir como disparadores para hacer avanzar a un relato o a un actor dentro de él y comprende que ciertos requerimientos del teórico ruso sólo pueden ser analizables y leídos en función de sus actores, sus montajes y su compañía altamente entrenada para acompañarlo en su ritmo (tanto en la vida como en la escena); mientras que Mnouchkine también debiera ser leída e interpretada de la misma forma que es leído Stanislavski puesto que su forma de ahondar los materiales nuevos a llevar a escena responden a similares preceptos donde existe un contexto determinado que facilita (o no) las posibilidades de producción que maneja el *Théâtre du Soleil* donde cada nuevo espectáculo significa un nuevo comienzo; vaciarse y entregarse a ese vacío propio de la nueva creación.

Por lo tanto, se puede pensar en un vínculo común en todos los autores, quienes con profesa defensa manifiestan que el teatro deberá seguir siendo eso, teatro: una caja negra donde coexisten cinco paredes -siendo cuatro edilicias y una imaginaria pero que todos dan por cierta-. A partir de allí la farsa, el engaño se permite y lejos de cualquier suposición, nada podrá igualar al realismo que transmite el cine, muy a pesar de tener la acción en el teatro sucediendo en vivo. Y esto se debe a que las distracciones son muchas, empezando

por la dificultad de generar focos precisos y recortes en la escena que delimiten la atención y distraigan al público para guiarlos por el relato. No pudiendo precisar ese recorte, el teatro, en lugar de luchar y enfrentarse a su pérdida de realismo, debe abrazar la idea del poder que siempre tendrá que es la posibilidad de generar ilusión y despertar la imaginación para otorgar vida en donde nada existe. A su vez, ese esfuerzo que deberá realizar cada actor por abrazar a un verosímil, alejado de su propia realidad y entregándose al peligro de la repetición en disidencia de lo que podría pensarse, sólo le otorga mayor valor a su interpretación puesto que lo revitaliza, lo vuelve humano en escena, lo expone de la mejor manera posible, lejos de cualquier artificio técnico que medie la escena.

Stanislasvki fue precursor en muchos aspectos, adelantándose con su visión mecanicista de la labor creadora del actor. Aunque ha sido criticado y vapuleado por muchos de sus colegas, sigue siendo referente indiscutido a la hora de hablar de teatro, técnicas y teoría. Sus pasos, que dieron lugar a su psicotécnica, pueden ser trabajados por separado o uniéndolos en una masa uniforme que facilite la investigación por parte del actor de su propio instrumento en función de una transformación profunda para dar vida y encarnar a otro ser a quien se le otorga, por el lapso del tiempo que dure una función, el alma. Esa verdad aparente también es la que se destaca en el teatro de Oriente el cual, lejos de cualquier mirada prejuiciosa, también anhela una verdad en la acción. Cada movimiento demanda energía -certera y sincera- que nazca desde los lugares más recónditos del intérprete. La máscara no bloquea sino que, por el contrario, expone y libera, transforma y sana... al igual que lo que ocurre en el teatro stanislavskiano donde todo lo que mueve a la emoción es rescatado y puesto en función del actor, trabajando un exterior en vínculo estrecho y directo con un interior plagado de imágenes sensibles y mentadas para despertar al genio dormido. Esa purga y liberación de ese ser que, como ha dicho Mnouchkine, se encuentra dentro del propio actor desde siempre y es tarea de él mismo – en conjunción con el director- hacerlo fluir al exterior; se asemeja a la que también efectúa el teatro japonés donde se entrena y se moldea al actor para que recree en cada

representación, de manera encarnizada, el ritual y la tradición que se ha venido sostenido tras centenares de años (*kata*).

Quizá, sólo quizá, se pueda pensar que ambas corrientes sólo se alejan por la importancia y la intervención que le otorgan a la improvisación como parte constitutiva de su entrenamiento y posterior ejercicio profesional. De todos modos, poco de esto es cierto. Si bien, en muchos casos los espectáculos de corte europeo son trabajados a partir de improvisaciones, luego a la hora de llevar ese trabajo a un escenario se debe especificar qué se hará, cómo se hará, dónde, con qué duración, etcétera. Todos esos límites que se imponen para poder ordenar la labor creativa y generar un caos organizado facilitan el correcto fluir y desempeño del artista, pero funcionan también como un cerco que lo restringen de probar siempre nuevos destinos para encaminarse y es que cada actor debe pensar su labor en función de otros que deben también pensar en él. Ese *tempo*-ritmo del que hablaba Stanislavski, que rige tanto al gesto, a la palabra y a la emoción, es el elemento que sincroniza a Occidente con Oriente, puesto que esa pulsión motora (que nace con el ser humano desde los latidos del corazón, marcando un *tempo* interno que varía conforme el día y las situaciones vayan sucediendo) es inherente a todo ser humano y es necesario anclarse a ella ya que ordena como en una partitura la musicalidad interna de cada individuo para que en el conjunto se logre una armonía que dé lugar al espectáculo.

Recordar y comprender al pasado es volverlo al presente para que pueda modificar al futuro. Todo camino ya transitado traza senderos por donde ya se ha pisado y entre cada huella se pueden generar nuevas, seguramente acercándose a otras que ya han sido hundidas pero que, si se las sabe aprovechar, de ellas puede aprenderse para crecer - siendo esto aplicable a la vida de la escena tanto como a la vida del individuo, en concordancia con la visión de los autores donde esa división demuestra límites inciertos y yuxtapuestos-. Si bien no necesariamente toda época pasada fue mejor, sí todo futuro puede ser más promisorio si se ajusta al correcto revisionismo de antiguos elementos que han sido la roca fundacional para los preceptos que hoy día se presentan como corrientes

y cotidianos. Poder elegir tomar un camino u otro debe responder a una libre elección y no a un desconocimiento de las posibilidades que se otorgan, por lo que siempre es necesario volver a las raíces, conocer de dónde se viene para entender hacia dónde se desea ir. Otros ya han allanado el terreno sobre el cual se podrá cosechar, aprovechar tales enseñanzas no es un privilegio sino un deber del artista, dándole valor al cultivo del intelecto como parte elemental del trabajo interno por descubrir un universo propio que se desprenda del ajeno y así dar vida, una que trascienda por su pureza e ingenuidad sostenida en el juego de actuar. Todos los seres humanos adoptan diversos roles sociales, que varían según el entorno y el contexto en el que se sitúen. Los artistas tienen la posibilidad de darle trascendencia a ello y generar poesía en donde sólo hay dolor. El teatro, en definitiva, habla del hombre; todo lo demás son sólo variantes.

## Lista de referencias Bibliográficas

- Astrosky, D. y Holovatuck, J. (2001). *Manual de juegos y ejercicios teatrales: hacia una pedagogía de lo teatral*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro
- Banu, G. (2005). *Tambours sur la digue*. Citado en: Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Ed. Atuel
- Bradby, D. (1990). *Le Théâtre Français Contemporain*. Citado en: Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Ed. Atuel
- Brook, P. (1973). *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. Citado en: Sassone, R. (2008). En el camino de la ficcionalidad teatral. Notas sobre el “ser” del “ser otro”. En Hormigón, J. (Ed.). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. (p. 315-331). Madrid: Publicaciones de la ADE
- Chéjov, A. (1888). Citado en: López Quesada, V. (s/f) *Chéjov: el brillo perdido y la apatía existencial*. Recuperado el 23 de agosto de 2013 de <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/teatro/chejov>
- Coger, L. I. (1966). Stanislavski cambia de opinión. *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 64-69
- Dubatti, J. (2007). “Ariane Mnouchkine y le Theater du Soleil: una contribución esencial a la historia del teatro” en Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Ed. Atuel
- Ellis, R. (1993). *Teoría y práctica de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós
- Farias, P. (2012) *La disfonía ocupacional*. Buenos Aires: Editorial Akadia
- Gandolfo, C. (1966). *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 126-131
- Igarreta, J. (1992). *Oratoria para todos: expresión verbal y no verbal*. Buenos Aires: Plus Ultra
- Magarshack, D. (1968) “Prólogo” e “Introducción” en Stanislavski, K. (1968). *El arte escénico*. (2ª ed.) México: Siglo XXI Editores
- Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Ed. Atuel
- Moore, S. (1966). El método de las acciones físicas. *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 61-63
- Oida, Y. (1992). *Un actor a la deriva*. México: Arte y Escena Ediciones
- Reguant, G. (2009) La voz y el actor. En Bustos Sánchez, I. (Ed.) *La voz, la técnica y la expresión*. (p. 181-204) Barcelona: Editorial Paidó Tribo
- Sassone, R. (2008). En el camino de la ficcionalidad teatral. Notas sobre el “ser” del “ser otro”. En Hormigón, J. (Ed.). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. (p. 315-331). Madrid: Publicaciones de la ADE

- Serrano, R. (1986a). *Estructura dramática*. Manuscrito no publicado.
- Serrano, R. (1986b). *El método de las acciones físicas*. Manuscrito no publicado.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Atuel.
- Stanislavski, K. (1925). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial
- Stanislavski, K. (2010). *La construcción del personaje*. (7ª ed.) Madrid: Alianza Editorial
- Strasberg, L. (1966) El trabajo con material vivo. *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 71-86



## Bibliografía

- Altarelli, C. (2011). Teatro sin telón: el surgimiento y la evolución de los grupos de teatro callejero en Argentina. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=12](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=12)
- Aristóteles (2007). *Poética*. Buenos Aires: Gradifco
- Artaud, A. (2005). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana
- Astrosky, D. y Holovatuck, J. (2001). *Manual de juegos y ejercicios teatrales: hacia una pedagogía de lo teatral*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro
- Banu, G. (2005). *Tambours sur la digue*. Citado en: Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Ed. Atuel
- Bradby, D. (1990). *Le Théâtre Français Contemporain*. Citado en: Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Ed. Atuel
- Brook, P. (1973). *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. Citado en: Sassone, R. (2008). En el camino de la ficcionalidad teatral. Notas sobre el “ser” del “ser otro”. En Hormigón, J. (Ed.). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. (p. 315-331). Madrid: Publicaciones de la ADE
- Cabrera Perdomo, M. (2012). E.A.F.A.I. Creación de una Escuela de Formación de Actores Integrales. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=505&titulo\\_proyectos=E.A.F.A.I.%20Creaci%F3n%20de%20una%20Escuela%20de%20Formaci%F3n%20de%20Actores%20Integrales](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=505&titulo_proyectos=E.A.F.A.I.%20Creaci%F3n%20de%20una%20Escuela%20de%20Formaci%F3n%20de%20Actores%20Integrales)
- Chalkho, R. (2010). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/tesis\\_maestria/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=1034&titulo\\_proyecto=Dise%F1o%20sonoro%20y%20producci%F3n%20de%20sentido:%20la%20significaci%F3n%20de%20los%20sonidos%20en%20los%20lenguajes%20audiovisuales](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/tesis_maestria/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1034&titulo_proyecto=Dise%F1o%20sonoro%20y%20producci%F3n%20de%20sentido:%20la%20significaci%F3n%20de%20los%20sonidos%20en%20los%20lenguajes%20audiovisuales)
- Chéjov, A. (1888). Citado en: López Quesada, V. (s/f) *Chéjov: el brillo perdido y la apatía existencial*. Recuperado el 23 de agosto de 2013 de <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/teatro/chejov>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós
- Coger, L. I. (1966). Stanislavski cambia de opinión. *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 64-69
- De Gonzalo, L. (2011). El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social: construyendo una dramaturgia propia. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en

[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=92](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=92)

- De Nicola, M. (2011). Artes del espectáculo en la Escuela Media: taller de artes del espectáculo para alumnos de 4° y 5° año. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=95&titulo\\_proyectos=Artes%20del%20espect%E1culo%20en%20la%20Escuela%20Media](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=95&titulo_proyectos=Artes%20del%20espect%E1culo%20en%20la%20Escuela%20Media).
- Dubatti, J. (2007). *Ariane Mnouchkine y le Theater du Soleil: una contribución esencial a la historia del teatro*. Prólogo de: Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Ed. Atuel
- Ellis, R. (1993). *Teoría y práctica de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós
- Farias, P. (2012) *La disfonía ocupacional*. Buenos Aires: Editorial Akadia
- Fergusson, F. (1966). La noción de "acción". *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 51-53
- Galván, P. (2012). El resurgimiento del teatro en Comodoro Rivadavia: técnico superior en artes escénicas. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=511](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=511)
- Gandolfo, C. (1966). *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 126-131
- Gutiérrez Muñoz, X. (2011). El carnaval como expresión de la cultura de un pueblo: un estudio de las diversas categorías del carnaval. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=161](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=161)
- Horta Mesa, A. (2007). Epistemología y diseño. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=14&id\\_articulo=5446](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=14&id_articulo=5446)
- Igarreta, J. (1992). *Oratoria para todos: expresión verbal y no verbal*. Buenos Aires: Plus Ultra
- López Quesada, V. (s/f) *Chéjov: el brillo perdido y la apatía existencial*. Recuperado el 23 de agosto de 2013 de <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/teatro/chejov>
- Magarshack, D. (1968) "Prólogo" e "Introducción" en Stanislavski, K. (1968). *El arte escénico*. (2ª ed.) México: Siglo XXI Editores
- Mauro, K. *La Técnica de Actuación en Buenos Aires: Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Buenos Aires

- Meschke, M. (1988). *¡Una estética para el teatro de títeres!* Bilbao: Centro de documentación de títeres
- Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel
- Moore, S. (1966). El método de las acciones físicas. *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 61-63
- Nachmanovitch, S. (2004). *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós
- Oida, Y. (1992). *Un actor a la deriva*. México: Arte y Escena Ediciones
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós
- Pezzi, N. (2011). Teatro arte que genera incertidumbres: pensamientos sobre el proceso creativo de la dirección teatral. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=262](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=262)
- Reguant, G. (2009) La voz y el actor. En Bustos Sánchez, I. (Ed.) *La voz, la técnica y la expresión*. (p. 181-204) Barcelona: Editorial Paidó Tribo
- Sad, J. (2006). Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical. *Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=5032&id\\_libro=107](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=5032&id_libro=107)
- Sassone, R. (2008). En el camino de la ficcionalidad teatral. Notas sobre el “ser” del “ser otro”. En Hormigón, J. (Ed.). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. (p. 315-331). Madrid: Publicaciones de la ADE
- Serrano, R. (1986a). *Estructura dramática*. Manuscrito no publicado.
- Serrano, R. (1986b). *El método de las acciones físicas*. Manuscrito no publicado.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Atuel.
- Stanislavski, K. (1925). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial
- Stanislavski, K. (1968). *El arte escénico*. (2ª ed.) México: Siglo XXI Editores
- Stanislavski, K. (2010). *La construcción del personaje*. (7ª ed.) Madrid: Alianza Editorial
- Strasberg, L. (1966) El trabajo con material vivo. *Revista Mascaras: El desconocido Stanislavski*. 132/133, 71-86
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. (3ª ed.) Madrid: Ediciones Cátedra