

LAS DISTINTAS FUNCIONES UNIVERSITARIAS COMO PROCESOS RELACIONALES

Profesor Magister Martín Rosso*

Resumen

El objetivo de este trabajo es exponer la manera en la cual se fueron relacionando, a lo largo de los años, las diferentes funciones que desarrollo en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro: la docencia, la investigación y la extensión.

Esta interrelación, que puede pensarse como algo natural, fue producto de romper con cierta linealidad de acción y de entender que ninguna función tiene mayor relevancia que otra. Este desarrollo de una identidad múltiple emergente (que implica el entrecruzamiento de problemáticas propias del campo pedagógico, el artístico y el científico) me enfrentó a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que serán desarrollados en este trabajo.

Abstract

The objective of this work is to explain the way in which the different functions developed in the Facultad de Arte of the Universidad Nacional del Centro: teaching, research and extension have been related over the years.

This interrelationship, which can be thought as a natural way, was the product of breaking with a certain linearity of action and of understanding that no function has more relevance than another. This development of an emerging multiple identity (which implies the intertwining of pedagogical, artistic and scientific problems) confronted me with several theoretical and methodological questions that will be developed in this work.

- *Área de Teatro – Expresión Corporal III - Facultad de Arte - Universidad
- Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) – Tandil
- – Provincia de Buenos Aires. Email: martinrosso@yahoo.com.ar



INTRODUCCIÓN

En mi trabajo¹ como docente de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), las actividades principales que desarrollo son: docencia, investigación y extensión². Esta última función la llevo a cabo con mi labor teatral.

En un comienzo, estas tareas universitarias las desenvolvía como espacios estancos sin relación unas con otras, generando una dispersión de intereses y de esfuerzos. Y a lo largo de los años estos trabajos se fueron entrecruzando.

Esta forma de trabajo que he desarrollado me enfrenta con la necesidad de legitimar la articulación constante que existe entre mi actividad como docente, la investigación y mi desarrollo como teatrista. Este entrecruzamiento plantea diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que serán abordados a continuación.

El hacer pedagógico³

Como docente me desarrollo, desde el año 1990, trabajando en el entrenamiento corporal expresivo del actor dentro de la Sub-área de Expresión Corporal y en los últimos años dictando la asignatura Expresión Corporal III, que se cursa en el tercer año de la carrera y constituye la etapa final de la propuesta pedagógica.

Antes de cursar el tercer nivel los alumnos tienen el siguiente recorrido pedagógico: en primer año se plantea un trabajo de reconocimiento de sus características corporales y realizan un análisis de las posibilidades de movimiento y de expresión, profundizando en el autoconocimiento; en el segundo año, las actividades se orientan a ampliar las posibilidades expresivas de los alumnos, indagando en la “ruptura” del movimiento cotidiano y finalmente, en el tercer año se apunta a que el alumno utilice los resultados de su entrenamiento realizado en los años anteriores en diferentes composiciones teatrales, seleccionando y organizando los diferentes elementos en función de sus necesidades expresivas, logrando definir criterios propios de producción teatral.

La riqueza expresiva está en cada sujeto y el trabajo de formación pasa por proponer diferentes técnicas para lograr, en el alumno, una toma de conciencia de su potencial expresivo. Este entrenamiento afecta múltiples dimensiones: teóricas, técnicas, creativas y perceptivas (mental, emocional y corpóreo) que no son fáciles de ser medidas y que dependen, en gran parte, de la comprensión, intuición y sensibilidad personal del alumno. Éste debe esforzarse en buscar un equilibrio dialógico entre el deseo y la comprensión. A los ojos de esta propuesta el alumno/actor es un creador y el proceso creativo que realiza con su cuerpo es el fin último de esta propuesta.

Como sabemos, no existe el “teatro”, existen “teatros”. Teatros muy diferentes entre sí que utilizan matrices particulares en el proceso de creación. Hay teatros que parten del texto dramático, otros de imágenes recolectadas, otros de experiencias vividas, otros de técnicas ya constituidas, etc. Grotowski en el discurso de Skara⁴ nos aconseja no buscar métodos prefabricados porque esto sólo nos conduce a estereotipos. Los procedimientos adquieren sentido solamente a partir de la necesidad singular de composición. Son recursos que pueden ser utilizados o descartados en función de la necesidad creativa, ya que lo importante no está en la ejecución de determinados procedimientos, sino que lo que se vuelve relevante es el proceso de búsqueda de lo que todavía no fue percibido. Cualquier forma de teatro debe entregarse a la práctica, a la experimentación.

Para realizar ese trabajo de búsqueda práctica se propone articular aspectos de las teorías de Constantin Stanislavski - fundamentalmente del Método de las Acciones Físicas⁵ - con principios y métodos desarrollados por Jerzy Grotowski⁶ y Eugenio Barba⁷. Para observar el cuerpo del alumno/actor en escena se utilizan tres marcos teóricos. Uno que analiza el cuerpo a un nivel pre-expresivo⁸ y que permite trabajar en profundidad la presencia del actor en escena. Otro, que analiza el movimiento expresivo⁹; y el último marco conceptual utilizado es una clasificación que realiza G. Bettetini¹⁰ del gesto teatral, que permite introducir al alumno en el concepto de estilos teatrales y en la composición del personaje.

En los 26 años que llevo trabajando, la principal preocupación ha sido detectar y conocer cuáles son las disciplinas que mejor se adaptan a las necesidades específicas de la formación corporal para actores. No pocos han sido los escollos, las dudas y las equivocaciones cometidas en el transcurso de estos años, a través de los cuales la confrontación práctica en el campo pedagógico, el desarrollo como investigadores aplicados al estudio del entrenamiento corporal expresivo del actor y la experiencia artística han construido algunas certezas que se constituyeron como pautas de orientación para la definición de la propuesta académica que se fue desarrollando.



El hacer en investigación.....

Mi experiencia como investigador comienza en el año 1991 participando en diferentes proyectos y en el año 2008 participo de la creación, junto a otros docentes investigadores, del grupo de investigación IProCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) cuyo principal objetivo es investigar la práctica escénica simultáneamente a su realización.

El objeto de estudio es el proceso creativo de una obra teatral, y se busca comprender el propio movimiento de la creación revelando los sistemas que operan en la generación de la propia obra.

Reflexionar y cuestionar el propio hacer artístico se podría entender como una Tarea Filosófica. Según Daros¹¹, el epistemólogo Karl R. Popper plantea que esta tarea es un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades del mundo cultural y físico que nos rodea. Esto torna al proceso investigativo en una reflexión-acción constante que se caracteriza por ser cíclico, que implica un espiral dialéctico entre la práctica y la reflexión, de manera que ambos momentos quedan integrados y se complementan.

En ese mismo artículo, Popper plantea que el punto de partida de este análisis filosófico es asumir la falibilidad humana y entender que nunca se llega a verdades definitivas, a conocimientos seguros, aunque se corrobore momentáneamente la creencia. La tarea consiste entonces, en estar atentos a las dudas, a lo no previsto, a los errores y conflictos, más que en empeñarse en confirmar los aciertos, generando entonces, la autocrítica constante, refutando el propio hacer artístico.

A grandes rasgos la metodología plantea tres momentos (lógicos, no cronológicos) en la investigación: un momento de identificación de los aspectos posibles (y deseables) de ser analizados; otro momento de organización en el que se realiza el desciframiento, la ordenación, la clasificación y, de ser necesario, la transcripción de los diferentes documentos del proceso; y un tercer momento, descriptivo-interpretativo que conlleva la necesidad de articular o construir un cuerpo teórico que ilumine los datos. En este caso, las teorías aplicadas a la investigación no serían modelos rígidos y fijos sino que funcionarían como guías conductoras suficientemente maleables y amplias como para permitirles a los investigadores acceder a la singularidad del proceso estudiado.

Entender que describir, analizar y comprender el propio hacer teatral ayuda a registrar la ideología, técnica, metodologías, preferencias e intereses que cada artista, científico y pedagogo asume, fortaleciendo la práctica universitaria.

El hacer Artístico.....

Como teatrista mi primera obra fue realizada en el año 1986 y desde el año 1992 soy integrante del grupo "T.dos" que se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social.

El grupo está compuesto por un núcleo pequeño de integrantes y en las diferentes producciones se han incorporado actores, escenógrafos y músicos en calidad de colaboradores e invitados. En estos años de trabajo, el grupo ha participado en más de cincuenta Festivales y Encuentros Nacionales e Intencionales de Teatro, y recibió premios y distinciones.

Como Teatristas Independientes realizamos obras con una intención artístico/política, reconociendo al arte como instrumento de cambio. Compartimos con Walter Benjamin, cuando expresa que el arte es una realidad más compleja que el simple objeto; está vinculado con su realidad histórica, y está constituido por mecanismos de producción ligadas a un orden global. Es decir que, las obras de arte no sólo son meros testimonios de sus creadores, sino, además, hechos artísticos con posibilidades de progreso para las masas y el proletariado¹².

Algunos de los temas que hemos trabajado fueron: La resistencia de la mujer a la crisis económica del 2001 en Argentina; la lucha sindical del año 1911 de los Picapedreros de la ciudad de Tandil; La violencia de género y la homofobia existente en la sociedad a través de historias de vida de dos gays, entre otros.

Las metodologías de trabajo fueron variando dependiendo de las necesidades de los procesos creativos. Algunas obras se basaron en textos dramáticos y otras, por la temática, se trabajaron con metodologías de la Creación Colectiva. A modo de ejemplo, se desarrollan a continuación en forma sintética algunas metodologías utilizadas.

En la obra *Estrella Negra* de Adriana Genta, se realizó una labor de investigación del cuerpo y objetos en la elaboración de diferentes secuencias de acciones físicas precisas. A esas secuencias se les fue incorporando el texto, que una vez articulados, dieron la forma total al espectáculo. La acción transcurría muy cerca del público, espacio circular, con el objeto de generar un clima de intimidad para posibilitar la interacción entre la actriz y los espectadores.

El proceso compositivo de las obras *Rexistir* y *Desperdicios* se basaron en las características de la Creación Colectiva entendida como un proceso basado en improvisaciones, imágenes, historias de vida y otros elementos en el que los actores, a través de un juego dialéctico con el director, participan en la dramaturgia del espectáculo, interviniendo en la estructura del discurso durante el proceso del montaje. Revindicando lo colectivo en contra de lo individual y, fundamentalmente, valorizando la dramaturgia del actor. Como forma de orientar el desarrollo del proceso de puesta en escena se establecieron tres momentos que permitieron organizar el trabajo. Un Primer momento denominado “Trabajo de Campo” donde se trabajó con *Historias de Vida*; un Segundo momento, “Ensayo o Movimiento de la creación”, en donde los datos obtenidos en la etapa anterior se trabajaban según la concepción poética y un Tercer momento: “Puesta en escena o Pensamientos del espacio ideológico” donde se llevaron a cabo las actividades concernientes a la puesta en escena.

En los espacios de discusión artístico/políticos que se generaron en el proceso creativo, se decidió trabajar las puestas en pequeño formato, utilizando pocos elementos escenográficos, elencos con pocas personas y espacios escénicos que no han sido concebidos para representaciones teatrales. Esta configuración del espacio escénico, no convencional, permite representar las obras en diferentes lugares como: Clubes, Escuelas, Sociedades de Fomento, Comedores Comunitarios, living de casas, etc.

Comparto con el dramaturgo español Juan Mayorga cuando expresa que el teatro es un arte de la memoria y que hay sólo una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado y es impedir que haya víctimas en el presente.



Las funciones que se deben desarrollar en la universidad nacional pública (docencia, investigación y extensión) pueden ser realizadas de manera separada o pueden encontrarse formas de generar procesos de relación que rompan con cierta linealidad de acción, entendiendo que ninguna función tiene mayor relevancia que otra. Esta interacción entre funciones y el estar atento con el entorno y los contextos, facilita el desarrollo de pensamientos, responsables para la creación de nuevas posibilidades, de ideas, que favorecen nuestro hacer.

Lo ocurrido en un proceso creativo de la obra “Chacales y Árabes” basada en un cuento de Kafka, bajo mi dirección, resulta un buen ejemplo de la interacción entre las funciones universitarias. En un ensayo donde se trabajó con los actores que personificaban a los “Chacales” propuse improvisaciones que tenían como objetivo definir, precisar y registrar Acciones Físicas para ser utilizadas en una escena de la obra. Al finalizar dicha improvisación se definieron Secuencias de Acciones Físicas que tenían la particularidad de poseer, todas ellas, el mismo objetivo (acechar), a este tipo de Secuencias, con un mismo objetivo, se las denominó “Comportamientos Escénicos”. Luego, estos Comportamientos más otras secuencias, fueron parte de la puesta en escena. Este nuevo término definido en un proceso creativo que estaba siendo estudiado por el grupo IProCAE fue incorporado en el programa de Expresión Corporal III del cual soy Titular de la cátedra.

Se desarrolla así, la figura de un docente/ artista/investigador encarnado en una misma persona, generando operaciones simultáneas en diferentes órdenes discursivos, dejando de considerar a la docencia, a la investigación y a la creación artística como movimientos estancos, por el contrario, se intenta que circulen conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos, en una mutua complementación.

BIBLIOGRAFÍA

- ▶ BETTETINI, G.. **Producción significativa y puesta en escena**. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.
- ▶ BURNIER, L., **A Arte de Ator: da Técnica à Representação, Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. São Paulo, Unicamp. 1994.
- ▶ [CAMARERO TABERA, J.](#) **Intertextualidad**. [Editorial del Hombre](#). Barcelona, 2008.
- ▶ DAROS, [W. R.](#), **Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper**. [Invenio: Revista de investigación académica, N°1](#), págs. 11-24. 1997.
- ▶ DIMEO, C. **Algunas notas para un teatro político**. *La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet*. <http://www.letralia.com/firmas/dimeocarlos.htm>. 2004.
- ▶ FERREIRA, L. **Teatro biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro UDESC. 2011.
- ▶ GARCÍA, J. P. **El conflicto y la escena: arte y política en Piscator**. *Revista Riff-Raff* pp. 107-115 número 26. 2004.
- ▶ GROTOWSKI, J.: **Hacia un Teatro Pobre**. México, Siglo XXI, 1970.
- ▶ MATOSO, E. **El cuerpo territorio de la imagen**. Buenos Aires. Letra Viva. 2001
- ▶ PASOLINI, R. **La utopía prometeica. Intelectuales en el borde de una modernidad periférica: Juan Antonio Salceda, 1935-1976**. Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA: Tandil: 1996. (Tese de Licenciatura).
- ▶ SAGASETA, J. E.. **La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro**. *Telón de Fondo – Revista de Teoría e Crítica Teatral*. N. 3 – IUNA – Buenos Aires. Julio de 2006.
- ▶ SALLES, C. **Gesto Inacabado**. Annablume, São Paulo. 2004.
- ▶ SERRANO, R. **Tesis sobre Stanislavski**. Escenologia, México. 1996.
- ▶ TRIVIÑOS A. **Pesquisa qualitativa. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo (SP): Atlas; 1987. (Traducción del autor).

¹A lo largo del texto se apela mucho a la primera persona del singular debido a que el texto hace referencia a una experiencia personal.

²La extensión universitaria dentro del contexto de las universidades nacionales, es considerada como una de las funciones esenciales, que conjuntamente con la investigación y la docencia, constituyen los pilares básicos sobre los que se construye un modelo de universidad democrática y comprometida socialmente. La extensión es un proceso de comunicación entre la universidad y la sociedad, basado en el conocimiento científico, tecnológico, cultural, artístico, humanístico, acumulado en la institución y en su capacidad de formación educativa, con plena conciencia de su función social.

³ Propuesta pedagógica desarrollada por los docentes de la subárea Expresión Corporal - Carrera de Teatro - Facultad de Arte - UNCPBA. Martín Rosso, Gabriela González y Gabriela Pérez.

⁴ Grotowski, J.: *Hacia un Teatro Pobre*. México, Siglo XXI, 1970. pp. 185-199.

⁵ Serrano, R. (1996), (1994).

⁶ Grotowsky, J. (1970)

⁷ Ver: Barba, E.(1987), (1988), (1994)

⁸ El concepto de pre-expresividad se refiere al trabajo del actor sobre su cuerpo en un nivel orgánico, más que de un nivel expresivo. En el nivel pre-expresivo importa más la calidad física de los movimientos que el significado de los mismos. éste se desarrolla a través de los Principios de la Antropología Teatral definidos por I.S.T.A. (*International School of Theater Anthropology*)

⁹ Esta propuesta se basa en la categoría Expresividad del LMA (Análisis del Movimiento Laban) en L, Rudolf. (1978) *Danza educativa moderna*. Buenos Aires. Paidós

¹⁰ Bettetini, G.. *Producción significativa y puesta en escena*. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.

¹¹ DAROS, [W. R.](#), **Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper**. [Invenio: Revista de investigación académica, N°1](#), págs. 11-24. 1997.

¹² Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, Madrid, 2002.

¹³ Al referirnos a una poética aludimos a un conjunto de normas éticas, estéticas y técnicas que constituyen una obra de arte.

¹⁴ Mayorga, Juan *El Teatro es un Arte Político*. Manifiesto leído el 27 de marzo de 2003 extraído en: <file:///C:/Users/T%20C55-C5206S/Downloads/Dialnet-JuanMayorga->