



## **EFECTO O**

**Autora: Valeria Folini<sup>1</sup>**

### **Resumen**

El presente artículo aborda el concepto efecto O, desarrollado en una Sesión de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y su aplicación en el entrenamiento del actor y en sus procesos creativos.

### **Palabras claves**

Antropología Teatral - Actor – Entrenamiento- Efecto O.

### **Resumo**

O presente artigo trabalha sobre o conceito Efeito O, desenvolvido durante uma sessão da ISTA (International School of Theatre Anthropology) e sua aplicação no treinamento do ator e nos seus processos criativos.

### **Palavras chave**

Antropologia Teatral – Ator – Treinamento- Efeito O

---

<sup>1</sup>Actriz, dramaturga, directora teatral. Titular Adjunto de la Cátedra Seminario de Investigación Teatral. Docente de la cátedra Taller de Dirección Teatral en el Profesorado de Teatro- Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Es editora de AUCA “Revista de Artes Escénicas”, publicación destacada por los Premios Teatro del Mundo 2012. Recibió el Premio Mayor Teatro de Mundo de Entre Ríos por el espectáculo “Jacinto Rojo”, y Premio Destacado Teatro de Mundo de Entre Ríos por el espectáculo “Irene, la marca del amor”, 2013.

Es organizadora del Ciclo de Arte y Escuela “Otoño Rojo”, proyecto del Equipo de Educación por el Arte que funda junto al grupo Viajeros en el año 1993.

## Introducción

La ISTA (Internacional School of Theater Antropology) es una herramienta metodológica muy eficaz y la instancia pedagógica más participativa del campo de estudio llamado Antropología Teatral: “*una ciencia empírica, operativa y pragmática*”



(Savarese;1996;58-62). Fundada por Eugenio Barba en 1979, la ISTA se consolida como una verdadera “*escuela de la mirada*” (Savarese; 1996;58-62), en donde es posible que maestros de diversas tradiciones escénicas, de Oriente y Occidente, establezcan un dialogo transcultural entre ellos, y también con estudiosos y estudiantes que participan en cada sesión. Este diálogo transcultural entre maestros y estudiantes, pero también entre estudiosos y maestros, directores y actores, investigadores de la práctica y teóricos, ha permitido entender aspectos de la técnica del actor que no habían sido plausibles de metodología hasta el momento por ninguna otra disciplina.

No es fácil rastrear las fuentes bibliográficas que se ocupan de las actividades internas de la ISTA. Sin embargo, en las pocas que encontramos se reconocen estos aspectos de las actividades realizadas al interno de la misma: la itinerancia de la escuela, la presencia tanto de maestros consagrados como de alumnos autodidactas, la coexistencia en planos de igualdad entre alumnos y maestros, la contribución de una multiplicidad de culturas a través de sus técnicas y las biografías de sus artistas, el evitar las falsas distinciones entre actor, bailarín, mimo, el aprender a mirar, pero sobre todo, el aprender a aprender. Éstas son precisamente las particularidades que hacen a la ISTA, a nuestro entender, una de las más atípicas e interesantes experiencias contemporáneas de pedagogía teatral.

La onceava Sesión de la ISTA (Internacional School of Theater Antropology) se realizó en Montemor-o-Novo y Lisboa, Portugal, del 10 al 25 de septiembre de 1998, organizada por el Gruppo Teatrale Immagini y el Festival Sete Sóis Sete Lunas; y su tema

fue el EFECTO “O”. La “O” es una alusión a la palabra “organicidad”, es decir, un principio técnico que un actor bailarín puede o no saber utilizar, ser consciente o no de su uso, pero que requiere para conseguir la verosimilitud en sus creaciones. En la denominación de este tema en la presente sesión de la ISTA se pone el hincapié en el efecto producido tanto en el actor como en el espectador. De esta manera se profundiza el carácter relacional y queda claro que no sólo se indagará sobre un principio del trabajo del actor sino también sobre la dualidad entre lo que es orgánico para el actor y lo que es orgánico para el espectador.

Hay actores a quienes no escuchamos. Ellos tienen buenas voces e impecable dicción, son lindos de ver y les han sido confiados importantes personajes. Cuando ellos entran en escena, estás atento y dices “qué hermoso es él o ella”, pero después de cinco minutos, tu atención es desviada hacia un actor desconocido en un papel secundario que posee ese maravilloso regalo: “presencia”. (Charles Dullin; 1946; pp 87-88)

## **Desarrollo**

La eficacia de un espectáculo depende del efecto orgánico obtenido por el actor con respecto al espectador. Efecto orgánico significa la capacidad de hacer que el espectador experimente un cuerpo – en vida haciendo acciones reales, que pueden no ser inteligibles pero deben ser coherentes. La tarea más importante del actor no es ser orgánico, sino parecer orgánico a los ojos y sentidos del espectador. (Barba; 2002-2003;237-250)

Encontramos en la experiencia de participación en la ISTA realizada en Portugal, que versó sobre el EFECTO “O”, dos modalidades de trabajo pedagógico, que entendemos son complementarias.

La primera modalidad a la que nos referimos es la que llamaremos las “demostraciones de trabajo”. Hemos podido apreciar que existen diferentes tipos de demostraciones de trabajo en las sesiones de esta escuela:

- Las que se enfocan el training físico y vocal,
- Las que se ocupan de aspectos particulares de diferentes técnicas actorales, como la codificación de una partitura de acciones físicas, la improvisación, el subtexto y la subpartitura, la dramaturgia.
- Las que dan cuenta de las relaciones entre lo pre-expresivo y lo expresivo, es decir el pasaje de la técnica a la creación escénica.
- Las que trabajan sobre diversos estilos de montajes escénicos.

Habiendo atravesado la experiencia de ser un participante activo en una Sesión de la ISTA podemos decir que lo que se produce en la observación de las demostraciones es un diálogo mudo entre el actor-bailarín ejecutante de la misma y una audiencia especializada que intenta diseccionar con la mirada los principios que guían la vida escénica. El artista que se propone hacer partícipes a otros artistas y estudiosos de las artes escénicas de su biografía profesional y de la técnica de su tradición, se abisma hacia el conocimiento de sí mismo para poder luego compartirlo; y buceando en aquello que le es particular y específico, consigue vislumbrar lo que es común a otras disciplinas y tradiciones. No existe la pretensión de la explicación ya que lo que guía estas sesiones de trabajo es el lema “aprender a aprender”: los participantes están conminados a tener una actitud de monos bebés, que se aferran a sus madres mientras éstas saltan de rama en rama, y no de gatitos que esperan que sus madres los tomen del lomo para desplazarlos.

Entonces pudimos observar que la mayoría de los actores que realizan este procedimiento pedagógico,-las demostraciones de trabajo-, parten desde el más profundo conocimiento de su propia cultura teatral, y son capaces de mostrar tanto significados, como habilidades en un nivel físico, sin mediación y sin tener en cuenta el contexto. Notamos que, si bien los actores que participan de estas sesiones pertenecen a tradiciones distintas, uno puede percibir principios compartidos, si es que el observador, guiado por la necesidad de aprehenderlos sabe cómo mirar. Entendemos también que estos principios compartidos por distantes tradiciones muy disímiles entre sí, pueden ser utilizados por otros actores como orientadores de su trabajo.

Las demostraciones de trabajo de la ISTA, se revelan como diálogos transculturales de primera calidad. No buscan un terreno común con el observador. No se detienen en el espacio intermedio de una

conversación que aspira a un acuerdo manipulando las formas para traducirlas (interculturalismo), y/o para mezclarlas (sincretismo) sino que excita reacciones y reflexiones desplazando las formas en su integridad y dinamismo (transculturalismo). (Nicola Savarese; 1996; 58-62)

La segunda modalidad de trabajo pedagógico es la que llamaremos “el tre tre”: secuencia fija de acciones que las actrices del grupo danés Odin Teatret enseñan a los participantes de la sesión de la escuela con el objetivo de que la misma sea modificada al ser atravesada por las particularidades técnicas de las diversas tradiciones que componen el staff artístico de esta sesión. Detallamos a continuación a los maestros artistas que componen dicho staff , su función y su lugar de procedencia:

**BALI:** I Made Djimat, I Wayan Bawa, I Wayan Naka, I Nyoman Budi Artha, I Nyoman Kopelin, Ni Made Sarniani, Ni Wayan Sekarini, Ni Ketut Maringsih, Cristina Wistari, (todos ellos bailarines y músicos de danza balinesa)

**BRASIL:** Augusto Omolú, (bailarín de la tradición Camdoblé) y Ory Sacramento (cantante y músico)

**INDIA:** Raghunath Panigrahi (cantante y músico), Annada Pasanna Pattnaik ( músico),Rina Jana (bailarina de danza odissi), Chinmaya Kumar-Dash ( músico),Hemant Kumar Das( músico),

**JAPÓN:** Kanichi Hanayagi, Sae Nanaogi, Jutaiichiro Hanayagi, (bailarines de Nihon Buyo) Kunitoshi Kineya (ejecutante de nagauta shamisen) Sanshichiro Kineya (cantante nagauta), Akira Mark Oshima (asistente)

**USA:** Thomas Leabhart (actor mimo Escuela de Decroux)

**ODIN TEATRET:** Kai Bredholt (actor, músico), Roberta Carreri (actriz), Emil Ferslev (músico),Jan Ferslev(actor, músico), Nikolaj de Fine Licht (músico),Tage Larsen (actor),Iben Nagel Rasmussen (actriz), Julia Varley (actriz), Torgeir Wethal (actor),Frans Winther(actor)

La metodología de trabajo consistió en que los participantes aprendiesen una secuencia de acciones que era enseñada por las actrices Julia Varley, Roberta Carrera e Iben

Nagel Rasmussen. Esta secuencia de acciones, el tre tre, había sido creada por ellas del modo en que se construye material escénico al interno del Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba.

Los cien participantes de la sesión fueron divididos en cinco grupos de veinte personas que cada día debía trabajar esa secuencia aprendida a partir de los axiomas técnicos de cada una de las tradiciones de los maestros participantes: Danza Balinesa, Candomblé, Danza Odissi, Teatro No y Buyoy y Mimo de la Escuela de Decroux.

De esta manera se indagaba prácticamente los efectos de organicidad que cada uno de las diferentes disciplinas escénicas proponía para la secuencia, y luego se la confrontaba con los espectadores, que eran los mismos participantes, los maestros y los teóricos. En estas instancias de confrontación guiadas por los participantes del staff científico, se intentaba el arribo a conclusiones a partir del estudio comparativo de las diversas tradiciones.

Las dos modalidades pedagógicas se nos presentan, a priori, como contradictorias: en la instancia de las demostraciones de trabajo se pide a los participantes que aprendan mirando y tomando una actitud crítica ante lo observado: sólo de esta forma la disección técnica que realizan los actores podrá ser aprehendida por un actor perteneciente a otra cultura teatral. Sin embargo, en la tarea de aprender el tre tre y luego modificarlo según las distintas tradiciones, se requiere del participante una actitud acrítica que le permita sobreponerse a sus resistencias físicas y actitudinales, y de esa manea, sin juzgar desde su contexto teatral lo que se le pide que haga, apropiarse de formas diversas construidas con principios idénticos o similares.

A la vez dichas modalidades se nos presentan complementarias: por un lado, se observa activamente cómo las técnicas usadas en cada tradición decantan una presencia escénica en actores entrenados en la misma, a la vez que se intentan individualizar principios comunes a todas las prácticas (demostraciones de trabajo); y, por el otro, se realiza la experiencia directa de la utilización de dichos principios a través de los modos de construcción de la corporeidad en las particularidades técnicas de cada tradición ( el tre tre).

## **Conclusiones**

Como corolario de este relatorio de la experiencia pedagógica de ser partícipe activa de esta escuela que creemos es inédita y única debido, por un lado al contenido transcultural de sus actividades y objetivos, y por otro, a la especificidad con la que se aborda el trabajo del actor, queremos compartir las reflexiones a las que se arribaron luego de la onceava sesión.

Luego de la Sesión Cerrada de la ISTA en Montemor o Novo, se realizó el Simposio en Lisboa, donde Eugenio Barba, como director de la Escuela y la presente Sesión, hace públicas las conclusiones a las que el staff científico ha arribado luego de 15 días de trabajo. Este equipo estuvo conformado por Ferdinando Taviani, Marco de Marinis, Mirella Schino, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Francis Pradier y el mismo Eugenio Barba, entre otros.

Se concluye que si bien es fácilmente perceptible para un espectador lo que es “orgánico”, es decir aquella cualidad del actor que lo compromete cenestésicamente y lo mantiene atento independientemente de la historia que le esté contando el espectáculo; no es conducente en la terminología del campo de estudio de la Antropología Teatral hablar de “organicidad”. Esto se debe a que la organicidad no es un principio sobre el cual se puede trabajar independientemente del contexto teatral, sino, como el título de la sesión hacía prever, la organicidad es un efecto que varía su eficacia en relación a las competencias del espectador. Aquello que es “orgánico”, es decir “transparente” a tal punto que el espectador se olvida de las capacidades técnicas del actor para zambullirse en la obra, para un espectador de una tradición codificada, como el teatro Noh o el Kabuki, no produce necesariamente el mismo efecto de organicidad en un espectador habituado a presenciar espectáculos teatrales no codificados de tradiciones occidentales.

Sin embargo, más allá de la decepción que ocasionó en la audiencia, la conclusión de que se había trabajado sobre un campo terminológicamente infértil, se desprendieron de la investigación útiles informaciones terminológicas, a saber: empatía cenestésica, acción real, lógica dinámica independiente de la narración, precisión como necesidad y coherencia interna.

## **Bibliografía**

Barba, E. 2002-2003. “La Acción Madura”. Publicado en *Mime Journal*.USA. 237-250.

Traducción del inglés: Valeria Folini

Dullin, CH. 1946. “Souvenirs et notes de travail d’un acteur”. OdetteLieutier. Paris, 87-88.

Savarese, N. 1996 .Demostraciones de Trabajo en la ISTA en “The performer’s Village” de

Kirsten Hastrup. Ed. Drama. Dinamarca. 58 a 62. Traducción del inglés: Valeria Folini