

LA EXPERIMENTACIÓN DEL ESPACIO PARA LA FORMACIÓN EN ESCENOGRAFÍA.

Dr. Ismael Scheffler - UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ, (Brasil)
ismaelcuritiba2@gmail.com

Resumen: En este artículo presento algunas reflexiones sobre la formación en escenografía, teniendo como foco la importancia de la vivencia corporal de los estudiantes en el espacio. Apunto algunos aspectos del pensamiento del filósofo Maurice Merleau-Ponty sobre la fenomenología, indicando como esta base está presente en la pedagogía de Jacques Lecoq y en el origen del Laboratorio de Estudio del Movimiento, atelier de escenografía de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq, en París, Francia. También introduzco algunos experimentos que he realizado como profesor en el Curso de Especialización en Escenografía, realizado en la Universidade Tecnológica Federal do Paraná (en la ciudad de Curitiba, Brasil), considerando especialmente la cuestión de la percepción corporal del espacio y del desarrollo de la sensibilidad estética por la experiencia. He tomado en consideración también algunos aspectos de los estudios de Rudolf Arnheim sobre la educación visual.

Palabras clave: Formación académica; Escenografía; Espacio; Historia del teatro francés; Fenomenología.

Abstract: In this article I present some reflections on training in set design focusing on the importance of body experience of students in space. I point out some aspects of the thought of the philosopher Maurice Merleau-Ponty on the phenomenology indicating how this base is present in the pedagogy of Jacques Lecoq and the origin of the Laboratory of Movement Study, set design workshop of the École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq in Paris, France . Also present some experiments I have done as a teacher at the Specialization Course in Scenography, held at the Universidade Tecnológica Federal do Paraná (in Curitiba, Brazil), especially considering the issue of body perception of space and the development of aesthetic sensibility by the experience. Also consider some aspects of Rudolf Arnheim studies on visual education.

Keywords: Academic training; Scenography; Space; History of French Theater; Phenomenology.

Introducción

La formación de profesionales del diseño de la escena implica gran variedad de conocimientos, el desarrollo de muchas habilidades y el dominio de técnicas distintas.

Uno de los pensamientos que han sido defendidos en la educación de forma general desde fines del siglo XIX es la idea de que los alumnos experimenten el mundo para que busquen formulaciones sistematizadas del conocimiento. Muchos métodos activos y pedagogías que implican juegos fueron apuntados, visando posibilitar experiencias directas que conduzcan a producciones y apropiaciones del conocimiento de forma más significativa que no sean solamente la asimilación de informaciones exteriores y técnicas mecánicas. La espontaneidad investigativa y la valoración de la curiosidad posibilitan comportamientos creativos y divergentes.

En este artículo, me propongo abordar cuestiones relativas al desarrollo de la percepción y de la sensibilidad por medio de la experimentación del espacio por el cuerpo. Primeramente, expongo algunos apuntes sobre la fenomenología conforme ha sido pensada por el francés Maurice Merleau-Ponty. Muchas prácticas pedagógicas encuentran fundamentación e inspiración en sus escritos. En este sentido, una interesante institución a ser considerada es la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq, situada en París, Francia. Creada en 1956, la escuela es mundialmente conocida por su pedagogía de dos años para la formación de actores, ya habiendo recibido alumnos de más de 80 países. Hay pocas publicaciones sobre la pedagogía de Lecoq para la formación de actores, y menos todavía sobre el Laboratorio de Estudio del Movimiento (LEM), considerado como un atelier de formación en escenografía de la escuela. El LEM posee duración de un año lectivo (cerca de 200 horas de clases anuales) y recibe, así como la escuela de actores, personas oriundas de diferentes países con experiencias variadas, desde principiantes en teatro, hasta actores y escenógrafos profesionales, profesores, arquitectos, diseñadores y artistas plásticos. Actualmente, dirige el LEM la arquitecta y escenógrafa, Pascale Lecoq, que cuenta con la colaboración de otros profesores de la escuela. El LEM fue creado junto a la escuela de teatro en 1976. Pero, su creación puede ser apuntada a partir del año de 1969, cuando Jacques Lecoq ha sido invitado a impartir clases en una escuela

de Arquitectura en París. De la mezcla de la pedagogía de Lecoq, desarrollada para actores utilizando elementos y principios de un nuevo pensamiento de formación de arquitectos, ha surgido la propuesta pedagógica del LEM.

En este artículo, apuntaré algunos aspectos históricos y pedagógicos del Laboratorio de Estudio del Movimiento (LEM), de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Finalmente, presento algunas consideraciones sobre el trabajo que realizo como profesor de escenografía, influenciado por principios pedagógicos del LEM que, por su vez, está cimentado en principios de la fenomenología.

1. Aprender por la relación con el mundo

En relación a la formación artística, el profesor Rudolf Arnheim (1997) defiende, en su estudio *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*¹, publicado por primera vez en 1954, que la educación del artista visual debe fundamentarse en perfeccionar y refinar la sensibilidad en relación al que ve para, de esta suerte, cultivar las habilidades técnicas.

Este principio se acerca al pensamiento del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty que nos brinda importantes reflexiones para pensar la enseñanza. En *Fenomenologia da percepção* (1999)², publicado por primera vez en 1945, propone reflexiones sobre la producción de conocimiento, planteando la vuelta a las experiencias directas, un reencuentro de contacto ingenuo con el mundo, a la construcción de una visión propia por la experiencia directa.

Pensar la enseñanza de escenografía a partir de principios que valoran la corporeidad más que conceptos científicos previamente establecidos puede permitir al alumno el desarrollo de una sensibilidad estética, referida por Merleau-Ponty (1999), capaz de realizar lecturas poéticas del mundo por medio de un lenguaje sensible. La percepción, defiende Merleau-Ponty, corresponde a una actitud corpórea, una experiencia directa del sujeto encarnado, una forma de mirar al mundo. Para ello, es necesario romper con la inmovilidad pues, según el autor, en el movimiento hay intencionalidad. El movimiento apoya la percepción del mundo, siendo elemento clave para la percepción, juntamente al sentir. Los movimientos del cuerpo re-

¹ ARNHEIM, Rudolf. (1997) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999) *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes.

dimensionan la comprensión del sujeto en el proceso de conocimiento de sí, del mundo y del otro. Merleau-Ponty defiende que es necesario rescatar el saber corpóreo, la capacidad de percepción, la sensibilidad estética que traspasa el racionalismo y las esencias desencarnadas.

2. El Laboratorio de Estudio del Movimiento de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq

Jacques Lecoq ha trabajado como profesor durante muchos años (1969 a 1988) en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, Unidad Pedagógica de Arquitectura nº 6 (UP6), llamada actualmente de Escuela Nacional Superior de Arquitectura de París *La Villette*. Esta institución de formación de arquitectos tenía como característica una gran abertura especialmente a las ciencias humanas y a las artes plásticas, con una amplia oferta de asignaturas, buscando una enseñanza multidisciplinaria e interdisciplinaria³.

Ha sido a partir de la invitación del arquitecto y escenógrafo Jacques Bosson, profesor de la UP6, que Jacques Lecoq ha pasado a explorar y a desarrollar una ampliación de sus propuestas pedagógicas volcadas originalmente a la formación del actor. Se apunta Bosson como el iniciador de la enseñanza de escenografía en el seno de las escuelas de arquitectura en Francia, a partir de 1965, que ha servido de referencia para esa práctica pedagógica, influenciando otros profesionales.⁴

Bosson y Lecoq han desarrollado en colaboración, entre el 1969 y el 1970, una asignatura a la que llamaron de *Análisis dramática de los espacios*, cuyo objetivo era posibilitar que los alumnos experimentasen físicamente el espacio para tentar definirlo. Bosson juzgaba que el hombre se había enterrado en “una tecnocracia monstruosa”⁵ y, contra ello, se creía fundamental proponer un trabajo para la formación de arquitectos y urbanistas con una visión más humanista, basada en experiencias vividas y no sólo en procesos mentales desvinculados

³SCHEFFLER, Ismael. (2013) *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro.

⁴RISACHER, Marc-André (Org.). (1984) “Jacques Bosson (1925-1984) Temoignage et souvenirs”. As – *Actualité de la Scénographie*, n. 24, p. 48-63, juil, août, sept. 1984. p. 52

⁵RITORNO *all'espressione fisica dell'attore*. (1970) Atti della tavola rotonda Internazionale del 19 settembre 1969. La Biennale di Venezia, XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, 1969. Venezia: Nouva Editoriale, 11 settembre 1970. p. 8

de experiencias físicas. La propuesta era crear una asignatura amplia, que disolviese las fronteras entre los lenguajes, conforme Bosson ha declarado:

Todo ello presume la experiencia común pasando de la asignatura introvertida para revelar los factores comunes de cada área: escultura, pintura, música, arquitectura, escenografía, urbanismo. Ninguna asignatura debe ser excluida; sería el rechazo del poder de creación y la abolición del 'dividir para imperar'.⁶

Movidos por la idea de combate a la "introversión" del estudio, Bosson y Lecoq proponían la experimentación física del espacio en diálogo con diversas formas de expresión humana.

Posteriormente, Bosson y Lecoq desarrollaron asignaturas separadamente en la Escuela de Arquitectura amarradas al campo de la Escenografía Experimental. Bosson desarrollaría tres asignaturas: Escenografía, Ecología de los espacios y Arquitectura Móvil. Jacques Lecoq propondría dos asignaturas: Laboratorio de Estudio del Movimiento y Laboratorio de Arquitectura Dramática (UNITÉ, 1981)⁷. La propuesta de ambos profesores era permitir la aprehensión del espacio, para que los alumnos (futuros arquitectos y, eventualmente, escenógrafos) mejor conocieran el valor de los espacios que han construido sin olvidarse de que, dentro de los espacios erigidos, los hombres viven en movimiento⁸.

Bosson y Lecoq poseían algunos pensamientos semejantes, en los cuales es posible reconocer la presencia de planteamientos defendidos por la fenomenología, como la necesidad de vivirse el espacio para aprender/aprehender el concepto de espacio:

No es necesario discurrir sobre el espacio, pero practicarlo. Discurrir es la cabeza. Practicar es el cuerpo y la cabeza. El espacio sin el cuerpo no existe. El espacio sin el cuerpo es la idea del espacio. La única idea para retenerse es que es preciso practicar el espacio.⁹

⁶ Op. Cit. p.50

⁷ UNITÉ Pédagogique d'Architecture n° 6. (1981) *Activités d'Enseignement 1981-1982*. 4° trimestre de 1981. 386 p.

⁸ LECOQ, Jacques. (1974) "Le corps et son espace. Conférence-démonstration". In: *Notes méthodologiques en architecture et en urbanisme - Semiotique de l'espace*. n. 3-4, Centre M.M.I - Institut de l'Environnement, [Paris], jan. 1974, p. 273-281.

⁹ RISACHER, Marc-André (Org.). (1984) "Jacques Bosson (1925-1984) Temoignage et souvenirs". As - *Actualité de la Scénographie*, n. 24, p. 48-63, juil., août, sept. 1984. p. 52

En 1976, Lecoq fundó juntamente al arquitecto Krikor Belekian (su ex-alumno y asistente en la UP6) el Laboratorio de Estudio del Movimiento (LEM) como un departamento autónomo interconectado a la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Se considera el LEM un departamento escenográfico de la escuela de teatro. El trabajo que allí se plantea consiste mucho más en un laboratorio de sensibilización y creación artística, espacio plástico corporal de lo que propiamente se pueda considerar como un “curso de formación”, ya que el foco no está en una formación técnica de la práctica de la escenografía. Una definición empleada por la Escuela en el certificado de conclusión del LEM (sesión 2010-2011) plantea: “Laboratorio de Estudio del Movimiento, departamento de artes plásticas y escenográficas de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Departamento consagrado al estudio dinámico del espacio y de los ritmos a través de la representación plástica.”¹⁰ El LEM se define como una actividad orgánica, sin receta. El término “laboratorio” enfatiza la idea de experimentación mucho más de lo que el término “curso”, que sugiere una formación. No se enseñan modos de hacer o técnicas, sino referencias que propician experimentar “escritas artísticas” creativas. Es un laboratorio de creatividad, totalmente práctico, que valora la inteligencia de la intuición al revés de la reflexión racional, la búsqueda de la descubierta del imprevisible.

El LEM apunta a un público más abierto y amplio de lo que el Laboratorio de Arquitectura Dramática visaba. En la UP6, el foco era la formación de arquitectos al paso que el LEM se dedica más al teatro, por lo tanto, con un énfasis diferente, aunque permanezca la esencia del trabajo de sensibilización.

Las clases semanales del LEM atienden a tres tipos distintos de actividades: las actividades plásticas y construcciones; la investigación y análisis del movimiento corporal y del espacio; las improvisaciones escénicas. El programa del LEM se establece de la siguiente forma: primer trimestre, dedicado a la explotación del movimiento y de los espacios; a la construcción de las estructuras dinámicas; a la “puesta en espacio” [*mise en espàce*] del cuerpo humano. El segundo trimestre, a la dinámica de los colores, de las formas y de las pasiones; a la construcción de máscaras dinámicas; a la sensibilización de los sentidos y al espacio escénico; a las metamorfosis del cuerpo humano. El tercer trimestre, al proyecto personal de un

¹⁰SCHEFFLER, Ismael. (2013) *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro.

*expodrama*¹¹

El trabajo que se ofrece en el LEM lleva una integración mucho grande entre sus contenidos, asumiendo un carácter multidisciplinario. Se utiliza la transposición de lenguajes en varios sentidos: de la experiencia corporal para la representación plástica, de la representación plástica para el cuerpo, de la representación plástica para otra forma plástica. Los contenidos son acumulativos y se incrementan, siendo invertidos en nuevas formas. El programa del LEM está basado principalmente en cinco campos del conocimiento: el teatro, la educación física, la arquitectura, las artes plásticas y el *design*, aunque todavía se puedan apuntar otros campos.

El programa explora cuestiones relativas al análisis de movimientos elementares del jalar y del empujar y el andar, descomposición y economía del movimiento, niveles del cuerpo: anca, pecho y cabeza, niveles de tensión, kinesfera; a la improvisación; a la mimodinámica y al “rejugar” [*rejouer*]; al lenguaje plástico y arquitectural (diseño, estructuración arquitectónica), basadas en el color dinámico y en la relación entre abstracción y figuración; a la percepción espacial de la relación del cuerpo con la arquitectura; al equilibrio dinámico del espacio; a la experimentación de los cinco sentidos. Todos los aspectos siempre considerados a partir del movimiento mecánico, del movimiento dinámico y del movimiento poético.

Una de las prácticas pedagógicas del LEM es la realización de constataciones, de forma semejante a la referida por Merleau-Ponty (1999). En el LEM son planteados retos (corporales o plásticos) y por la observación de los patrones resultantes se realizan constataciones basadas en el mundo objetivo percibido. No se definen conceptos, sino se describen aspectos que indican tendencias pautadas en lo que se ha experimentado.

3. Experiencias en la Universidade Tecnológica Federal do Paraná

En la Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), en Curitiba, Paraná, Brasil, algunas acciones han sido planteadas para la formación en escenografía. Además de promover ponencias, oficinas y acciones de extensión (como la producción de escenografía para espectáculos teatrales y exposiciones), también se ofrece una asignatura en el curso de

¹¹ÉCOLE Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. (2016) “*Laboratoire d'Etude du Mouvement*”. Disponível em: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html> Acesso em: 01 mayo 2016.

graduación de Design que ha recibido el nombre de *Espacio escenográfico*. UTFPR no posee cursos de graduación en Artes Visuales o Teatro. Como áreas próximas a la escenografía, existen los cursos de Arquitectura y Design. Por ello, al desarrollarse las actividades de formación en escenografía en esta universidad, la mayoría de los alumnos no poseen formación en artes y su experiencia práctica en teatro es, si existe, pequeña.

Otra iniciativa que la UTFPR ofrece es un curso de posgrado (*lato sensu*): el Curso de *Especialização em Cenografia*. De este curso, además de profesores de la propia universidad, también colaboran profesores y escenógrafos de otras universidades de Curitiba y de otros estados de Brasil.

El perfil de egreso de este curso se caracteriza por egresos, principalmente en Arquitectura, Teatro (dirección e interpretación), Artes Plásticas y Design. El curso tiene un sentido abarcador: por una parte se dirige a la investigación, por otra a la formación, a la vez que pocos alumnos llegan con experiencia en Escenografía. Su foco es la escenografía teatral, aunque también sean abordadas cuestiones del cine, televisión y exposiciones.

En este curso se incluyó una asignatura práctica intitulada Laboratorio de experimentación espacial, consonante al planteamiento de Lecoq, llevada a cabo por el profesor Ismael Scheffler (ex alumno del LEM, el 2010-2011). La asignatura implica investigación corporal y plástica. En el presente artículo, trataré solamente de las actividades corporales.

La propuesta del Laboratorio de experimentación espacial es sensibilizar para una comprensión del espacio por la percepción de la experiencia del cuerpo y sus relaciones con otros cuerpos, sean cuerpos humanos, objetos, elementos de la naturaleza o arquitecturas.

Para los alumnos que vienen del medio teatral, para el cual el trabajo con el cuerpo es familiar, la tarea pasa por un cambio de foco: en general, la expresión corporal y los juegos teatrales realizados están direccionados a la formación de actores, implicando consciencia del cuerpo y sus movimientos para la improvisación, la creación de personajes y de escenas. Diferentemente de esa perspectiva, la experimentación del espacio en la formación en escenografía está relacionada a un proceso de percepción del espacio, de sus propiedades, como se puede organizarlo y como las relaciones se establecen en él.

Me gustaría apuntar cinco planteamientos que tengo realizados, influenciado por la pedagogía desarrollada en el LEM, que, por su vez, trae influencias de la fenomenología de Merleau-

Ponty: la percepción del espacio corporal; las propiedades del espacio; la dinámica espacial de las pasiones; las “im-presiones” arquitectónicas; la explotación de la escena.

3.1 La percepción del espacio corporal

Uno de los primeros trabajos propuestos en la pedagogía del LEM es la percepción del espacio del propio cuerpo y cómo este espacio es relativo a cada persona en los diversos tipos de relaciones sociales vividas. La proximidad y distancia que asumimos en las relaciones personales varía mucho, conforme las relaciones afectivas y de intimidad que establecemos. En nuestra “ampolla” personal (kinesfera), normalmente concedemos mayor aproximación a los padres, hijos y parejas de lo que a jefes y profesores, por ejemplo. El reconocimiento del espacio personal permite percibir cuáles “discursos” son establecidos por la simple distribución de los cuerpos en el espacio: conforme la distancia en que dos personas están paradas (considerándose también el contexto), estamos inclinados a dar un sentido a la relación existente. La disposición de dos o más personas por el espacio, aunque inmóviles y sin expresiones (sin gesticulaciones o expresiones faciales), simplemente dispuestas a distancias diferentes, ayuda a percibir cómo tensiones visuales pueden surgir o disminuir conforme los cuerpos sean posicionadas más o menos lejos uno del otro.¹²

Reconocer las “ampollas” de los demás compañeros ayuda a percibir como estas pueden, por veces, compartir del mismo espacio, hundiéndose, o entonces repeliéndose (por si acaso uno quiera adentrar el espacio ajeno y el otro no lo desee).

Significativa parte de la pedagogía de Lecoq se basa en las acciones físicas que él considera elementales: jalar y empujar. Las dos acciones elementales estarían en la base de todos los demás movimientos. En un juego de atraer (jalar) o rechazar (empujar) las “ampollas” de los demás compañeros, se vivencia de forma lúdica la interacción y el juego.

Experimentar su propia “ampolla” expandida (que se empuja) o comprimida (que se jala) y cómo esas dimensiones imaginarias cambian la forma del cuerpo en sus movimientos y desplazamientos, permite reconocer que los espacios no son neutros para las personas y, aunque sea imaginario el espacio, seguramente el espacio cambia el sujeto (dentro de una

¹²ARNHEIM, Rudolf. (1997) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira.

“ampolla” mucho pequeña, son posibles, básicamente, movimientos hechos juntamente al centro del espacio – el eje del propio cuerpo).

Todo proceso de trabajo sigue consonante a la idea pregonada por Merleau-Ponty (1999) y aplicada en el LEM: describir desde las experiencias, realizando constataciones, sin buscar explicar o analizar.

3.2 Las propiedades del espacio

En una sala amplia y vacía, la simple acción de desplazarse caminando ayuda a reconocer diferentes posibilidades de trayectorias. El dibujo que se hace al moverse, si en línea recta o curva, si cambiando súbitamente de sentido o manteniendo un flujo continuo, permite al alumno reconocer aspectos variados de líneas, formas y sentidos. Identificar la existencia del centro y de las periferias y la forma como estos ámbitos también cambian la experiencia del andar y la relación con las demás personas, si se elige “habitar” el centro o las periferias o los espacios intersticiales, ayuda a reconocer posibilidades y distinguir estos ámbitos.

Además de las dimensiones de anchura y profundidad, observo que la vertical parece ser más olvidada y se necesita recordar su explotación (creo que esto esté relacionado al uso y recorrido funcionales cotidianos del espacio). Al notar posibilidades de altura, el piso se vuelve más perceptible, así como variados niveles medios.



Figura 1 – Alumno experimentando el espacio y la verticalidad. Fuente: el autor.

Al definirse el frente y el hondo de la sala, identificando un lugar para el observador, se jerarquiza el espacio por el punto de vista a partir del cual se establecen las proximidades y los distanciamientos de esta referencia. En un espacio cuadrilátero, la diagonal se vuelve más evidente y la diferencia de la fuerza de los desplazamientos que avanzan o retroceden frontalmente, de los recorridos que cruzan el espacio de forma lineal, se distinguen de las posibilidades de la diagonal. Las vivencias y observaciones de movimientos o posicionamientos en el tablado encuentran resonancia en estudios sobre composición visual como planteado por Rudolf Arnheim (1997). Entender los principios de estructuración de imagen a partir de la percepción del espacio y la relación de los cuerpos permite construir una visión propia y empírica desde el espacio.

3.3 La dinámica espacial de las pasiones

La temática dinámica de las pasiones integra el programa del LEM y ha tenido también importante destaque en el trabajo de Lecoq, juntamente a la escuela de arquitectura, tanto investigaciones corporales como plásticas. A partir de esta referencia, también tengo aplicados algunos ejercicios con alumnos de escenografía. Un presupuesto de este trabajo es el estado

de calma, considerado por Lecoq¹³ como el “punto neutro” a partir de lo cual se puede explorar las pasiones. Arnheim (1997), al referirse a una imagen, diferencia la “posición de reposo” de la dinámica visual que es dotada de fuerzas y tensiones. En sí, el tema de las pasiones se enfoca en esto: percibir cómo diferentes pasiones poseen fuerzas y tensiones diferentes y se manifiestan en el espacio.

La propuesta del ejercicio es que el alumno “se convierta en la propia pasión” y se desplace por una sala o tablado vacío “siendo” la pasión. En este desplazamiento, va manifestando y observando a sí mismo. Al desarrollar un trayecto, es posible observar diferencias de ritmo (incluyendo el estático), de ruta (frente, atrás, laterales, curvaturas, cambios súbitos), de dibujos espaciales (línea recta, líneas interrumpidas, ángulos, curvas), de orientación del espacio (centro, periferias, trayectoria centrífuga o centrípeta), de amplitud de los desplazamientos (grandes o pequeños movimientos), experimentando niveles de altura. Para la finalización, se plantea al alumno pasión que elija un sitio del tablado, donde se instale, plaza a que más le sea inherente como aquella pasión. El foco está en el espacio y no en la expresión del rostro. Las pasiones poseen diferentes fuerzas y tensiones manifestadas en el espacio y se puede percibir patrones estéticos y estructuras visuales/espaciales, por el ejercicio.

En las experimentaciones que vivenció el 2010-2011 como alumno del LEM, han sido trabajadas principalmente las pasiones: celos, deseo, ganas, satisfacción [*fierté*], soberbia [*orgueil*], vanidad. No existe un catálogo de espacio pasión, sino tendencias. La observación de los patrones resultantes es que permite, por constatación, reconocer que las dinámicas espaciales de la vanidad, por ejemplo, son bastante distintas de las del deseo.

3.4 Las “im-presiones” arquitectónicas

Algunos aspectos que parecen importantes para atender las nuevas demandas del trabajo del escenógrafo pasan por el énfasis en la percepción del espacio y de las construcciones arquitectónicas, en sus propiedades, en sus aspectos orgánicos (y no meramente geométricos, matemáticos o mecánicos), en las dinámicas y sus impactos sobre el ser humano, en la forma

¹³LECOQ, Jaques. (2010) *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

cómo los cuerpos reaccionan y se (re)organizan. Percibir o “leer sensiblemente” los “discursos” implícitos e inherentes y no sólo los enunciados racionalmente (las explicaciones atribuidas conscientemente), estar sensiblemente atento a las inducciones y provocaciones de los entornos. Este tipo de planteamiento, también practicado en el LEM, implica en andar por diferentes formas arquitectónicas percibiendo como el cuerpo está propenso a reaccionar, como él “recibe presiones” (“im-presiones”). El antropólogo Marcel Jousse (2008) afirma que el ser humano recibe constantemente im-presiones del mundo al que reacciona por ex-presiones, o sea, manifestando los patrones que ha recibido.

Las dimensiones de las construcciones en sus longitudes, anchuras y alturas provocan reacciones del cuerpo que se siente más comprimido o dilatado, alargado o achatado, impulsado a ritmos más lentos o rápidos, incitado a buscar el centro o las paredes. La capacidad de reconocer que los espacios construidos pueden invitar más al flujo o a la permanencia, al giro o al desplazamiento en línea recta, puede auxiliar en la identificación de discursos inscritos en las diferentes arquitecturas o en las ciudades. Al volverse más sensible a las construcciones y sus tensiones, el alumno refina la capacidad de empatía estética.

Rudolf Arnheim (1997), al tratar de la expresión identificada por las personas en las imágenes, utiliza el término “estado de espíritu”. Ello resulta de la forma como están articulados los diferentes elementos de la imagen y las dinámicas que presentan visualmente.

Dejar que el propio sitio “hable” de sí, de lo que le es inscrito e inherente a la configuración que le ha sido dada, alimenta la sensibilidad estética. Tanto el teatro que busca plazas fuera de las salas tradicionales, como la creación de instalaciones o “poesías espaciales” pueden beneficiarse por esta sensibilización.

Importante mencionar que no se trata de relacionar los aspectos simbólicos que los espacios poseen (la iglesia como sitio sagrado, por ejemplo), sino simplemente de la percepción de las dimensiones del espacio y aspectos relacionados como luminosidades, temperaturas, flujos de aire, sonoridades y reverberaciones del sonido, aspectos notados sensorialmente y de la propia arquitectura. No es un proceso racional ni tampoco afectivo. Es perceptivo. Arnheim¹⁴ afirma que cuanto más una experiencia estética depende de un conocimiento, menor es la probabilidad de haber una comprensión directa del contenido, ya que la lectura de la obra en

¹⁴ ARNHEIM, Rudolf. (1997) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira.

este caso depende de un conocimiento previo. El significado más profundo así como la universalización de una obra de arte para Arnheim (y también para Lecoq) debe darse por medio de la percepción de los elementos de un esquema compositivo.

En el proceso pedagógico, en una secuencia, la pregunta que podría seguir es: ¿cuál pasión se inscribe en esta arquitectura?

3.5 La explotación de la escena

La experiencia corporal también posibilita acercarse al trabajo del actor, ya que el alumno pasa a explotar el movimiento y el espacio por la vivencia directa, colocándose muchas veces en el lugar del actor. Si la escenografía se plantea ser un espacio habitado y a proporcionar relaciones, ocupar este tipo de espacio, llevando en cuenta observadores (el público) ayuda a comprender el papel del escenógrafo teatral que no es, como piensan muchos alumnos, lo de crear imágenes sólo para que sean vistas. Conforme Merleau-Ponty, “Lo visible es lo que se aprehende con los ojos, el sensible es lo que se aprehende con los sentidos.”¹⁵

Proponer al alumno escenógrafo que sepa “mirar por dentro” sensiblemente a partir de la escenografía concreta, le permite “entrar en la piel” del actor y aprender a testear las experiencias que el espacio estructurado y los elementos puestos en escena ofrecen.

Uno de los ejercicios que se desarrolla con alumnos es lo de crearse una composición escenográfica, distribuyendo elementos por la tabla sin necesariamente partir de temas específicos, pero estableciendo relaciones entre los elementos, estructurando divisiones y jerarquías del espacio. Luego, pedir al alumno que se mueva por ella, caminando, observando como la distribución de los elementos influencia el cuerpo, permitiendo desplazamientos, flujos, ritmos y pausas, trayectorias, percibiendo las posibilidades de entradas, salidas, encubrimientos y apariciones, identificando la sumisión del cuerpo a la escenografía (el uso requiere que se curve la persona, se estire, suba, salte etc) y cómo ello causa impacto al actor y a la escena del espectáculo. ¿Cuáles son los movimientos y recorridos favorecidos por la configuración del espacio?

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999) *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes.p. 28

En la imagen 2, por ejemplo, la alumna sale por una puerta baja posicionada en la tabla en sentido diagonal, lo que se lo obliga el cuerpo a entrar curvado en escena: ¿lo que un cuerpo curvado nos dice sobre el personaje? ¿Cuál la fuerza de una entrada en diagonal en la escena? ¿Y si la entrada fuera frontal, habría diferencia?



Figura 2 - Experimentar la escenografía y percibir la implicación del cuerpo. Fuente: el autor.

Evidentemente, todas las vivencias anteriores colaboran para este tipo de percepción, visto que la sensibilización en relación al espacio esté más consciente. Merleau-Ponty (1999) también destaca que esta percepción va volviéndose automática con la sensibilización.



Figura 3 – Luego de la construcción desde el palco, transitar e interactuar con los elementos ayuda al alumno a percibir posibilidades y condicionamientos de la escenografía. Fuente: el autor.

La utilización de iluminación permite experimentar posibilidades de la escenografía y verificar algunos aspectos como la existencia de planes y volúmenes, profundidades y verticalidades, énfasis y encubrimientos, transparencias y opacidades. Ello contribuye para que el alumno perciba las posibilidades tridimensionales que una tabla, aún sea tradicional frontal, ofrece y así enriquecer y dinamizar las composiciones escenográficas. El trabajo compositivo en el espacio (de forma diferente de la composición sobre el papel o en pequeña escala como la maqueta) contribuye para una mejor noción de proporciones, distancias, posibilidades de provocaciones al cuerpo de los actores, entre otros aspectos.

Consideraciones finales

La inclusión de actividades prácticas (por medio de laboratorios y talleres) posibilita al alumno experimentar. Aunque ya se hayan lanzado desde larga fecha diversas propuestas en el campo de la educación, visando libertar la enseñanza del aspecto “libresco” y del foco en contenidos, aún es muy dominante en nuestra sociedad el interés por la técnica objetiva y por una enseñanza de transmisión de informaciones.

Las dificultades en este sentido no se dan sólo por parte de instituciones o de la forma cómo

los profesores conciben y realizan su práctica en clase, sino por cuenta de los propios alumnos. Considerando un histórico de formación escolar y académica asentado sobre informaciones, teorías y técnicas, de cuerpos condicionados y inmovilizados, algunos alumnos en edad adulta muestran cierta resistencia a un trabajo menos objetivo que exija la movilización del cuerpo sin la “protección” de mesas escolares, planchetas, papeles y lápiz. Para alumnos con graduación más conectada a proyectos y creaciones sobre soportes como el papel o la tela del computador, la implicación en un trabajo corporal corresponde, muchas veces, al rompimiento de paradigmas. El cuerpo bloqueado, el cuerpo tímido o el cuerpo alienado por veces se evidencia y impone dificultades no meramente de orden física, sino significativamente de orden psicológica. Desalojar los alumnos e incentivarlos a la “percepción con el cuerpo desde la vivencia del espacio” se las exige apertura y disposición.

Merleau-Ponty también ha ponderado que las experiencias fenomenológicas de la percepción remiten a inseguridades, al indeterminado, estableciéndose una comunicación entre el dado y el evocado. Esa comprensión sensible rebasa el racionalismo y permite aprender a ver/sentir, correspondiendo, en mi entender, al desarrollo de una habilidad (y no en el dominio de contenidos o modos técnicos de hacer). Vivir la experiencia sensible puede contribuir para los alumnos de escenografía, al desarrollar la habilidad de establecer lenguajes sensibles y poéticas que rebasan propuestas artísticas más racionales.

Finalizo con una definición del LEM que aclara los principios de la fenomenología de Merleau-Ponty y que también sirve de inspiración para mi trabajo como profesor:

La enseñanza del LEM no es una transmisión de recetas, de formas de hacer o de técnicas, sino da al alumno una referencia que le permitirá más tarde encontrar su propia escritura como artista creador, en una dimensión “poética” que, a la medida en que avanza rumbo al que ignora, sigue rumbo al indeterminado que hace sentido¹⁶

¹⁶ÉCOLE Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. (2016) “Laboratoire d'Etude du Mouvement”. Disponible em: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html> Acceso em: 01 mayo 2016.

BIBLIOGRAFIA

-ARNHEIM, Rudolf. (1997) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira.

-ÉCOLE International de Théâtre Jacques Lecoq. (2016) "*Laboratoire d'Etude du Mouvement*". Disponível em: < http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html> Acesso em: 01 mayo 2016.

-JOUSSE, Marcel. (2008) *L'anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.

-LECOQ, Jacques. (1974) "Le corps et son espace. Conférence-démonstration". In: *Notes méthodologiques en architecture et en urbanisme – Semiotique de l'espace*. n. 3-4, Centre M.M.I - Institut de l'Environnement, [Paris], jan. 1974, p. 273-281.

_____. (1995) "L.E.M. Mouvement et espace". *Actualité de la Scénographie*, n. 74, p. 48-49, 15 juin 1995.

_____. (2010) *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

-MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999) *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes.

-RITORNO *all'espressione fisica dell'attore*. (1970) Atti della tavola rotonda Internazionale del 19 settembre 1969. La Biennale di Venezia, XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, 1969. Venezia: Nuova Editoriale, 11 settembre 1970.

-RISACHER, Marc-André (Org.). (1984) "Jacques Bosson (1925-1984) Temoignage et souvenirs". *As – Actualité de la Scénographie*, n. 24, p. 48-63, juil., août, sept. 1984.

-SCHEFFLER, Ismael. (2013) *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro.

-UNITÉ Pédagogique d'Architecture n° 6. (1981) *Activités d'Enseignement 1981-1982*. 4° trimestre de 1981. 386 p.

Trad.: Márcia Lopes