

La dramaturgia del actor.
El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica

Mg. Gabriela Pérez Cubas¹

Resumen

Se discuten aquí una serie de interrogantes vinculados al concepto de corporeidad y a su evolución en el campo de los estudios teatrales, más específicamente vinculado a la tarea creativa del actor que en el presente trabajo es abordada como dramaturgia. A tal fin, este trabajo da cuenta de los resultados parciales del proyecto de investigación denominado “La dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica” que, desarrolla el GITCE (Grupo de investigación en técnicas de la corporeidad para la escena”, perteneciente al CID (Centro de Investigaciones Dramáticas) Carrera de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA.

Palabras claves: Corporeidad - actor- dramaturgia – metodología – investigación

Abstract

We discuss here a number of questions related to the concept of embodiment and its evolution in the field of theater studies, more specifically linked to the creative task of the actor, which in this work is approached as dramaturgy. To this end, this work shows partial results of the research project

¹ Gabriela Pérez Cubas. Magíster en Artes Escénicas Expresión Corporal II. Didáctica especial y práctica de la enseñanza de la actuación. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. UNCPBA. Profesora adjunta. Domicilio: Arana 1450. Tandil (7000) Pcia. de Buenos Aires. Argentina. E-mail: gperez@arte.unicen.edu.ar

called “The dramaturgy of the actor. The body as subject and object of the stage practice”, which develops the GITCE (Group of research in corporeal techniques for the scene), belonging to the CID (Centre for Dramatic Researches) Race Theatre, Faculty of Arts, UNCPBA.

Key words: Embodiment- actor- dramaturgy -methodology - research

Introducción

El presente proyecto se plantea como una continuación del estudio anterior realizado por este grupo de investigadores, denominado *Hacia una economía de la energía en el entrenamiento del actor. Indagación conceptual y metodológica del sustento energético de la emoción aplicado al comportamiento escénico*, bajo la dirección de Gabriela Pérez Cubas y la co- dirección de Carlos Catalano. El objeto de estudio de dicho proyecto fue la relación entre sentimientos de base - según una definición propia del neurobiólogo Antonio Damasio - y la administración consciente de la energía del actor, encuadrada en los estudios sobre Bioenergía desarrollados por Wilhelm Reich y Alexander Lowen. .

Los objetivos se orientaron a definir principios básicos para el entrenamiento pre-expresivo del actor que permitieran la composición de estados emocionales de base a partir de los cuales iniciar su tarea creativa. El plano pre-expresivo funcionó como una “ficción cognoscitiva”, tal como lo define Eugenio Barba, permitiendo indagar en sus propias estructuras expresivas (la relación entre emociones, sentimientos, sensaciones y percepciones y sus modos de expresarlo), antes que en las formas teatrales que la expresividad puede asumir en el plano de la actuación.

Los resultados de este proyecto permitieron:

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

a) Construir un corpus conceptual y metodológico para el abordaje del objeto de estudio.

b) En su fase experiencial, constatar la hipótesis planteada demostrando que si el actor adquiere la pericia necesaria para descubrir que cualidad de energía es la que sustenta la evolución de un sentimiento de base, será capaz de definir diferentes registros emocionales, administrando y disponiendo su energía en función de la creación de sus comportamientos escénicos o extra cotidianos y accediendo, desde el inicio de su actuación a un registro orgánico de sus emociones.

A partir de la constatación de la hipótesis anterior, surge el interés por darle continuidad al proyecto indagando en los procesos creativos y en los procedimientos técnicos que los actores, una vez definidos los registros emocionales extra cotidianos para su creación, desarrollan para componer su actuación. De acuerdo con Anne Ubersfeld la práctica del actor es la de un ser humano que produce sentido. El intérprete cumple la función de hacer signos. Signos devenidos teatrales a través de las formas específicas que asumen en la escena. En su tarea creativa el actor siempre produce y compone signos. En este sentido, la manera de expresar dolor o furia, por ejemplo, no necesariamente debe reproducir los gestos que cotidianamente el sujeto utiliza. Tal como lo expresa Richard Schechner el comportamiento en la escena es un comportamiento restaurado, se separa de los sistemas originales que lo han producido (social, tecnológico, psicológico) y permite su manipulación y transformación según las decisiones que tome el actor.

El comportamiento restaurado es la característica principal de la representación (...) es simbólico y reflexivo: no comportamiento vacío sino comportamiento colmado que difunde pluralidad de significados. Estos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar como otro.

Nuestra hipótesis, para desarrollar el presente proyecto, denominado “La

dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica”, es que *a partir de la definición de dinámicas emocionales de base, administradas en forma consciente a través del uso de la energía, el actor puede producir formas expresivas que respondan a sus propios criterios estéticos y éticos sobre su representación.* Y en este sentido, la tarea creativa del actor no se vincula a la reproducción mimética de un personaje pre existente (en el texto escrito) sino a la producción subjetiva, por lo tanto personal y única de sus modos de vivenciar y expresar las situaciones dramáticas. En ese proceso, el actor estará creando su propio sistema de significados, construirá una dramaturgia propia para desarrollar su creación. Son diversos los elementos que componen la construcción dramática o dramaturgia del actor, sin embargo todos ellos confluyen en el cuerpo. El cuerpo del actor es el objeto y el sujeto poético del teatro. Es a partir de su experiencia sensible del mundo que el actor logra restaurar el comportamiento en la escena y esa restauración se comunica, inevitablemente, con el cuerpo.

En relación a las conclusiones alcanzadas en el estudio previo realizado por este equipo, el proyecto en curso se propuso indagar en los procedimientos conceptuales y metodológicos que los actores- luego de atravesar un proceso de entrenamiento pre-expresivo en los términos que describíamos antes - aplican para construir sus comportamientos escénicos, entendiendo que este proceso permite ser clasificado como dramaturgia del actor. Tal como lo expresa Jorge Dubatti, el término dramaturgia ya no se refiere al escritor y su trabajo en solitario; por el contrario hoy se aceptan otras variables del término tales como “dramaturgia de autor”, “dramaturgia de director”, “dramaturgia de actor” y “dramaturgia de espectador” entre otras. Dichas variables funcionan también en combinación ofreciendo producciones heterogéneas con lógicas y mecanismos de funcionamiento totalmente diversas; de esta manera se busca desentrañar prácticas de escrituras dramáticas que exceden la tradicional del escritor de teatro.

La dramaturgia del actor

De acuerdo con Patrice Pavis “Hasta el período clásico, la dramaturgia, a menudo elaborada por los propios autores, tenía como objetivo descubrir las reglas (o incluso las recetas) para componer una obra y suministrar a los otros dramaturgos normas de composición.” Dentro de esta lógica, el actor se convertía en un intérprete de las ideas del autor.

Si consideramos como sostiene Ubersfeld que “La situación del comediante es siempre ambigua: a la vez que está en la ficción, de la que es un elemento, está afuera, ya que también es su enunciador” la tarea del actor como intérprete del personaje teatral implica el borramiento de las posibilidades subjetivas de creación en pos de la interpretación mimética del personaje definido por el autor. Sobre esta noción de interpretación se construyeron una gran cantidad de poéticas de la actuación, basándose en la anulación de uno de los dos sujetos (actor/personaje) en beneficio de la interpretación del personaje provisto por el texto dramático, considerado el verdadero protagonista del drama.

Según Pavis, es a partir de la poética de Bertold Brecht, hacia mediados del siglo XX que la noción de dramaturgia experimenta una ampliación, vinculándose tanto al texto de origen como a los medios escénicos de la puesta en escena, tales como las opciones estéticas y éticas del director, los actores, el escenógrafo, etc. Dentro de esta ampliación, la especificidad de esos roles hasta entonces bien delimitados comienza a desdibujarse y a imbricarse, produciendo lo que en algunos casos se define como la figura del teatrista. Según Dubatti “Teatrista es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo”. En esta concepción ampliada la dramaturgia no pertenece exclusivamente al texto escrito por el autor. Surgen otras formas de textualidad que responden a los procesos creativos de los demás agentes implicados en la puesta en escena. De acuerdo con Dubatti

El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras (...) hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad.

Desde esta óptica, la tarea del actor es una práctica dramaturgica, esta exige ser entendida como un texto (como tejido simbólico y por lo tanto significativo) dotado de virtualidad escénica, capaz de convivir con los demás textos de la puesta en escena (director, escenógrafo, dramaturgo, etc.). Creemos que la clave para comprender el rol del actor como operador de su propia dramaturgia se halla en el cambio de paradigma de los modos de actuación contemporáneos, donde se ha profundizado la brecha entre interpretación y producción de sentido. En la primera el sujeto creador es subyugado por el proceso de mimesis que desarrolla para interpretar al personaje definido a priori en el texto. En la segunda, el actor produce sentidos valiéndose de su corporeidad, su presencia adquiere relieve si se la compara con el personaje escrito. Coincidimos aquí con el uso que hacen Lluís Duch y Joan Carles Melich del término corporeidad:

Cuando afirmamos que el cuerpo es corporeidad queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia “vivacidad”, de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación hacia el futuro, de sus anhelos de infinito a pesar de su congénita finitud. [La corporeidad] constituye la concreción propia, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en su mundo, la cual, constantemente, se ve constreñida al uso y al “trabajo” con símbolos.

En ambas instancias, el cuerpo del actor es el eje de la tarea. Lo que ha cambiado son los paradigmas epistemológicos sobre el cuerpo. La noción de interpretación se vincula a la idea del cuerpo como objeto que el sujeto posee y por lo tanto puede manipular a su antojo. La noción de producción de sentido, reconoce en el cuerpo del actor la mixtura entre el sujeto y el objeto de la creación escénica. La interpretación requiere una introspección del sujeto que busca comprender la psicología de un personaje. La noción de producción de sentido, o representación, coloca en el centro al sujeto creador y permite que su corporeidad (su historia, sus modos de percibir, sentir y expresarse en el mundo) produzca sentidos.

Esta reubicación o renacimiento del cuerpo en las epistemologías contemporáneas, está configurando en el arte teatral una nueva forma de hacer y de comprender el teatro. Por regla general, quienes intentan comprender y explicar cómo se está dando este cambio no son sus protagonistas, sino estudiosos de la teoría teatral que analizan los procesos creativos de los teatristas. Podemos referirnos aquí a numerosas producciones que buscan comprender y explicar el fenómeno del actor como productor de sentido o como performer (termino que proviene de su acepción en inglés para definir al que hace: *to perform* y que según Pavis identifica al que efectúa una puesta en escena de su propio yo), a la luz de las nuevas epistemologías sobre el cuerpo. Muchas de ellas resultan valiosos aportes para comprender el teatro contemporáneo.

Sin embargo, es escaso el material teórico que registra y analiza los procesos de dramaturgia del actor desde la óptica de los creadores, particularmente en nuestro país. Los antecedentes más relevantes en el teatro internacional son las producciones de Eugenio Barba y su grupo de investigación: ISTA (Internacional School of Theater Antropology). Este proyecto, cuyos integrantes son al mismo tiempo investigadores, docentes de técnicas corporales para el actor y actores, se propone indagar, a través de un

corpus teórico constituido a tal fin, en los procesos creativos del actor, considerando a esta tarea como una práctica performática, realizativa, productora de sentidos.

Resultados parciales del proyecto

En su propuesta inicial, el presente proyecto definió como un objetivo general a la posibilidad de comprobar la pertinencia de un entrenamiento pre-expresivo - que permita la definición de dinámicas emocionales de base sobre la administración consciente de la energía - para la producción de una dramaturgia del actor.

Como objetivos específicos se establecieron:

a) Enriquecer y fortalecer el corpus teórico del proyecto antecedente que permita encuadrar y conceptualizar el objeto de estudio según las nuevas epistemologías del cuerpo.

b) Indagar en los sistemas existentes para el análisis de la composición dramática del actor, tomando al cuerpo como sujeto y objeto de la misma

c) Elaborar una metodología que permita describir y analizar los procedimientos conceptuales y metodológicos que los actores aplican a su proceso creativo, centrada en el cuerpo como sujeto y objeto de la misma y confrontarla con procesos de producción vigentes en la Facultad de Arte de la UNCPBA.

d) Realizar una puesta en escena con los integrantes del proyecto, originada en la construcción de dinámicas emocionales alternativas y analizarla según la metodología definida en el punto anterior.

Para la consecución de tales objetivos, el encuadre metodológico se propuso aplicar distintos enfoques cualitativos y cuantitativos de la investigación, respondiendo a las necesidades de las diferentes instancias en las

sucesivas aproximaciones al objeto de estudio.

En lo referente al enriquecimiento del corpus teórico elaborado en el proyecto antecedente, se sumaron los encuadres teóricos provenientes de la filosofía (Merleau Ponty, Nietzsche, Foucault), la antropología (Turner, Le Bretón) y las neurociencias (Damasio, Ansermet, Magistretti) que permiten definir a la corporeidad a la luz de las nuevas epistemologías sobre el cuerpo.

En cuanto a la construcción de un encuadre teórico para analizar la dramaturgia del actor se consideraron las producciones de (Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Richard Schechner y Raúl Serrano.

En el año y medio que lleva de desarrollo el presente proyecto la mayor dificultad ha sido delimitar el objeto de estudio. Bien puede inferirse, a partir de lo planteado hasta aquí, que el objeto de estudio es la dramaturgia del actor y para ello contamos con la experiencia del proyecto anterior donde se elaboró una propuesta técnica basada en un encuadre teórico específico. Sin embargo, una vez que se dispuso el acercamiento a distintos grupos de actores, para aplicar nuestra propuesta técnica y analizar los procesos creativos de los actores en cuestión el planteo inicial fue: si partimos por considerar a la corporeidad, tal como la hacen Duch y Mélich como “la concreción propia, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en su mundo, la cual, constantemente, se ve constreñida al uso y al “trabajo” con símbolos” y a la tarea del actor como una labor realizativa, productora de sentidos, ¿Cuáles son las variables que debemos considerar antes de proponer, en un grupo determinado una experiencia con una técnica específica? ¿Es posible objetivar a la corporeidad de manera tal que nos permita aplicar una técnica preconcebida y analizar dicha aplicación sin forzar los resultados, para que se adapten a nuestros objetivos? Conscientes de que todas estas cuestiones excedían nuestros propósitos de estudio, nos dispusimos a desarrollar una serie de actividades previas, como forma de aproximarnos al objeto de estudio.

Trabajo de campo

En primera instancia, decidimos realizar una entrevista a un grupo de actores-bailarines que se encontraban en proceso de producción de un espectáculo. El grupo - compuesto por actores, bailarines de tango, de folclore, de danzas clásicas – parte para iniciar un proceso creativo de la propuesta de la directora del Ballet, que procura a partir de la heterogeneidad de su grupo realizar un trabajo de indagación de una temática específica, en la que cada actor bailarín aporta su particularidad. El eje de la entrevista fue el proceso creativo individual y la experiencia subjetiva del mismo. Las preguntas se formularon de la siguiente manera:

Las preguntas fueron las siguientes:

- ¿Desde dónde comienza a crear? En relación a los estímulos iniciales para encuadrar el proceso.
- ¿Cómo comienza a crear? Cuál es el punto de inicio para pasar del estímulo a la acción.
- ¿Qué herramientas utiliza para ello? Cuáles son los procedimientos técnicos que emplea.

De las tres preguntas se obtuvieron respuestas vinculadas a la propiocepción y a la exterocepción en la relación con los otros, ya sea los compañeros de trabajo o las consignas de la directora. Todas las respuestas estuvieron vinculadas a estímulos sensoriales, perceptivos y racionales. En la tercera pregunta, donde se hacía referencia a las herramientas utilizadas, las respuestas estuvieron vinculadas a registros orgánicos, tales como las variaciones de la respiración o la reacción que la relación con el otro genera. Fue interesante constatar a través de las respuestas que el concepto de herramientas se vinculó directamente a la noción de uso del cuerpo, en los términos que Marcel Mauss la define. En todo caso, pudimos inferir que es la

práctica y la experiencia la que permite a cada entrevistado referir a sus procesos, aun cuando aluda a los procedimientos técnicos.

Si bien acotada, y sin ánimo de generalizar las respuestas, esta primera experiencia nos permitió comprender que hay un registro previo de los artistas escénicos y que es el registro de su experiencia subjetiva. Que los entrevistados aluden primero a esta experiencia antes que a una técnica específica.

Son muchas las objeciones a esta primera experiencia, por ejemplo, no se determinó cual fue la formación técnica específica de los entrevistados. Tampoco se estableció que experiencia escénica previa poseían, ni si alguna vez realizaron, formalmente, una tarea de análisis y crítica de su proceso creativo. Datos estos que nos permitirían encuadrar las preguntas dentro de una delimitación más específica de las características principales del grupo. Sin embargo, esta entrevista nos permitió comprender que es necesario reconocer que al momento de iniciar el proceso creativo, el sujeto cuenta consigo mismo, con su propia experiencia en el mundo y que es a partir de ella desde donde comienza a actuar. Comprendimos, que las técnicas pertenecen a otro orden de registro, que incluye la experiencia de un observador, quien permitirá ordenar conceptual y metodológicamente los modos de acción para la escena. Esto no supone que el observador no sea el mismo artista, pero si plantea que es necesario una adiestramiento previo específico para llevar a cabo el análisis de los propios procedimientos técnicos.

Y, en este punto, surge otro cuestionamiento: ¿cuántos artistas estarán dispuestos a realizar la crítica y el análisis de sus procesos creativos de manera formal y con el objeto de transmitirlo? ¿Esta tarea requerirá siempre de un observador externo que organice y conceptualice? Y si es así, ¿ese observador no implicará sus propias percepciones en el análisis, es decir, no realizará su trabajo a partir de su corporeidad?

Dueños de incertidumbres, más que de certezas, decidimos realizar unas jornadas de reflexión sobre esta problemática. Para ello, convocamos a

investigadores del campo de los estudios corporales para la escena. Estas jornadas tuvieron alcance nacional y participaron investigadores de distintas unidades académicas del país.

Jornadas Cuerpo Tandil

La Primera Reunión Nacional de Investigadores en Técnicas de la Corporeidad para la Escena, se realizó en Tandil, en el ámbito de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, en el mes de agosto de 2010.

El objetivo de esta reunión fue convocar a investigadores de la corporeidad a difundir los avances en sus estudios y discutir las actuales epistemologías del cuerpo aplicadas tanto a procesos creativos como pedagógicos. Las jornadas contaron con catorce expositores provenientes de distintos puntos del país.

Las ponencias abarcaron un amplio espectro dentro de la temática planteada. Desde abordajes filosóficos, pasando por desmontajes de puestas en escena, discusiones de propuestas teórico metodológicas para la formación y entrenamiento del actor, hasta relatos de experiencias personales en pedagogía, dirección de actores y actuación. En cada una de estas ponencias, se apreció la opción por un encuadre teórico metodológico particular para abordar a la corporeidad desde el punto de vista de su tratamiento escénico. Estos encuadres planteaban puntos de contacto entre sí y facilitaron discusiones que permitieron el intercambio y la puesta en común de las problemáticas propias de cada investigador y de los investigadores de este ámbito en general.

Como organizadores del evento y como integrantes de este grupo de investigación, pudimos observar y corroborar la heterogeneidad de discursos y abordajes en relación al cuerpo del artista escénico. Se evidenció la necesidad de articular y definir un encuadre metodológico propio de este campo que, sin negar la complejidad propia de nuestro objeto de estudio y la consecuente y

necesaria heterogeneidad en los métodos de abordaje al mismo, permita nuclear a las investigaciones de este tipo dándole una entidad común. Esta problemática se plantó al cierre de las jornadas, coincidiendo los demás participantes con nuestros planteos. Como conclusión final para este fructífero encuentro, surgió la propuesta de trabajar en pos de la identificación de un corpus teórico metodológico propio de nuestro campo.

Para el desarrollo de nuestro proyecto, las jornadas permitieron observar que nuestros interrogantes no estaban desacertados y que formaban parte de la problemática común de los participantes al evento. La cuestión sigue siendo: ¿de qué hablamos cuando hablamos de corporeidad?, ¿cómo abordar el estudio de la corporeidad en la escena?

Hasta aquí nuestra experiencia con el proyecto en curso. Quedan en el camino más preguntas que respuestas. Sin embargo, creemos que se hace necesaria la problematización como forma de orientar el desarrollo de investigaciones que resulten pertinentes al abordaje de la corporeidad, reconocida como “la concreción propia, identificarte a identificadora del ser humano.”

Bibliografía

Barba, Eugenio. 1987. *Más allá de las Islas Flotantes* Buenos Aires: Firpo & Dobal.

Damásio, António. 1996. *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. Companhia das Letras, San Pablo.

----- 2000. *O Mistério da Consciência. Do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Companhia das Letras, San Pablo.

Dubatti Jorge. 2003. *La escritura teatral: ampliación y cuestionamiento*, en *Nuevo Teatro Argentino*. Interzona. Bs. AS.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Duch, LL., Mélich, J.C. 2005. *Escenarios de la corporeidad. 2/1*. Madrid. Trotta.

Husserl, Edmund. 1949. *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México. Fondo de Cultura Económica.

Le Bretón, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión. Bs. As.

----- 1999. *Las pasiones ordinarias*. Nueva Visión. Bs. As.

Merleau Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires. Planeta.

Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de Teatro*. Barcelona. Paidós.

Pérez Cubas, Gabriela y Catalano, Juan Carlos. 2009. “La economía de la energía en la creación de estados emocionales”. En *La Escalera* N° 19. Facultad de Arte – UNCPBA. Tandil.

----- 2008. “Emoción, energía y pre-expresividad en el entrenamiento del actor”. En *La Escalera* N° 18. Facultad de Arte – UNCPBA. Tandil.

Schechner, Richard. 1995. “Restauración del comportamiento”. En E. Barba y N. Savarese (Comp): *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Mexico: Gaceta.

Ubersfeld Anne. 1998. *La escuela del Espectador*. Madrid. Ediciones de la UADE.