

TÉCNICAS DE FORMACIÓN, ENTRENAMIENTO Y CREACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS: PRINCIPIOS DE LA TEORÍA Y EL ENTRENAMIENTO ACTORAL PARA EL ENRIQUECIMIENTO DE LA INTERPRETACIÓN DANCÍSTICA

Hernández Lira, Martha Alejandra (1), Mtro. Eudave Rosales, David Osvaldo (2)

1 [Licenciatura en Artes Escénicas, Departamento de música, División de arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato] | [ale.hdezlira@gmail.com]

2 [Departamento de Música, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato] | [daveudave@gmail.com]

Resumen

Esta investigación está basada en los conceptos y premisas de Konstantin Stanislavsky, Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba, considerados importantes en las artes escénicas para lograr una mejor interpretación. Los dos primeros directores y teóricos teatrales pretendían alcanzar un brote del inconsciente para desenmascarar el disfraz vital y mostrar la verdad íntima en el escenario por parte de los actores, objetivo que es considerado indispensable para cualquier puesta en escena que pretenda llevar al público a una verdadera experiencia estética. Estos conceptos y premisas se trasladaron al ámbito de la danza y su aplicación en los bailarines de la compañía "el Circo Contemporáneo Danza Multidisciplinaria" arrojó resultados acerca de la mecánica de éstas en el cuerpo y la mente que los hacen atravesar un proceso de "liberación" de significantes y metáforas del inconsciente que los llevan, en efecto, a la posibilidad de una mejor interpretación de una secuencia coreográfica.

Abstract

This investigation is based on the thoughts and premises of Konstantin Stanislavsky, Jerzy Grotowsky and Eugenio Barba, with relevance on performing arts in order to get a better performance. The first two directors pretended to obtain an outbreak of the unconscious to unmask the vital costume and show the intimate truth of the actors on the stage; same objective of any performance that pretends to lead the audience to a true aesthetic experience. These concepts and premises were translated to the field of dancing and their application on dancers of "El circo Contemporáneo danza multidisciplinaria" company, manifested the mechanics of these in dancers' mind and body, which make them go through a liberation process of signifiers and metaphors from their unconscious, which, in fact, leads them to a better interpretation at the performance of a choreographic sequence.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación está basada en los conceptos y premisas de la memoria emotiva¹ y el *método de las acciones físicas*² de Konstantin Stanislavsky, de su continuidad en los preceptos de Jerzy Grotowsky y de algunos principios de la preexpresividad de Eugenio Barba que fueron considerados importantes no solo en la actuación, sino en las artes escénicas, de donde se extrae la hipótesis de que tienen aplicaciones prácticas en el mejoramiento de la *interpretación*³ también en el ámbito de la danza. Considerando así, como sugiere Barba, que, como en el teatro oriental, no debe hacerse diferencia entre disciplinas escénicas, nombrando *actor-bailarín* a todo aquel que tenga “capacidad de dar vida sobre la escena” o *Bios escénico* [4], su interpretación en el escenario debería eliminar la reproducción de estereotipos/clichés con los que el público cree sentirse identificado, de manera que exista un discurso que establezca una relación intérprete-espectador que lleve a éste último a una verdadera experiencia estética.

Relación entre los métodos, técnicas y principios actorales para el origen de las premisas aplicadas en la mecánica de la memoria emotiva

¹ *Memoria Emotiva*: “Técnica introspectiva a través de la cual se le proponía al actor recordar o evocar y hacer presente experiencias emotivas de su propia vida para utilizarlas en el proceso de creación de un personaje” [1].

² *Método de las acciones físicas*: Método que consiste en el involucramiento del cuerpo en la ejecución de una partitura de movimientos que llevará a este mismo a revivir emociones y sensaciones genuinas a partir de la percepción sensorial/emocional de una situación almacenada como recuerdo [2].

³ *Interpretación*: Según la segunda acepción del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) “cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma” [3].

⁴ *Comunión*: “mantener un intercambio ininterrumpido de sentimientos, pensamientos y acciones” [5].

⁵ *Adaptación*: “Métodos humanos internos y externos que la gente utiliza para ajustarse unos a otros, en variedad de relaciones y también como ayuda para alcanzar un objeto” [6].

• Stanislavsky, Grotowsky y Barba

A partir del *autoconocimiento*, Stanislavsky plantea guiar al actor en un camino de herramientas secuenciales por una vía consciente, que consisten en la preparación del cuerpo y la mente por medio de la relajación, la concentración de la atención, la apertura de los sentidos, la imaginación, la comunión⁴, la adaptación⁵ y, sobre todo, la voluntad; que le permitirían alcanzar un brote del inconsciente que denomina *inspiración*⁶, con la que encontraría la *organicidad*⁷. Mientras, Grotowsky creía en lo que él llama “la vía negativa”, que es vaciar el cuerpo de todo cuanto ha aprendido para abandonar toda clase de imitación o *representación*⁸, encontrarse con la “naturaleza olvidada” de la persona, es decir, para *desenmascarar* el disfraz vital y mostrar la verdad íntima en el escenario, que él llama *acto total* [10]; que es lo mismo que esa “inspiración”.

Este *camino* que toma cada uno difiere únicamente en su enfoque, ya que Stanislavsky en su primera etapa se concentra únicamente en las emociones, y su auto contradicción aparece cuando se da cuenta del carácter involuntario que tienen; mientras Grotowsky parte de la segunda línea del mismo Stanislavsky: las acciones, estudiando la *acción física*⁹ como producto de un impulso.

Cabe mencionar que este *camino* de acciones y premisas no significa que lo consciente sustituye el inconsciente, sino que las decisiones sobre lo que es controlable influyan en el terreno de lo inconsciente, lo que Freud describió como “Donde Ello era, Yo debo devenir” (1932), que es lo que llevará a la antes descrita “sinceridad de la

⁶ Stanislavsky le decía *inspiración* al actuar armónica e intuitivamente por medio del subconsciente, viviendo así el personaje sin intervención de la voluntad; mientras al decir *vivir el personaje* se refería que como actores el “objetivo no es solo crear la vida de un espíritu humano, sino también expresarlo en forma hermosa, artística” [7].

⁷ *Organicidad*: Según Stanislavsky es la veracidad en movimientos, sensaciones y emociones, “las leyes naturales de vida normal, las cuales, por medio de la estructura y la composición, aparecen sobre el escenario y se convierten en arte”, que Grotowsky definió como “la potencialidad de una corriente de impulsos” [8].

⁸ *Representación*: En este concepto entendemos representación como llevar a la escena la reproducción de la interpretación de una idea, circunstancia o acción. “Hacer como que hace cuando en realidad no se está haciendo”. Aparentar algo [9].

⁹ *Acción física*: movimientos con un objetivo proveniente de un impulso que “involucran exclusivamente el cuerpo del actor, estando o no en movimiento, lo que incluye su realidad

actuación”, donde se encuentra el cruce con la postura de Jacques Lacan de *lo Real* y cuyo análisis de la personalidad, mediante la incorporación de la lingüística, resulta fundamental para la comprensión de algunas de las premisas y su importancia en estos métodos actorales, ya que finalmente esa búsqueda de la “sinceridad” o ese desenmascaramiento es un intento de acercarse a *Lo real* que está en el inconsciente. Punto que más adelante se tratará con más detalle.

• Diagrama y premisas

Las premisas parten de lo que Stanislavsky llamaba “Si mágico” [12], que es el momento en el que el actor-bailarín se permite ser y/o estar y jugar el juego que está por presentarsele, convirtiéndose en la hipótesis: “¿Qué pasaría si...?”, que da paso a la imaginación. Dichas premisas se presentan a continuación (Diagrama 1):

Imaginación-imagen

Hume definía la imaginación como la “facultad gracias a la cual se combinan las distintas ideas, bien sea de modo caprichoso como en las construcciones fantásticas¹⁰, o bien sea de modo espontáneo o natural” [13], que sería más bien la asociación directa con una idea de acuerdo a la propia experiencia.

Así mismo, Lacan define “lo imaginario” por ¿cómo yo me explico el mundo? Traducido en significantes que son las imágenes mentales que tiene cada sujeto en el inconsciente. Estas imágenes se ven reflejadas en acciones o descripciones de las imágenes producidas a partir de lo primero que llega a su mente cuando actúa la imaginación. Dichos significantes son considerados como una metáfora, la cual “establece una conexión insospechada entre dos significados”, ¹¹que actúa como una máscara de como se muestra el sujeto al mundo, o en este caso en la escena para no dejar ver su verdadero yo.

Impulso

Grotowsky lo define como “algo que empuja desde <<dentro del cuerpo>> y se extiende hacia la periferia y que no procede únicamente del dominio corporal... los morfemas de la interpretación” [15],

psicológica y mental, lo que Stanislavsky llama lo *psicofísico* del personaje” [11].

¹⁰ Donde sería importante destacar el concepto que el mismo Stanislavsky tenía acerca de la *fantasía* como “cosas que no

viene a ser el equivalente a la *Organicidad* que mencionaba Stanislavsky.

Acción

Estructura performativa objetivada en los detalles cuyas fuerzas elementales están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo [16]. Tanto para Grotowsky, como para Stanislavsky, o Barba, es considerada la base del arte.

Interacción con el Partner

Grotowsky le denomina *Partner* a la persona con quién se interactúa en la escena [17]. Esto equivaldría a lo que Stanislavsky llama *comunidad* y *adaptación*.

Partitura de Acciones

“Secuencia de movimiento fija” [18], serie de acciones que se van hilando cuya individualidad se verá cargada con el contenido mental/emocional/sensorial que le corresponde.

MATERIALES Y MÉTODOS

Se solicitó la participación de cinco bailarines de la compañía “El Circo Contemporáneo Danza Multidisciplinaria”. El trabajo con ellos se dividió en cinco sesiones de cuatro a seis facetas al día, empezando por preparar el cuerpo y la mente de los bailarines por medio de una relajación en activo de dos técnicas somáticas: Feldenkrais y Alexander, en distintos días. Posteriormente, se pasaba a ejercicios para abrir su atención.

Después de esta preparación se procedía a trabajar con la premisa específica a analizar. El primer día se trabajó con la imaginación; el segundo, el impulso; el tercero, la interacción con el Partner; el cuarto, secuencias aleatorias, y el último día se aplicó en su totalidad el método de las acciones físicas.

Cada sesión, después de trabajar las premisas, se les pedía una secuencia de movimientos que se basaran en el desarrollo de su trabajo del día; después de la primera sesión se les realizó una serie de pruebas de cualidades físicas y durante las primeras tres sesiones se aplicó una serie de pruebas proyectivas de dibujo humano y dibujo libre.

pueden existir, que no pudieron ser, ni serán”; a diferencia de la pueden suceder [13].

¹¹ Significado: Concepto o representación abstracta que representa la imagen mental según la cultura o el convenio social. [14].

Al finalizar el trabajo de cada día se les hacía una serie de preguntas de manera oral y se comentaba acerca de la experiencia que vivían durante el proceso de la sesión.

Cuando se hubo terminado el trabajo con los bailarines, se procedió al análisis de todo el contenido de multimedia y de las observaciones de lo que había ocurrido sesión a sesión.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Lo primero que fue visible antes de aplicar el método, fue que su movimiento personal difería bastante de uno a otro cuando se les daba la libertad de explayarse, y a lo largo del proceso de aplicación de estas premisas iba cambiando, hasta el punto que llegaba a “unificarse”, además de que cambiaron sus motores de movimiento, los detalles y la expresión facial conforme a la premisa a manejar.

El primer día que se trabajó con la imaginación dejaban que el cuerpo actuara por sí solo, y en sus actitudes, y los detalles en su gesto, se podía ver que era evidente que se dejaban guiar por sus imágenes mentales. El movimiento tuvo dos carencias:

1. Escaseaba la conciencia de la presencia del espectador
2. Se percibía como una imitación de lo que ellos creen de tal animal; similar a un estereotipo.

El día que se trabajó con base al impulso, la faena se veía meramente corporal, sus mentes estaban abstraídas en la atención en su propio cuerpo, llevándola al punto de donde partía el impulso, así como en los músculos meramente necesarios para lograr la respuesta. A pesar de esto, sus movimientos jamás fueron rígidos.

Para el tercer día se planeó una sesión en que se trabajara la acción y se aplicara meramente el método de las acciones físicas; sin embargo, en la actividad previa se abrió la posibilidad de reaccionar al otro y de dejarse ser afectados. Ocurrió que al aplicar el método, las posiciones por si solas no les generaban ningún recuerdo, pero si alguna sensación y/o una necesidad, que dio pie propiamente a la acción, y que, a su vez, los llevó a la ejecución de un juego entre ellos, generando en el espectador la tarea de interpretar lo observado. Su reacción psico-corporal fue una combinación de los dos días anteriores. Esta fue la razón por la cual no hubo un día posterior en el que propiamente se

trabajara la interacción, sino que hubo que regresar a la acción.

El día en que se aplicó nuevamente el método de las acciones físicas los bailarines ya fueron capaces de evocar un recuerdo y se pudo acceder a la memoria emotiva, de modo que después fueron capaces con más claridad de resolver la analogía de la secuencia coreográfica que se les pidió, afín a su recuerdo, con sus respectivas sensaciones y emociones visibles en sus tensiones, en la amplitud de su movimiento y en sus gestos, En general se notaba en toda su expresividad, así como un carácter personal de su danza más abierto, es decir, más parecido el de uno con el otro, a pesar de ser ellos mismos los creadores de sus propias secuencias, mientras se percibía su atención más abierta hacia sus compañeros y hacia el espectador.

CONCLUSIONES

Los resultados antes descritos del trabajo con los bailarines nos llevan a concluir que podría ser posible mejorar la calidad interpretativa de los bailarines por medio de herramientas y entrenamiento actorales. Pese a que no se podría asegurar tal cosa, debido a la escasa cantidad de bailarines con los cuales se llevó a cabo esta investigación y el corto tiempo, se puede explicar que la razón por la cual lo anterior podría ser viable es debido a que el estilo de movimiento personal de cada bailarín está determinado por su inconsciente. Esto se explica en que las imágenes y las acciones corresponden a los significantes que son proyectados por el inconsciente, y que, a su vez, forman metáforas, las cuales corresponden a las máscaras o barreras que tiene el actor-bailarín, que no le permiten exponer su verdadero yo sobre el escenario, y por lo tanto, no permiten que exista un acercamiento a Lo Real. Mientras el impulso es el significado, es lo que es y permanece siéndolo; así, la aplicación del método funciona en los bailarines porque elimina dichas metáforas que su mismo inconsciente crea para no ser revelado y que, en el momento de ser eliminadas y convertirse en literalidad, les permite mayor expresividad en su movimiento, llevándolos a experimentar ese momento de inspiración/acto total. Con lo anterior se podría decir que la forma personal de moverse está determinada por su inconsciente y su historia de vida, lo que los lleva a ejecutar diferente una misma coreografía. Todo esto se pudo comprobar

mediante las pruebas proyectivas que se les aplicó, con las que se determinó la personalidad de cada bailarín, que, en principio, era manifestada mediante metáforas, según sus dibujos y discurso en el momento de las entrevistas, y que, después de la aplicación del método y de días de trabajo, se atrevieron a expresar de manera más literal; momento en que también percibieron más sincero/ “real” el movimiento¹².

Otro aspecto importante es que las premisas aplicadas a los bailarines poseen cierto carácter cíclico en vez de lineal, como se había propuesto al principio, según la reacción ante los ejercicios y las pruebas aplicadas a los bailarines, debido a la relación entre los elementos imagen-impulso-acción; ya que, si esta parte se separara y se acomodara de forma independiente, encontraríamos que si se empieza por una, se llega a la otra, sirviéndose de otra y viceversa, de modo que:

1. Acción genera impulso y llega a imagen, o acción lleva a imagen y genera impulso.
2. Impulso lleva a acción y genera una imagen.
3. La imagen lleva a una acción por medio de un impulso.

Por lo que se puede ir y venir por ellas para seguir generando una continuidad en el escenario, así como se puede empezar por cualquiera. (Diagrama 2).

AGRADECIMIENTOS

A Mauricio Nava, director de la compañía “El Circo Contemporáneo Danza Multidisciplinaria” y a los bailarines de la compañía que colaboraron con esta investigación, en especial a: Selene Aguirre, Jorge Salazar, Daniela Jerez, Job Díaz y Cynthia Shmulkovsky.

Al Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato por brindarnos el espacio necesario.

Al equipo de trabajo, Cinthia Hernández Rojo y Oscar Silvestre Pérez González, ya que sus aportaciones fueron determinantes para el proceso y conclusiones de esta investigación.

REFERENCIAS

[1] Chávez, E. (2011). Memoria Emotiva y método de las acciones físicas-KonstantinStanislavsky. Scoop.it, parr. 2. Recuperado de <http://www.scoop.it/t/teatro-espacio-escena/p/703721600/2011/11/21/memoria-emotiva-y-metodo-de-las-acciones-fisicas-konstantin-stanislavsky.html>

[2] *Ibidem.*, parr. 16.

[3] Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2017). RAE. Recuperado de: <http://www.rae.es/>

[4] Barba, E. & Savarese, N. (1990). El arte secreto del actor: Diccionario de Antropología Teatral. México: Escenología, p. 112.

[5] Stanislavsky, K. (s/f.). Preparación del actor. Argentina: Editorial Psique, p. 201.

[6] *Op. cit.*, p.114.

[7] *Op. cit.*, p. 22.

[8] Richards, T. (2005). Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas. Barcelona: Alba Editorial, p. 76.

[9] Stanislavsky, Konstantin. *Ibid.*, pp. 39-60.

[10] Grotowsky, Jerzy. (1998). Hacia un teatro pobre. Ciudad de México: Siglo veintiuno Editores.

[11] Glosario del actor. (s/f). Palabras, conceptos, referentes y métodos teatrales para el estudiante de actuación. Parr.1. Recuperado de: <https://glosariodelactor.wordpress.com/conceptos/lo-metodologico/accion-fisica/>

[12] Stanislavsky, K. *Ibid.*, p. 55.

[13] *Op. cit.*, p. 62.

[14]. Pérez, M., García, M. (2005). Filosofía del lenguaje. Barcelona: Universidad de Barcelona.

[15] Richards, T. (2005). *Ibid.*, p. 77.

[16] Grotowsky, J. (1993). Respuesta a Stanislavsky. Máscara, Volumen (11-12), pp. 14-21.

[17] *Op. cit.*, p. 9.

[18] Lepe, S., Ramírez, R. (2011). Eugenio Barba. Teorías de la Actuación, parr. 1. Recuperado de: http://tactuacion.blogspot.mx/2011/11/eugenio-barba_8600.html

¹² Cabe resaltar que esto no se habría podido determinar de no ser al carácter multidisciplinario del equipo de trabajo y de las aportaciones del

estudiante en Psicología de la UASLP, Oscar Silvestre Pérez González en lo relacionado a su área dentro de ésta investigación.

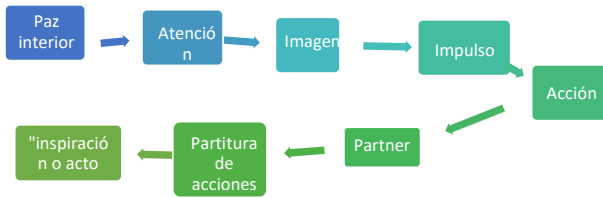


DIAGRAMA 1: Premisas a aplicar en orden secuencial

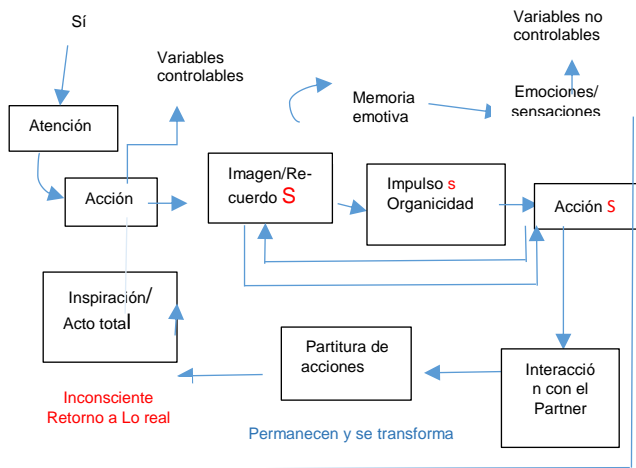


DIAGRAMA 2: Mecánica de las premisas según su aplicación con los bailarines. Las letras en color rojo representan lo que a la premisa le corresponde en lo relacionado al psicoanálisis. “S” significa significantes y “s” significado.