

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro
Magíster en Artes c/m en Dirección Teatral

Gestalt y Antropología Teatral: Potenciando la visualidad escénica

**Estudio de postgrado realizado gracias a Beca del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes,
Fondart 2007.**



Tesis para postular al Grado de Magíster
Alumna tesista: Ana López Montaner
Profesor guía: (c) Doctor Pablo Cabrera
Año: 2008 - 2009

Índice

Contenido	Página
Introducción	04
Objetivos	
Objetivo general.....	09
Objetivos específicos.....	09
Metodología	09

Capítulo 1: Teoría estructuralista Gestalt

1.- Estructuralismo	
1.1.- Algunas características principales del estructuralismo.....	10
1.2.- Gestalt.....	13
1.2.- Percepción visual, Rudolf Arnheim.....	20
2.- Nociones fundamentales de la Gestalt y el arte según Arnheim	
2.1.- Primera aproximación.....	26
2.2.- Campo, esqueleto estructural y fuerza perceptual.....	30
3.- Equilibrio	
3.1.- Equilibrio.....	35
3.2.- Peso y Dirección.....	37
3.2.- Ley de simplicidad.....	47

Capítulo 2: Antropología teatral

1.- Método acciones físicas	
1.1.- Breve reseña histórica.....	54
1.2.- Eugenio Barba.....	58

2.- Antropología teatral	
2.1.- Antropología teatral.....	61
2.2.- Pre-expresividad.....	70
3.- Equilibrio	
3.1.- Equilibrio.....	77
3.2.- Energía.....	81

Capítulo 3: Conclusiones

1.- Cruces entre Gestalt y Antropología teatral y sus posibilidades de potenciamiento visual.....	88
1.1.- Aprovechamiento de un mínimo de recursos en pos de la simplicidad.....	91
1.2.- Secuencias de acciones físicas que demandan energía extra-cotidiana y que utilizan las leyes de la Gestalt en su composición.....	92
1.3.- La inestabilidad en el equilibrio físico de las actrices para activar su musculatura y aumentar su presencia.....	100
1.4.- Utilización de las fuerzas perceptuales del espacio a partir de su esqueleto estructural para distribuir los elementos que formaban parte de la obra.....	105
2.- Metodología de dirección en torno a la noción de equilibrio	
2.1.- Primera etapa: Pre-expresividad.....	108
2.2.- Segunda etapa: Expresiva.....	112
2.3.- La puesta en escena.....	121
2.4.- Ficha técnica.....	122

Bibliografía.....	123
--------------------------	------------

Introducción

En esta investigación pretendo adentrarme en la teoría estructuralista de la percepción Gestalt para ver si es posible aplicar sus principios visuales en el teatro, a través de los estudios de Antropología Teatral desarrollados por Eugenio Barba, generando un diálogo creativo entre ellos.

Pretendo investigar formas de potenciar la visualidad del teatro, a través de las estructuras que de alguna manera articulan la percepción audiovisual, como también la forma en que el cuerpo del actor acciona su energía y despierta el interés del espectador con técnicas para aumentar su presencia. Lo ideal es llegar a posibilitar la aplicación de lo investigado en los cuerpos de los actores y el espacio, para realzar el interés visual de las acciones que ellos realizan.

La antropología teatral me ofrece una particularidad muy relevante para esta investigación como metodología de dirección en una primera etapa pre-expresiva, pues remarca la importancia de la presencia del actor, como ente productor de energía para despertar el interés visual del espectador. Por otro lado la Gestalt me resulta pertinente en este estudio, pues entrega una serie de conocimientos que pueden ser aplicados en el espacio escénico, entendido como una totalidad que incluye al actor, a la iluminación y todos los elementos escénicos.

Como verán, la investigación apunta a descubrir una manera de realzar la potencia visual que posee el teatro, ya sea en su belleza, como en su fuerza expresiva y en el interés visual que esto puede producir en el observador. Particularmente se enfocará el estudio en la noción de equilibrio, presente en la teoría Gestalt y en Antropología teatral, por ser la primera categoría en común de ambas áreas, quizás también la más fundamental. El entrecruzamiento de otras categorías se podrá seguir profundizando en futuros estudios, así como también el estudio de la decodificación visual del movimiento en torno a sus categorías.

Debo decir que esta inquietud nace de las materias entregadas por los cursos del Magíster en Artes en Dirección Teatral del que voy a titularme, pues fueron tres ramos que se relacionaron en mi cabeza de manera inseparable, ellos son el *Taller de Dirección II*,

dictado por Raúl Osorio¹, en donde trabajamos en base a conocimientos impartidos por Eugenio Barba, el *Taller de Dirección III*, dictado por Abel Carrizo², donde surge como necesidad devolverle al teatro su potencia visual, cosa que me hizo mucho sentido a pesar de mi amor por el texto dramático, y finalmente el curso de *Percepción Audiovisual*, dictado por el profesor Pablo Cabrera³, en donde estudiamos tres teorías de la percepción, la historicista, la cognitiva y la estructuralista. En el estudio de esta última conocí el clásico libro de Rudolf Arnheim *Arte y percepción visual* (1979), en donde el autor aplica los conocimientos estructuralistas de percepción visual a la interpretación de las artes visuales y el cine. Arnheim hace algunas menciones al teatro, pero no en profundidad, como se explaya con las otras artes. Fue grato encontrar en el libro *El arte secreto del actor, Diccionario de antropología teatral* (1990) de Nicola Savarese y Eugenio Barba, citas de Arnheim, pues quiere decir que mi intuición de juntarlos tiene algún asidero, no sólo para mí, espero a lo largo de esta investigación, resolver mejor esta intuición. Los dos libros antes mencionados son los principales referentes para esta investigación.

En la búsqueda de antecedentes del tema, no se encontraron coincidencias. Se buscó en las principales bibliotecas universitarias de Santiago de Chile, las de la Pontificia Universidad Católica y en la Universidad de Chile, pero se encontraron sólo libros que por separado trataban el estructuralismo, o la antropología teatral, de autores tales como Jean Piaget y Eugenio Barba. Busqué en revistas especializadas de teatro como la Revista Apuntes y tampoco arrojaron coincidencias o investigaciones del tema.

El libro *La Imagen*, de Jaques Aumont, contiene un capítulo sobre Gestalt, pero desarrolla su aplicación en el cine. Los libros que relacionan la Gestalt con el arte, son los que desarrolló a lo largo de su carrera Arnheim, pero ninguno profundizó en el teatro. El director de teatro alemán Max Reinhardt investigó lumínicamente la aplicación de la Gestalt al teatro y la escenografía, pero no al trabajo del actor, ni a la Antropología Teatral. Debo mencionar además los libros que la comisión de tesis me pidió que revisara, pero que sin embargo al hacerlo constaté que abarcan la Gestalt desde una perspectiva más terapéutica y no como teoría de la percepción visual, son los libros de Fritz Pearl, John Stevens, Adriana Schnake, los que muestran una contribución de la Gestalt al

¹ Director del Teatro Nacional Chileno.

² Director del programa Magíster en Artes y Dirección Teatral.

³ Profesor guía de esta tesis.

develamiento y reconocimiento de zonas oscuras en el trabajo grupal con actores durante el proceso creativo de una puesta en escena, lo cual se aparta de mi tema de investigación.

La dramaturgia sigue siendo la matriz y el patrimonio del quehacer teatral. A través de concursos públicos gubernamentales se incentiva la escritura dramática, tales concursos son la *Muestra de Dramaturgia Nacional*, y las *Becas de Creación Literaria* del *Fondo del Libro* y otros como la *Muestra de Dramaturgia Europea*, o la *Muestra de Dramaturgia Norteamericana*, que poseen una organización independiente del gobierno. No es el caso de la dirección escénica nacional, pues la única instancia donde se debate sobre poéticas, metodologías y directores, es en el *Festival de Directores* que hace nueve años organiza este magíster y que poco a poco ha ido creciendo. Como si esto fuera reflejo de la actualidad teatral, la cartelera nacional muestra una creación escénica mayoritariamente a partir textos (textos llevados a escena) y en forma minoritaria creaciones basadas desde la escena misma, y en otros medios expresivos que posee el teatro, como su potencia visual, la espacialidad, gestualidad y particularmente en el trabajo que realiza el director escénico, como autor escénico.

Como Licenciada en Actuación y con tres obras dramáticas publicadas hasta el momento⁴, no puedo ocultar mi pasión por las palabras, sin embargo este magíster me ha permitido reflexionar sobre el carácter teatral de las artes escénicas. Con esto me refiero al desarrollo visual que permite el teatro y al cuidado por las imágenes que proyecta un director sobre un escenario. Estas imágenes proveen de información, sensaciones, relato, emociones, etc., y a su vez pueden ser construidas detalladamente como la pintura de un artista visual, o como un director de foto en el cine, con las diferencias que el teatro presenta, entre otras, como la continuidad en el tiempo, la presencia conjunta de actores y espectadores y el movimiento. Entonces, entendiendo el teatro como si se tratara de esculpir cuidadosamente el tiempo, el espacio y las acciones, abro esta investigación sobre la percepción visual según la Gestalt y el trabajo actoral según la Antropología Teatral para descubrir otras posibilidades de construir un teatro que potencia la visualidad como principal herramienta escénica.

⁴ *La Persecución*, Ed. Animita Cartonera, Stgo. 2005. *Vida de otros*, Revista Apuntes N° 126-127, Stgo. 2005. *El thriller de Antígona y Hnos S.A.* (dos publicaciones) en Antología de teatro chileno, Ed. Casa de las Américas, La Habana. 2008 y en Antología del 2000, nuevas escrituras, Ed. Cuarto Propio, Stgo de Chile, 2009.

El teatro debe volver a despertar la visualidad, ya que “no es posible comunicar cosas visuales, mediante el lenguaje verbal.”(Arnheim, 1979) Y el teatro requiere poner cuidado especial en la creación de sus imágenes, imágenes que se construyen a partir de las acciones de sus personajes y de las cosas que los rodean en escena, las cuales en su conjunto son decodificadas visualmente.

Aspiro a que el teatro, en cada escena, en cada momento sea un fotograma cuidadosamente compuesto, y para lograrlo necesito indagar en la percepción ocular, en las estructuras que nuestros ojos perciben y reconocen como más atractivas, en conjunto con las técnicas actorales que hacen al actor más interesante energéticamente para el espectador. Surgen varias preguntas como ¿Qué técnicas aplica un actor para realzar su presencia?, ¿Qué estructura visual hay detrás de un gesto o una imagen conmovedoramente expresiva? y ¿Qué estructuras visuales están tras los demás elementos de una puesta en escena que resulten de irresistible interés para el ojo?

Esta investigación se llevará a cabo en tres capítulos. El primer capítulo denominado *Teoría estructuralista Gestalt*, nos dará los antecedentes generales para comprender de qué se trata el concepto de *estructuralismo*, para luego acercarnos a la Gestalt y posteriormente a la percepción visual, según Rudolf Arnheim.

Posteriormente nos adentraremos en las nociones fundamentales de la Gestalt y el arte visual según Arnheim, en donde nos detendremos en algunas categorías como las de campo, esqueleto estructural y fuerza perceptual.

La segunda noción a estudiar será el *equilibrio*, dentro de ella prestaremos especial atención al *peso* y la *dirección* y la *ley de simplicidad* que se producen en torno a él.

El segundo capítulo estará dedicado a estudiar, como su nombre lo indica, a la *Antropología teatral*. Sin embargo para contextualizarnos, haremos una breve reseña histórica y general del método de las acciones físicas, pasando escuetamente por Constantin Stanislavsky y Jerzy Grotowski. Si bien Eugenio Barba no trata explícitamente el método de las acciones físicas, propongo un acercamiento pues la *Antropología teatral* es totalmente aplicable a este método. Dentro de este capítulo se estudian nociones fundamentales como *pre expresividad*, *equilibrio* y *energía*. Como irán descubriendo, las

nociones y categorías estudiadas en el capítulo dedicado a la Gestalt, encuentran un paralelo en este segundo capítulo, al tratar la noción de *equilibrio precario*, que a su vez se desarrolla en *extra-cotidianeidad*, *energía* y *presencia*, todas categorías atribuidas al trabajo del actor y el director teatral, como entrenador, observador y constructor de la puesta en escena.

El tercer capítulo de esta investigación teórica elaborará las conclusiones entre el cruce entre la Gestalt y la Antropología Teatral de manera teórica. Luego describiré la práctica, el método de trabajo que utilicé para crear material escénico y trabajar la noción de equilibrio con las actrices, finalmente se reflexionará en torno a las posibilidades de potenciamiento visual que se descubrieron en el trabajo escénico, sus logros y también errores, y nuevas preguntas como parte del enriquecimiento de este camino de aprendizaje. No quiero dejar de mencionar que esta tesis es un camino de investigación que se abre, y del cual el primer paso es la presente investigación, así que los aciertos y nuevas preguntas encontradas alimentarán mis futuras creaciones teatrales.

3.- Objetivos

Objetivo General

Potenciar la visualidad de una puesta en escena, en base al cruce de las técnicas de la antropología teatral y el trabajo en torno a las estructuras visuales propuestas por la teoría de la Gestalt.

Objetivo Específico

Realizar el cruce de la categoría *equilibrio* vista desde la Antropología teatral y la Gestalt, que permita el máximo control de las variables visuales en torno a ella, para la creación de una puesta en escena.

Buscar un paralelo teatral a las estructuras compositivas detalladas por Arnheim sobre las artes visuales y el cine.

Representar algunos aspectos o conceptos de la teoría de la percepción estructuralista a través del método de acciones físicas creado a partir de la Antropología Teatral planteada por Eugenio Barba.

Hacer una referencia sobre las materias duras tratadas en esta tesis dentro del montaje teatral, convirtiéndolas en contenidos del espectáculo.

4.- Metodología

Esta es una tesis de enfoque interaccionista y exploratorio, pues interconectaré varios elementos en la investigación, estudiaré su interacción para la creación de lenguaje escénico. La metodología será principalmente el estudio y reflexión de los libros de Eugenio Barba y Rudolf Arnheim antes mencionados.

Capítulo 1: Teoría estructuralista Gestalt

1.- Estructuralismo

1.1.- Algunas características principales del estructuralismo

Es difícil caracterizar el estructuralismo como denominador común para las variadas formas estructurales que existen y para tan diversas disciplinas, como las matemáticas, la biología, la psicología, la sociología o la filosofía, pero no es imposible, pues hay algunas características que podemos encontrar transversalmente y que nos servirán para hacernos, por ahora, una idea amplia de lo que estamos estudiando.

El estructuralismo surge de la necesidad de inteligibilidad, sin importar en qué disciplina estemos trabajando, este es un afán común a todos, “existe un ideal común de inteligibilidad que logran o buscan todos los *estructuralistas*, en tanto que sus intenciones críticas son infinitamente variables.” (Piaget, 1968:10) Esta primera cualidad, por llamarla de algún modo, se basa en el postulado de que toda estructura es autónoma, se basta por sí misma, es decir, tiene la facultad de *autorregularse*. Al ser autosuficiente, la inteligibilidad está garantizada, pues una estructura puede explicarse en sí misma cuando todo está contenido en ella. Por esta razón la estructura es una *totalidad*, es decir, no necesita de ningún elemento externo o ajeno a su naturaleza para funcionar, pues todo lo que necesita para funcionar está contenido en ella.

Por otro lado tenemos que una estructura es un sistema de *transformaciones*, que como todo sistema, posee sus propias leyes o reglas de juego, lo que le otorga la posibilidad de enriquecerse y conservarse dentro de los márgenes que la contienen. Los principios de *totalidad*, *transformación* y *autorregulación* son características fundamentales de todas las estructuras sin importar a qué disciplina pertenezcan.

Al pensar en una puesta en escena, ésta presenta como rasgos generales, un sentido de *totalidad*, dado por la estética, por el logos de la historia, es decir, su dramaturgia y la coherencia de la propuesta de dirección. Las *transformaciones* podrían ser parte de lo que entendemos como drama, pues ponemos un personaje para contar sus cambios a través del tiempo, o si nuestra obra no posee personajes y estamos en un paradigma de no ficción, los elementos escénicos al relacionarse entre ellos se transforman, adquiriendo nuevos status y

significaciones. Pensemos en que simplemente el movimiento físico para ejecutar una acción es una transformación del cuerpo en el tiempo y el espacio. Finalmente la *autorregulación* podría decirse que está en manos de los actores, insertos en el gran sistema de significantes que se interrelaciona con ellos haciendo que la obra cobre vida y sentido. Toda propuesta de dirección posee sus *reglas del juego*, que cuando no están bien definidas, la puesta nos parece mal acabada o simplemente no funciona, y al contrario, cuando estas leyes escénicas funcionan, son respetadas y coherentes como obra en sí misma, nos maravillamos ante la perfección del sistema y creemos en lo que vemos, somos imbuidos en la coherencia del sistema de signos establecido o de la ficción, en el caso que trabajemos contando historias.

Una estructura está formada por elementos que se encuentran subordinados a leyes que conforman el sistema. Estas leyes de composición no son asociaciones acumulativas, sino que otorgan al todo propiedades de conjunto diferentes a las de los elementos. Así tenemos que una totalidad no es la suma de sus partes.

La estructura consiste en “ser un sistema de *transformaciones* y no una *forma* estática cualquiera.” (Piaget, 1968:14) Así las estructuras poseen la dualidad o bipolaridad de ser al mismo tiempo estructurantes y estructuradas, pues lo propio de ellas deriva de sus leyes de composición, haciéndolas estructurantes por naturaleza. Esta dualidad asegura su inteligibilidad, a través de su ejercicio mismo. El hecho de ser estructurante la obliga a ser un sistema de transformaciones.

Esta condición puede parecer contradictoria al referirnos a las primeras formas del estructuralismo psicológico, porque una Gestalt caracteriza formas perceptivas en general estáticas. Sin embargo si vamos más allá, los creadores de las Gestalt hablaron desde el comienzo de “leyes de *organización* que transforman el dato sensorial y las concepciones probabilistas que hoy es posible formarse al respecto, acentúan ese aspecto transformador de la percepción” (Piaget:15)⁵

La autorregulación es el tercer carácter principal de las estructuras, esta facultad de regularse por sí mismas implica su conservación y su cierre, pues las transformaciones no

⁵ Cuando la cita corresponde al único libro citado de ese autor en la bibliografía, no colocamos el año, sólo el número de página. (Apellido: N° Pág.) Por el contrario si hay más libros citados de un mismo autor en la bibliografía, éstos se diferencian entre sí por el año. (Apellido: Año)

implican salir de las fronteras de la estructura, sino que producir elementos propios a ella y siempre conservando sus leyes.

La estructura aunque se encierre en sí misma, puede pasar a ser una subestructura de otra estructura más grande. La modificación de los límites generales no altera las leyes de la subestructura sino que la enriquecen y conservan. Así, la autorregulación procede por operaciones muy reglamentadas, las que a su vez son las leyes de totalidad de la estructura. Una operación estructural es una regulación *perfecta* realizada por medios internos de control, basados en mecanismos estructurales simples, como lo son los mecanismos de ritmos, que se encuentran en toda escala biológica y humana. El ritmo es un mecanismo que mantiene su autorregulación, de forma muy elemental, basándose en simetrías y repeticiones. En el teatro el manejo del ritmo es fundamental, una obra de teatro sin ritmo, aburrirá incluso al espectador más entusiasta. El buen ritmo de una obra de teatro se produce entre otras cosas, porque todas sus escenas tienen la duración justa y necesaria, permitiendo que pueda fluir sin problemas, en cierto sentido podemos decir que una obra con buen ritmo es una obra que se autorregula a sí misma.

Con el estudio de las estructuras matemáticas, comenzaron a establecerse diferencias definitorias para la comprensión y avances del estructuralismo. Aunque la formación del estructuralismo psicológico Gestalt, no fuera influenciada por las estructuras matemáticas, si lo fueron las estructuras de la antropología social y cultural, pues Levi Strauss extrajo sus modelos estructurales directamente del álgebra general. Piaget explica en su libro *El Estructuralismo* (1968), cómo fue que el estructuralismo empezó a ser útil para las distintas disciplinas, y esto da cuenta de cómo, o con qué método, los pensadores pudieron adaptar lo que el estructuralismo ofrecía para sus propias áreas de trabajo, cosa que trataremos de ver si es posible para el teatro, particularmente la dirección escénica.

1.2.- Gestalt

Los primeros signos que podemos encontrar, que abrieron el camino al posterior desarrollo de la teoría de la Gestalt, están relacionados con las dificultades halladas por los asociacionistas tradicionales a fines del siglo XIX, en lo que concierne a la percepción y el pensamiento. Pues los asociacionistas creían que la percepción era una reproducción de los objetos, o una imagen mental de lo percibido. (Wolman: 499) Y acerca del pensamiento decían que era una combinación mecánica de esas imágenes. Es decir que la mente captaba imágenes y el pensamiento era la combinación de éstas. La psicología de la Gestalt se opuso a esta creencia. Los pensadores partieron sospechando que no era posible concebir al ser humano sin una continuidad en su vida consciente, sin una continuidad en su pensamiento, en su sentir, su pensar y actuar. James Ward, expuso un argumento de peso contra estas ideas. A partir de estas sospechas afirmaba que no podía comprenderse la vida consciente humana a partir de un atomismo y asociacionismo mental. “Según Ward, se debe defender la unidad y la continuidad del propio conocimiento, la hilación del ser conciente” (Wolman: 500) pues los humanos “no somos una combinación o recombinación de distintas unidades elementales”⁶. (Wolman: 500) Se quiere llegar a ver al sujeto como una totalidad, no como un sujeto reduccionista. Estas ideas fueron las primeras que comenzaron a cimentar el camino a la Gestalt, ya en 1886. Stout en EEUU, Binet en Francia, siguieron oponiéndose y estudiando distintas maneras de entender la percepción, “Binet llegó a la conclusión de que el pensamiento no estaba hecho de imágenes, era algo sin imágenes, exactamente pensamientos” (Wolman: 501) esta interpretación antiatomística y *sin imágenes* sobre el pensamiento influyó a muchos psicólogos en toda Europa, quienes comenzaban a profundizar en el tema, produciendo variados estudios e investigaciones. En suiza el psicólogo Claparède investigó el pensamiento desde una perspectiva utilitaria-funcionalista, en Bélgica Micholette le dio gran importancia a los elementos de organización, lo que lo llevó muy cerca de la escuela de la Gestalt y en Alemania la escuela de Würzburg señaló la importancia del estado mental y la tarea. Todos estos estudios

⁶ John S. Mill, *Notes and Annotations on J. Mill, Analysis of de Phenomena of the Human Mind*, Longmans, Green, 1869. Citado por Walman, Pág. 500.

fueron conduciendo a la formación de la teoría de la Gestalt, estudios que como ya mencioné, surgieron oponiéndose al asociacionismo y acercándose al funcionalismo.

Veamos concretamente cómo se fue avanzando en contra del asociacionismo. En Alemania, Müller llevaba a cabo, paralelamente a todo este movimiento continental mencionado, unos estudios experimentales en torno a la memoria en contra del asociacionismo y desde otro ángulo, donde concluyó que los procesos de la memoria se hallaban influenciados por el estado preparatorio del sujeto. Estas ideas fueron utilizadas también en Würzburg, y posteriormente por Külpe quien introdujo la motivación. Los sujetos investigados podían concentrarse en una tarea determinada y describir la figura sugerida sin darse cuenta de las demás, respondiendo entonces a la figura y no al campo.

Ya en 1901, Orth y Mayer publicaron un estudio experimental sobre clasificación, en donde las respuestas de los sujetos investigados dependían de su estado de conciencia, frecuentemente matizado por sus sentimientos. Todos estos estudios descubrían y apuntaban a que las respuestas no eran simples productos de estímulos, sino que dependían de algunos factores del interior de la mente del sujeto, pero hay más. Ach y Watt introdujeron en concepto de tarea, que corresponde a la motivación de Külpe antes mencionada. La tarea influía en el modo de reaccionar de los sujetos. La velocidad y la naturaleza de los procesos asociativos podían ser influidas por la tarea.

...el contenido de la presentación del fin determinaba la respuesta de los sujetos. Los sujetos no sólo veían una tarjeta coloreada (estímulo), sino que la veían coloreada de acuerdo con las instrucciones. Ach denominó tendencias determinantes a tales instrucciones, que influían sobre las respuestas a unos estímulos determinados. (Wolman: 504)

Todos los factores presentados “estado”, “tarea”, “fin” o “tendencia determinante” apuntan a nuevos factores, aparte del básico estímulo-respuesta, esto es la respuesta reproductiva., la cual no se trata de una mera reproducción de imágenes adquiridas.

Selz que prosiguió estos estudios de manera más radical, consideraba que el estímulo y la tarea conformaban un todo, una unidad. Así propuso el “pensamiento productivo”, en donde “la tarea con todas sus tendencias determinantes inician las operaciones mentales que sirven como medio para el fin de solucionar un problema.” (Wolman, 505)

Posteriormente el funcionalista, Karl Bühler, discípulo y colaborador de Külpe, también concluyó que “el pensamiento no puede reducirse a procesos sensoriales o imágenes mentales. Se trata de un proceso mental que conduce a la solución de un problema; se halla dirigido a un fin; posee una tarea (*Aufgabe*) y es creativo.” (Wolman: 506) Bühler dió más importancia que ningún otro de la escuela de Würzburg al finalismo del pensamiento, él mismo comenta que desde que entró a estudiar psicología, nunca creyó que el pensamiento pudiera reducirse a reacciones sensoriales y asociaciones, nunca creyó en la teoría de la asociación clásica, pues presentía que el pensamiento era mucho más que eso. Y agrega:

Por lo que concierne a la psicología de la Gestalt, probablemente yo he sido el primero en hollar este campo con experimentos reales, una vez que Ehrenfels y su escuela desarrollaron teóricamente el nuevo concepto. Hace poco me he interesado en el principio de la gestalt desde otro ángulo. El libro que acabo de escribir, *El principio de la gestalt en la vida del hombre y los animales* defiende la tesis de que sólo los seres vivientes perciben, desarrollan y crean Gestalten.⁷ (Wolman:506)

La idea central de la Gestalt es la de totalidad. Mucho antes Ehrenfels, filósofo austriaco que adhirió a la escuela fenomenológica y fue uno de los máximos representantes de la psicología de la Gestalt, ya había demostrado la existencia de percepciones vinculadas con las cualidades de conjunto o de forma. Esto lo demostró en objetos complejos como las sinfonías o las diversas fisonomías, pues cuando se cambia de tono una melodía, todos los sonidos cambian, pero aun la melodía es reconocible.

Ehrenfels veía en esas cualidades de conjunto realidades perceptivas que se superponían a las de las sensaciones. Pero la originalidad de las Gestalt, por el contrario, se basa en discutir la existencia de las sensaciones a título de elementos psicológicos previos, y en atribuirles sólo el papel de elementos *estructurados*, pero no *estructurantes*. (Piaget: 51)

Ha existido una considerable influencia de Kant, Mach y Husserl sobre los psicólogos de la gestalt. Se produce un gran salto adelante cuando el ser humano comenzó a preguntarse por la naturaleza de ver, sentir y oír, y fue “una revolución cuando averiguó

⁷ Bühler en una carta Wolman, citado por Wolman.

qué colores, ruidos y olores, etc., eran meras consecuencias de las influencias ejercidas sobre él por lo que le rodeaba...” (Wolman: 509) influencias que también dependían del sujeto experimentante y eran el resultado de complejos procesos que ocurrían en su interior.

Las estructuras psicológicas o los comienzos del estructuralismo en psicología propiamente tal, aparecieron a comienzos del siglo XX y la teoría de la Gestalt fue la forma más espectacular del estructuralismo psicológico, que nació en 1912 de los trabajos de W. Köhler, M. Wertheimer y K. Lewin. La Gestalt se desarrolló en el ámbito de la fenomenología, pero sólo rescató de ella la noción de una interacción entre el sujeto y el objeto. Luego se encaminó hacia el naturalismo por la formación de físico de Köhler y por tanto a los modelos de campo, cosa que en un principio fue estimulante, pero posteriormente nefasta. (Piaget: 1968)

Orden, regularidad, gestalt, son los principios universales que vinculan psicología y fisiología en un sólo sistema. Para defender los postulados de la teoría gestáltica los psicólogos debían encontrar este orden, la gestalt, en la naturaleza, o de lo contrario aceptar que no se trataba más que de ideas sin asidero en la realidad. Afortunadamente Kohler encontró factores gestálticos en la naturaleza inanimada con lo cual se comprobó que “los estados macroscópicos se desarrollan en el sentido del equilibrio, la estabilidad, la regularidad y la simplicidad.” (Wolman: 510) Con esto la psicología pudo levantarse sobre una base firme, “la gestalt existía tanto en la mente como en la naturaleza”. (Wolman: 510)

Idénticos principios fueron aplicados al estudio del sistema nervioso (teoría neurológica), la teoría del Isomorfismo y la teoría de los campos psicológicos. Como siempre en contra del atomismo psicológico, (que presentó una analogía del funcionamiento del sistema nervioso con una máquina), la gestalt introdujo la teoría de los *todos funcionales* basada en una distribución y organización dinámica, utilizando como metáfora un circuito eléctrico para entender el mecanismo cerebral, dirigido por el principio del equilibrio, o por lo menos por el de reducción de la tensión. “El cerebro funciona como un campo dinámico, y sus fuerzas pueden autodistribuirse y autorregularse, siempre en el sentido del equilibrio.” (Wolman: 511) Lo que se ve desde un comienzo es

una totalidad y se trata de explicarla, “aquí aparece la hipótesis del campo, según la cual las aferencias sólo chocarían en forma aislada con el cerebro, pero llegarían, por intermedio del campo eléctrico del sistema nervioso, a *formas* de organización casi inmediatas.” (Piaget: 52). Según Piaget la idea de *gestalt* comenzó buscando la forma como externa al ser humano, que sin tener nada que ver con él, éste lograría interpretar o comprender de forma automática. Contrariamente por las palabras de Wolman, se entiende que, los psicólogos de la *gestalt* estaban muy concientes de que el sujeto anteponía emociones, tareas y juicios que influían en la percepción de la forma. Sin embargo, Piaget culpa al modelo de campo como el responsable de que los *gestaltistas* atribuyeran poca importancia a las consideraciones funcionales y psicogenéticas a las actividades del sujeto. A pesar de las intenciones de vincular la experiencia del sujeto con la experiencia en el medio, descrita por Wolman, Piaget insiste en que la *Gestalt* entonces buscaba el ideal de estructuras puras, es decir sin historia, sin génesis, sin funciones y sin relaciones con el sujeto. A esto Piaget agrega “es fácil construir tales esencias en el terreno filosófico, en el cual la invención se encuentra libre de toda coerción, pero es difícil encontrarlas en el terreno de la realidad verificable.” (Piaget: 51) Volveremos más adelante sobre este punto exponiendo la visión de Arnheim respecto a esta contradicción bibliográfica.

Sin embargo, la teoría del isomorfismo de Kohler se sustenta en la suposición de la unidad del universo, pues “la relación parte-todo, la tendencia a la restauración del equilibrio, la tendencia al cierre, a la simetría y la regularidad rigen tanto los fenómenos físicos como psicológicos”, (Wolman: 512) señalando que la experiencia psicológica es una reproducción muy fiel de los procesos cerebrales fisiológicos correspondientes. Las dos áreas, la experiencial y la fisiológica están regidos por el mismo grupo de principios. Son dos campos dinámicos que operan con los mismos recursos y se organizan de igual forma. “la *gestalt* es tanto física como mental; la ley de *pregnanza* se aplica al mundo físico y a cómo lo experimenta el individuo”. (Wolman: 512)

Koffka intentó desarrollar una teoría general de la conducta enmarcada en el concepto del isomorfismo,

... la idea de un campo psicológico isomorfo del campo físico permitió a los psicólogos de la *Gestalt* desarrollar una teoría sobre la volición y las emociones. El desequilibrio entre organismos y ambiente origina tensiones y activa fuerzas que se dirigen a la

restauración del equilibrio. Un organismo hambriento busca comida, un hombre iracundo inicia una lucha. (Wolman: 514)

La relación de desequilibrio entre el sujeto y su medio enmarcada en la idea de un campo psicológico isomorfo del campo físico, se puede encontrar en términos teatrales. Las fuerzas activas de un conflicto, que el drama requiere para su funcionamiento, son la representación de algo extraordinario que ha ocurrido en la vida del personaje, un suceso que altera el orden normal de su cotidianeidad. La obra es el lapsus de tiempo que se demora en encontrar la solución, y el desencadenamiento de acciones que se realizan para restablecer un nuevo orden, un nuevo equilibrio. Lo que haya sido que sacó de orden al personaje, lo insta a derrochar su energía para perseguir una solución al conflicto, activando el movimiento, la acción en una lucha contra el caos. Dos fuerzas opuestas de igual fuerza luchan por vencer, el objetivo para restablecer el orden puede ser concretar una venganza, conquistar a alguien, recuperar un reino, etc., verbos, acciones que van a pedir más acciones hasta volver a un nuevo equilibrio y acabar con el conflicto. En la Gestalt “el ambiente presente y la persona son los dos polos de un campo dinámico con fuerzas que actúan entre sí. La acción presente de las fuerzas y su lucha por el equilibrio son los determinantes de la conducta.” (Wolman: 514) Incluso en el caso de que el actor luche contra la fuerza de gravedad para mantener una copa de cristal en alto sobre su dedo índice hay una lucha, pues en esa acción también hay un derroche de energía y un equilibrio precario que produce tensión. El teatro no puede existir sin esa dinámica del conflicto que genera tensión, cualquiera sea el nivel en que se trabaje, desde el teatro clásico, pasando por el moderno y llegando al post teatro.

Como en un conjunto los elementos se encuentran constantemente subordinados al todo, cada modificación local implica una transformación del conjunto, por esto la primera ley de las totalidades perceptivas es que el valor cuantitativo del todo no es igual a la suma de las partes, esa es la llamada ley de la composición no aditiva del todo, esta ley es fácilmente demostrable en el terreno de las percepciones.

La segunda ley fundamental es la de la tendencia de las totalidades perceptivas a adquirir la mejor forma posible, también conocida como ley de pregnancia, pregnanza o de las buenas formas, en donde una totalidad perceptual adquiere la forma más simple. Esta

viene definida por el diccionario de la RAE como la “Cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura”. Por ejemplo en una multitud de imágenes desordenadas e irregulares nos llaman más la atención las caracterizadas por su regularidad y orden, pues las imágenes pregnadas se caracterizan por su simplicidad, regularidad, simetría, continuidad y proximidad entre los elementos. Más adelante profundizaré en esta ley, la noción de campo y en la ley de figura y fondo, vistos según Arnheim.

Es importante resaltar la importancia de la noción de equilibrio, para la posterior pregnancia de las buenas formas. Esa equilibración, como proceso físico y fisiológico a la vez, constituye al mismo tiempo un sistema de transformaciones y un sistema autónomo en su regulación, dos propiedades que, además de las leyes generales de totalidad, ubican a las Gestalts en la definición de estructura propuesta al comienzo.

1.3.- Percepción visual, Rudolf Arnheim

“La obra de arte se constituye en la percepción, ya que toda experiencia estética, ya sea como producción o como recepción, supone un proceso perceptivo.” (Ocampo: 2002)

Arte y percepción se encontrarán en la medida en que se conciben, ya no como meros reproducción y registro respectivamente, sino como procesos de elaboración. Este encuentro se ve favorecido por la Gestaltheorie.

Para la teoría de la Gestalt, concepto traducible como forma, configuración o estructura, la percepción no consiste en la suma de las cualidades de una imagen, sino en la captación por exploración activa, de las características estructurales básicas. Esta totalidad no se deduce de la suma de las partes, porque el todo es algo diferente a la suma de las partes y porque cada parte del todo es distinta en otra estructura.

Uno de los precedentes de la teoría de la Gestalt que no hemos mencionado anteriormente fue Kant, lo cual se hace patente al recordar su “definición de la perfección interna de los organismos: un orden en el cual la existencia y forma de las partes depende de su relación con el todo” (Kant según Ocampo: 164). Para identificar los mecanismos que conforman y relacionan los distintos elementos hasta su configuración en una estructura unitaria, es necesaria una percepción activa, esbozada en la definición kantiana. Ehrenfels, gestor de la Gestalt afirma que la configuración de un objeto es más que la suma de sus partes a partir de un experimento de percepción musical: “la sobreposición de varios sonidos oídos previamente por separado, no alcanza el mismo resultado a que lleva la audición simultánea de todos ellos. Un ejemplo más concreto todavía, la unión de la nota *do* con la nota *sol*, dan lugar a una *quinta*, una cualidad que sólo pertenece a la totalidad.” (Ocampo: 165)

Fechner y Wundt intentan encontrar un fundamento empírico de la estética estudiando la percepción. Si bien se encuentran con arquetipos, el carácter personal y activo de la percepción visual da la posibilidad de hallar diversas lecturas ante un mismo estímulo.

Los sujetos percibimos una totalidad estructurada. Para saber qué nos conduce a esto, debemos introducirnos en el concepto de isomorfismo, el cual asegura la coherencia o concordancia entre lo percibido, los estímulos sensoriales con el mundo físico y su visibilidad. Wertheimer añade otro concepto muy importante: la simplicidad, pregnancia o ley de la buena forma según la cual “toda percepción explora hasta desvelar la estructura más sencilla posible, una organización sustentada en criterios de regularidad.” (Ocampo: 165) La Gestalt profundiza estas teorías de las cuales surgen las demás leyes de la percepción visual.

Por otro lado, Rudolf Arnheim investiga profundamente y aplica la teoría de la Gestalt en el análisis de las artes visuales y el cine. Arnheim postula que la teoría Gestalt y el proceso artístico están directamente relacionados y de manera muy importante.

...la teoría del arte y la teoría de la Gestalt coinciden en afirmar en que no se conoce ningún fenómeno analizándolo parte por parte, sino en la estructura que éstas configuran merced al carácter cognitivo de la percepción. Estructura y percepción como exploración activa son los pilares sobre los cuales la Gestalt ayuda a definir al arte, que es la elaboración de la realidad mediante las leyes emanadas de la visión de las formas y el bagaje propio del perceptor. (Ocampo:165)

Si toda percepción es activa, es un proceso abierto que contempla las formas desde las expectativas particulares hasta descubrir un esquema estructural, un concepto perceptual- por ejemplo el concepto “redondez” ante el estímulo “cabeza”-, la representación consistirá en realizar un equivalente formal de esa estructura, de ese concepto perceptual, en un medio concreto. La representación no es mera reproducción sino creación de un equivalente. Este equivalente, que varía de acuerdo al medio utilizado, mantiene siempre una semejanza estructural con el concepto perceptual por el principio de isomorfismo, por la íntima relación que poseen las realidades física y psíquica. Volvamos al ejemplo propuesto por Arnheim: si la redondez es el concepto que corresponde a la estructura de la configuración a estimular “cabeza”, la representación de esa “redondez” se podrá realizar mediante un círculo en tanto éste posee una esencial semejanza estructural con el estímulo. La representación es creación en la medida en que exige convenir el precepto en forma. El isomorfismo es lo que permite la semejanza entre realidad y representación, una semejanza que descansa en aquello que de la realidad se mantiene en la representación. (Ocampo:166)

La psicología de la Gestalt propone algo novedoso con respecto a las teorías anteriores (asociacionistas) pues propone que los datos sensoriales contienen un núcleo de expresión que es perceptivamente auto-evidente.

En la percepción de todo fenómeno, además de atender a las leyes que lo configuran, el perceptor reconoce lo que Köhler llama *cualidad terciaria* al intentar designar el carácter, la expresión con que acontece el fenómeno. Estas cualidades terciarias –por ejemplo, el carácter inhóspito de una habitación- son lo que con mayor facilidad se retendrá en la memoria y aquello que, a decir de Köhler, aparece frecuentemente en la obra de arte; de ahí la constante atracción que ejerce sobre nosotros. La importancia de ese punto de vista es evidente: la grandeza de la obra está contenida en su propia estructura formal y no en la formación o proyección sentimental del espectador. (Ocampo: 167)

La Gestalt al desarrollar la ley de pregnanza, buena forma o principio de simplicidad, encuentra las otras reglas de la percepción visual: la ley de figura y fondo, de la proximidad, de la simetría y de la continuidad, con las cuales logra esclarecer los estímulos en una estructura elemental.

Rudolf Arnheim (1904-2007) es quien con mayor extensión y rigor expande las ideas de la Gestalt hasta la Historia del Arte. Aunque no está exento de posibles críticas abordaremos sus interesantes descubrimientos a partir de uno de sus libros más representativos e importantes “Arte y percepción visual” (1979). Arnheim se sirve de las categorías visuales de la Gestalt para analizar obras de arte y cine, lo cual merece un espacio dentro de la Historia del Arte según Estela Ocampo quien lo incluye en un capítulo de su libro “Teorías del Arte”. El análisis que propone Arnheim en su libro, parte de las categorías visuales, las categorías perceptuales abstractas con que la percepción deduce estructuras y el arte elabora configuraciones significativas. Los diez conceptos catalogados por Arnheim son: Equilibrio, Shape (contorno, figura), Forma, Desarrollo, Espacio, Luz, Color, Movimiento, Dinámica y Expresión. Todas con posibilidades de traducción escénica, pues Arnheim hace una traslación de conceptos desde la psicología de la forma a la obra artística.

Basándose en la teoría de la Gestalt Arnheim acepta que toda representación equivale a deducir una estructura y traducirla mediante un equivalente formal. Asimismo la Gestalt enseña que tanto en la deducción de una estructura ante un estímulo, como en la elaboración de su equivalente pictórico predomina la tendencia a la simplicidad y

regularidad, es decir, predomina un proceso de abstracción. La abstracción se define como el resultado de dar prioridad a las formas sencillas siguiendo reglas de la percepción visual, y no ya como reproducción selectiva o reordenamiento arbitrario del modelo. Así pues, la abstracción es una exigencia de la representación y está en el origen aunque el resultado final no sea una configuración abstracta, dado que esas mismas formas simples a las que se les ha dado prioridad pueden evolucionar hacia otras más complejas o realistas. De este modo el arte abstracto y el realista ya no son distintos tipos de arte de acuerdo a procesos psicológicos dispares sino *los dos extremos de una escala en la que todos los posibles estilos artísticos pueden disponerse en una secuencia que lleve de la forma geométrica pura al realismo extremo, pasando por todos los grados de abstracción*⁸. (Ocampo: 168-169)

La afirmación de Arnheim es una valoración al arte abstracto como expresión suficiente, “la forma abstracta básica deducida de la percepción visual es pues el origen del arte y en ella reside la expresión y la significación.” (Ocampo: 169) Así aspira a explicarse por si misma desde su estructura fundamental, la composición no es sólo una disposición placentera para la vista sino que es portadora de significado. Esta estructura central, llena de significaciones puede estar a la vista u ocultarse tras los detalles del naturalismo, “Sentados estos presupuestos se hace imprescindible detallar los medios gracias a los cuales la percepción visual descubre una estructura y el arte elabora su equivalente, los instrumentos desde los que se confecciona el esquema compositivo básico transmisor de la significación de la obra.” (Ocampo: 169)

En cuanto a la interpretación de las obras artísticas Arnheim propone a un espectador que devela los esquemas básicos expresivos, explora e integra las distintas categorías visuales hasta encontrar la configuración que le da la expresión. Esta forma de decodificación de la obra de arte es de un carácter universal.

La aplicación de la Gestalt a la Teoría del Arte han sido ampliamente provechosos, sin embargo, existen problemas que tienen relación con los cambios estilísticos a lo largo de la Historia del Arte. Que las formas simples o abstractas puedan ser una propuesta de resultado final, como también puedan evolucionar hacia el realismo y el naturalismo permite “formular el carácter homogéneo de la Historia del Arte, pero no resuelve el

⁸ Arnheim citado por Ocampo.

interrogante sobre los motivos que desencadenan esa evolución” los motivos se resuelven desde factores externos a la teoría gestáltica o a la fenomenología de la percepción visual.

“... a pesar de las enseñanzas según las cuales la forma artística dispone de la facultad de autoexplicarse y el pensamiento visual que confecciona esquemas abstractos es el origen de toda representación, la Gestalt no es un recurso con suficiente amplitud de miras como para dar respuesta al conjunto de problemas que plantea el análisis del arte en su devenir histórico.” (Ocampo: 170)

La *Psicología de la forma* explica perfectamente los distintos ideales de configuración de cada época. Podemos hablar de una misma época artística siempre y cuando en ella predomine el mismo ideal de configuración. “La disposición de las partes en cada obra concreta, y muy particularmente su relación con el todo, se deriva del ideal compositivo de la época” (Kaufmann, citado por Ocampo: 171)

El problema según la historiadora de arte Ocampo es que la teoría gestáltica no da respuesta a los motivos de fondo que hacen nacer esas preferencias estéticas epocales o sus Gestalt-ideales. Sus causas son explicadas por factores ajenos a la Gestalt, pero es imposible negar el impresionante aporte de la *Gestalttheorie* a la definición del concepto *estilo*, pues determina que es lo que debemos considerar como tal: “el ideal de configuración que asemeja entre sí a las obras de un período determinado.” (Ocampo: 171) Para la Gestalt el origen de un *estilo* está determinado por la confección del esquema compositivo básico y del uso concreto que se haga de las leyes de percepción visual. Si consideramos por *estilo* la realización de la obra desde principios formales, entonces el concepto *estilo* es una noción completamente gestáltica.

A partir de esto, varios autores cercanos a la Gestalt definieron distintos estilos artísticos, como modelos de configuración deducidos de las leyes gestálticas. Lo clásico y lo barroco, se imponen como los dos extremos de una misma línea en la construcción de formas, la primera fiel a la ley de pregnanza y buena forma, de tranquila contemplación y la segunda como tergiversación de las leyes naturales de la percepción, desconcertando al espectador. Claramente esto se ha utilizado con fines pedagógicos, en el análisis del arte, y aunque muchas veces se ha caído en la catalogación de los formalismos tradicionales, en categorías del lenguaje visual, la Gestalt ofrece las coordenadas para el análisis gramatical.

La Psicología de la forma es una excelente herramienta de análisis de la percepción, y llega a convertirse en teoría del arte cuando de su análisis se deducen las reglas fundamentales de una determinada composición. Pero la crítica continúa cuando surge la pregunta acerca del rol de la psicología individual y el bagaje cultural en la percepción. La Gestalt admite la importancia del rol personal del sujeto en la interpretación, pero subordinada a los principios de simplicidad y buena forma que rigen la visualidad. Por lo que es muy importante no olvidar, que a las leyes de la Gestalt hay que sumarle la importancia de la experiencia individual del sujeto frente al fenómeno visual. Pues el sujeto es una apertura, es quien particulariza la experiencia, quien tiene un modo peculiar de ver. También hay que añadir las convenciones históricas y culturales. Gombrich, quien ha profundizado en la importancia de la historia y la cultura en el proceso de la percepción, ha propuesto el *sentido del orden* en vez del *principio de simplicidad*, ya que resulta más dinámico, pues sería como una evolución de la ley de pregnanza. Pero por ahora, la propuesta de Gombrich excede nuestro estudio. Continuemos con el segundo punto de este primer capítulo: las nociones fundamentales de la Gestalt y el arte según Arnheim.

2.- Nociones fundamentales de la Gestalt y el arte según Arnheim

“El arte es lo más concreto del mundo, y nada justifica sumir en confusión a quien quiera saber más acerca de él.” (Arnheim: 1979)

2.1.- Primera aproximación

Las palabras con que Arnheim comienza su libro “Arte y percepción visual” (1979) nos revela su posición con respecto al rol de la visualidad “Diríase que el arte corre el peligro de verse ahogado por tanta palabrería” (Arnheim:13), si bien en un comienzo se refiere a la cantidad de estudios, notas, críticas que tratan de dar con alguna “verdad objetiva” del análisis del arte, posteriormente traslada su comentario hacia la percepción.

Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos. Lógicamente, nos sentimos perdidos en presencia de objetos que sólo tienen sentido para una visión no diluída, y nos refugiamos en el medio más familiar de las palabras. (Arnheim:13)

Arnheim afirma que no se puede acceder al arte mientras mantengamos adormecida nuestra capacidad innata de entender con los ojos y asume que hay que volver a despertar dicha facultad perceptiva. Por este motivo recomienda atender los dichos de profesores y artistas de mantener alejadas de la sala de clases y del taller a las palabras, pues “Puede ser que afirmen, antes que nada, que no es posible comunicar cosas visuales mediante el lenguaje verbal. Hay en esto un núcleo de verdad.” (Arnheim: 14) En el mismo tono plantea la incapacidad de un espectador ante una obra, al momento de intentar describirla con palabras.

El estudio de Arnheim tiene por objetivo resaltar las virtudes de la visión, refrescarlas y orientarlas dentro del límite de las artes visuales, la escultura, la pintura y el dibujo, aunque nos avisa que las formas estructurales perfectas las encontramos en todas las artes tradicionales, como el teatro y el cine, incluso su estudio surge de una investigación previa sobre la estética y psicología del cine de la década del 20 y 30.

La primera tarea que él propone es describir las clases de cosas que vemos, en conjunto con los mecanismos perceptuales que explican tales hechos visuales. Pero advierte que esta tarea no debe ser superficial, sino ser capaz de ir más allá y encontrar contenido y sentido en lo que vemos, “nada nos interesa de las formas visuales aparte de lo que estas nos digan. Por eso procederemos constantemente de los esquemas percibidos al significado que transmiten.” (Arnheim: 17) Además nos alerta que dar a conocer las categorías estructurales que dan forma a una obra no es con la pretensión de matar la intuición con la que nos paramos a ver una obra, sino que busca complementar esa experiencia intuitiva y enriquecerla.

La propuesta de Arnheim surge del estudio de la teoría de la Gestalt, que tiene nada que ver con la terapia conocida por el mismo nombre, sino con la teoría estructuralista de la percepción, es decir a los principios científicos que se determinaron a partir de experimentos en torno a la percepción. Arnheim proviene de la obra teórica y práctica de esta escuela alemana que desde sus inicios tuvo conexión con el arte, pues los escritos de sus gestores, Wertheimer, Koffka y Köhler, están impregnados de alusiones al arte, pues “Que una totalidad no se obtiene por agregación de partes aisladas no había que decírselo al artista.” (Arnheim: 17) Las experimentaciones posteriores de los teóricos de la Gestalt se esforzaron en demostrar que “...el aspecto de cualquier elemento depende de su lugar y función dentro de una estructura global” (Arnheim: 17), y en eso el arte tiene mucho que aportar. Posterior a la década del cuarenta, Arnheim continuó sus investigaciones en Arte y Psicología en USA, primero gracias a una beca de la Fundación Guggenheim y luego a otra beca de la Fundación Rockefeller, para terminar siendo docente de la Universidad de Harvard en el departamento de estudios visuales ubicado en el edificio Le Corbusier.

Las investigaciones de la Gestalt sobre la percepción visual pudieron demostrar que la visión es una aprensión de la realidad muy creativa, pues aplica la imaginación, la inventiva y el sentido de la belleza, por lo que está lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales como planteaban los Asociacionistas.

Con respecto a la creación del artista, Arnheim afirma que es única y particular, aunque el creador ocupe su conocimiento de las formas y el color en base a experiencias o modelos de la realidad, se trata de algo que no pretende replicar idénticamente algo que ya existe, sino crear algo único y nuevo. Le otorga un valor trascendental, pues además de dar

forma y sentido a su creación “...el acto de concepción del artista es un instrumento de la vida, una manera refinada de entender quiénes somos y dónde estamos.” (Arnheim: 18)

Existe una dialéctica perceptual, entre el objeto observado y su observador, pues es evidente que cada artista, cada persona o cultura aporta con su historia personal, sus antecedentes culturales o sus inclinaciones de gusto, completando la percepción de lo que ve. Pero también es cierto que un objeto tiene características concretas que lo definen y que lo hacen identificable independiente de la cultura en la que uno esté, de manera independiente de la interpretación o posibles fantasías personales. Es muy importante que quede claro que Arnheim no pretende anular o quitar importancia a la percepción individual, al contrario, él complementa lo subjetivo de una percepción con lo objetivo y común para todas las culturas. Las características estructurales son transversales a todas las personas, esa característica objetiva de la realidad le otorgaría su universalidad.

Quedó patente que mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador.

... Si se pudiera demostrar en un laboratorio que una figura lineal bien organizada se impone a todos los observadores como básicamente la misma forma, al margen de las asociaciones y fantasías que suscite en algunos de ellos por efecto de sus antecedentes culturales e inclinación individual, se podría esperar lo mismo, al menos en principio de quienes contemplasen obras de arte. Esta confianza en la validez objetiva de la afirmación artística vino a suministrar un antídoto muy necesario contra la pesadilla del subjetivismo y el relativismo ilimitados.

... la visión no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos. Si esto era cierto el simple acto de percibir un objeto, tanto más habría de serlo del enfoque artístico de la realidad.

... En otras palabras había aquí una analogía científica con el hecho de que las imágenes de la realidad pueden ser válidas aunque estén muy lejos de la semejanza “realista”. (Arnheim: 18)

Entregando el conocimiento para ayudar a dilucidar las categorías y operaciones estructurales concretas detrás de una obra artística, Arnheim pretende hacer comprensible el arte para cualquier persona, pero nos alerta que este conocimiento no pretende convertirse en un manual, ni mucho menos, bloquear lo principal, que es identificar la totalidad de la obra y su mensaje a través de nuestra intuición. Pero como la naturaleza

humana siempre quiere encontrar explicación a lo que ve y por qué lo ve, Arnheim plantea este conocimiento como un complemento posterior al valor global y espontáneo, de transmisión de sentido de una obra artística.

2.2.- Campo, esqueleto estructural y fuerza perceptual.

“Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia.” (Arnheim: 24)

Cuando el observador realiza un juicio visual, no separa las cualidades de lo que ve para después compararlas entre sí una por una, sino que normalmente ve las características como propiedades del campo visual total. Las distintas cualidades de las imágenes percibidas no son estáticas, lo que las personas y animales perciben no son simplemente disposiciones de objetos, colores, formas, movimientos y tamaños, sino más bien un juego de tensiones dirigidas. Arnheim asegura que aquellas tensiones no son algo que el observador añada a las imágenes estáticas, sino que son intrínsecas a los objetos como su tamaño, color, etc. Las tensiones dirigidas tienen magnitud y dirección por lo que se pueden calificar de fuerzas psicológicas. No se trata de inferencias lógicas, pues aquellas son producto del pensamiento y añaden información a los datos visuales interpretados. Las tensiones dirigidas o inducciones perceptuales, son más bien interpolaciones basadas en conocimientos previos, pero que se aplican espontáneamente durante la percepción de la configuración de una imagen.

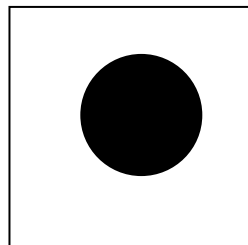


Figura 1

En la figura 1, a primera vista se nota que el círculo está descentrado. No hace falta medir la distancia del círculo con cada lado del cuadrado para percatarse, ¿cómo se puede percibir? Cuando se mira la figura como un todo, se ve la posición asimétrica del círculo como una propiedad visual del esquema. No se mira el cuadro y el círculo por separado, sino que se ve una relación espacial dentro del todo.

“El círculo está siendo atraído por algo que no está físicamente presente en la imagen” (Arnheim: 24) si bien el punto central de la imagen no está marcado, forma parte del esquema, pues es un foco de poder aunque no se pueda ver, su presencia se siente, está inducida. Esta figura visual está vacía y llena al mismo tiempo, porque su centro está aparentemente vacío, pero es perceptible, porque es una estructura oculta. “Si colocamos el disco en diversas ubicaciones dentro del cuadrado, parecerá sólidamente asentado en algunos puntos; en otros manifiesta un tirón en una dirección definida, y en otros su situación parece confusa y vacilante. Cuando la posición del disco es más estable, es cuando su centro coincide con el centro del cuadrado.” (Arnheim: 24)

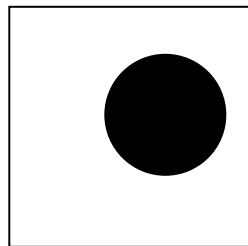


Figura 2

En toda relación espacial entre objetos, hay una distancia *correcta*, que el ojo establece intuitivamente. “Los artistas son sensibles a esta exigencia cuando disponen los objetos pictóricos dentro de un cuadro o los elementos de una escultura” (Arnheim: 26), Arnheim además plantea la pertinencia de investigar las condiciones de éstos juicios visuales de forma sistemática.

Además de los límites del cuadrado y su centro, en la relación del disco y el cuadrado influyen las estructuras de la cruz que atraviesa el centro y las diagonales.

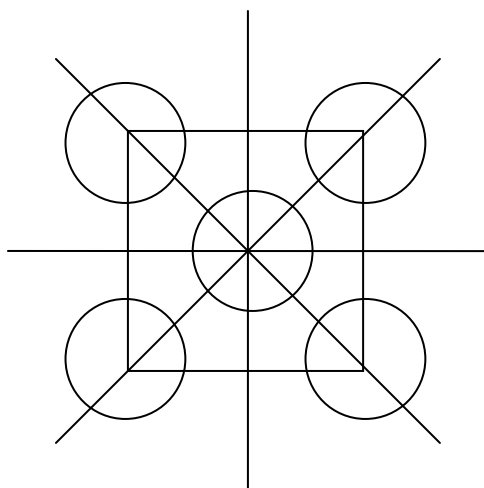


Figura 3

El disco cualquiera sea su ubicación se verá afectado por los factores estructurales ocultos.

“Un esquema visual se compone de algo más que las formas registradas por la retina. Por lo que a la entrada de datos retiniana se refiere, todo lo que hay en nuestra figura son las líneas negras y el disco. En la experiencia perceptual, este esquema estimulador crea un esqueleto estructural, esqueleto que ayuda a determinar el papel de cada elemento pictórico dentro del sistema de equilibrio de la totalidad; sirve de marco de referencia, lo mismo que una escala musical define el valor tonal de cada nota dentro de una composición.” (Arnheim: 27)

Si colocamos algo en cualquier lugar de un campo x , el objeto será afectado por las fuerzas de todos los factores estructurales ocultos. La fuerza y distancia de esos factores son los que determinarán el efecto que causará dentro de la configuración total. En el centro las fuerzas se equilibran entre sí, produciendo un efecto de reposo. Un objeto ubicado sobre el esqueleto estructural (cruz y diagonales) conllevará un efecto de estabilidad visual. Si hay una influencia desde alguna dirección, el efecto será de un tirón en esa dirección. Si el objeto se sitúa justo al medio, entre el centro y el ángulo, dará la sensación de que el objeto empuja hacia el centro.

Cuando los tirones visuales son ambiguos y el ojo no puede averiguar su dirección, se interfiere el juicio perceptual del espectador. En este caso de ambigüedad, el esquema

visual ya no determina lo que se ve, y entra en juego la subjetividad del espectador, su preferencia, gusto o atención por una dirección, determinando qué es lo que está viendo.⁹ “... a menos que el artista se complazca en ellas, esta clase de ambigüedades le inducirán a buscar distribuciones más estables.” (Arnheim: 27)

Cuando los ojos no pueden establecer tan claramente qué dirección tiene un objeto, (Figura 1) surge la tendencia, de los sistemas físicos y psicológicos, a ir en la dirección del nivel de tensión más bajo alcanzable.

La reducción de la tensión se obtiene cuando los elementos de los esquemas visuales pueden ceder a las fuerzas perceptuales dirigidas que les son intrínsecas. Max Wertheimer ha señalado que un ángulo de 93 grados no se ve como lo que es, sino como un ángulo recto de algún modo defectuoso. Cuando el ángulo se muestra en exposición breve, es frecuente que los observadores afirmen ver un ángulo recto, aquejado quizás de alguna imperfección indefinible. (Arnheim: 28)

No se puede describir una *experiencia* visual describiendo sus centímetros, anatomía, tamaño, ángulo o longitudes de onda. Esas son mediciones estáticas que solamente definen lo que se observa. Pero la expresión y sentido de un percepto, la vida del percepto como le dice Arnheim, nace de la actividad de las fuerzas perceptuales. “Cualquier línea trazada sobre una hoja de papel, la forma más sencilla modelada en un trozo de arcilla, es como una piedra arrojada a un estanque: perturba el reposo, moviliza el espacio. Ver es la percepción de una acción.” (Arnheim: 29)

La figura más la estructura oculta en ella, no es un mero entramado de líneas, ya que el percepto es un campo de fuerzas continuo, de ahí surge su vida, como dice el autor, es un paisaje dinámico con centros de fuerzas atractivas y repulsivas influenciando sus contornos y el interior y exterior de la figura entera. Hay puntos de reposo, pero reposo no significa ausencia de fuerzas activas. “el centro no es un punto muerto. No se siente tirón en ninguna dirección cuando los tirones de todas las direcciones se equilibran unos a otros; para el ojo sensible, el equilibrio de un punto está lleno de tensión” (Arnheim: 29)

¿Éstas fuerzas son figuras retóricas o son reales?, Y si son reales, ¿dónde están?

⁹ Estas observaciones han sido comprobadas experimentalmente por Gunnar Goude e Inga Hjortzberg en el Laboratorio de Psicología de la Universidad de Estocolmo. (Arnheim: 27).

Psicológicamente existen en toda persona que observe una imagen. Sin embargo estas fuerzas no están contenidas en los objetos observados. Se cree que las fuerzas son procesos de campo, esto es que todo lo que ocurra en cualquier lugar estará determinado por la interacción de las partes y el todo. “Si no fuera así, las diversas inducciones, repulsiones y atracciones no podrían darse dentro del campo de la experiencia visual” (Arnheim: 31). El observador ve las fuerzas perceptuales en los esquemas visuales, como propiedades de los objetos percibidos, pues más allá de que sean reales o no, son “componentes genuinos de todo lo visto” (Arnheim: 31) “El artista, por ejemplo, no tiene que preocuparse porque estas fuerzas no estén contenidas en los pigmentos que pone sobre la tela. Lo que él crea con materiales físicos son experiencias. La imagen percibida, no la pintura, es la obra de arte.” (Arnheim: 31). Las fuerzas perceptuales son ilusorias para quien pretenda mover una máquina con su energía. Pero “perceptual y artísticamente son plenamente reales.”(Arnheim: 31)

3.- Equilibrio

“...ningún método conocido de cálculo racional puede reemplazar al sentido intuitivo del ojo.”
(Arnheim: 33)

3.1 Equilibrio

Según la física, “el equilibrio es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas a otras. En su forma más simple se logra mediante dos fuerzas de igual intensidad y direcciones opuestas. Esta definición es aplicable al equilibrio visual.”
(Arnheim: 32) Según Arnheim todos los esquemas visuales poseen un centro de gravedad.

... salvo en las formas más irregulares, ningún método conocido de cálculo racional puede reemplazar al sentido intuitivo del ojo... ...el sentido de la vista experimenta el equilibrio cuando las correspondientes fuerzas psicológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que queden compensadas entre sí.” (Arnheim: 33)

Hay diferencias entre equilibrio físico y equilibrio perceptual, pues el centro visual de gravedad de una pintura o una escultura, no coincide necesariamente con su centro físico. Pues el equilibrio de una composición, no se obtiene al poner en equilibrio un cuadro o una escultura sobre una cuerda. “... una escultura puede necesitar una armadura interna que la sostenga, pese a estar bien equilibrada visualmente... ...estas discrepancias se producen porque hay factores como el tamaño, el color o la dirección, que contribuyen al equilibrio visual de manera que no tienen necesariamente un paralelo físico”. (Arnheim: 33)

Cuando Arnheim busca fundamentar la importancia del equilibrio pictórico nos hace recordar que en lo visual y en lo físico, el equilibrio es un estado de distribución en que toda acción se ha detenido. Pero es una detención activa, no muerta. Físicamente se diría que el sistema ha colocado su energía potencial en el estado más bajo. De esta manera cada parte encuentra su lugar en el todo justificadamente.

En una composición equilibrada, todos los factores, del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume el carácter de *necesidad* en cada una de sus partes. Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria, y por lo tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total. (Arnheim: 34)

Arnheim plantea que en una situación de desequilibrio la obra se hace incomprensible, pues la ambigüedad dificulta inferir cuál de las configuraciones el artista pretende conseguir, entonces pareciera que se trata de un error, un accidente o de una obra no finalizada. Exceptuando los casos en que el artista trate de buscar este efecto, se intentará buscar el equilibrio para combatir la inestabilidad. Al parecer se trata de no interferir la comunicabilidad del sentido de la obra, el que Arnheim valora y pide nunca olvidar.

Claramente el equilibrio no es condición de la simetría. Esa sería una forma muy elemental de encontrar el equilibrio, por lo que “...es más corriente que el artista trabaje con alguna clase de desigualdad” (Arnheim: 35) es decir, que trate de construir equilibrio mediante la asimetría.

3.1.- Peso y Dirección

“...en un dúo que recita poesía y otro que permanece en silencio, la asimetría puede ser compensada por el movimiento más activo del silencioso.”

(Arnheim: 43)

Existen dos propiedades que ejercen influencia sobre el equilibrio de los objetos visuales, éstos son el peso y la dirección. La primera, el peso, es la intensidad de la fuerza gravitatoria que tira los objetos hacia abajo, pero en el mundo visual hay una salvedad: el peso puede tirar en otras direcciones, no necesariamente hacia abajo. En el peso influye la ubicación, una posición anclada en la cruz estructural o sus diagonales (Fig. 3) tendrá más peso que en una posición alejada de este armazón estructural. “Esto significa, por ejemplo, que un objeto pictórico situado en el centro puede ser contrapesado por otros más pequeños descentrados” (Arnheim: 37). Existe otra forma de otorgar peso a una composición visual, que es la posición de palanca, donde el peso del elemento aumente en relación a su distancia del centro. “Por supuesto en cada ejemplo concreto hay que considerar conjuntamente todos los elementos que afectan al peso” (Arnheim: 37).

Otro factor influyente es la profundidad espacial, pues la posibilidad de apartar la vista a un espacio lejano otorga un poder contrapesante, “...cuanto mayor sea la profundidad a que llegue una zona del campo visual, mayor será su peso” (Arnheim: 38). Sobre las razones de estos efectos Arnheim explica que en la percepción, la distancia y el tamaño van correlacionados, es decir, el mismo objeto si está a gran distancia, parece más pesado, que si estuviera ubicado en el plano frontal del cuadro. A más distancia más peso, a menos distancia, menos peso, pero siempre teniendo en cuenta que esto tiene matices según las particularidades de cada composición, ya que por lo general en un mismo cuadro, son varias figuras las que se distribuyen el peso visual.



En *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, Arnheim observa que la muchacha del fondo tiene bastante peso en relación al grupo de las tres figuras grandes del primer plano, y luego pregunta ¿hasta qué punto el peso de la muchacha se deriva del tamaño aumentado de la perspectiva distante que le otorga? Continúa pensando en que quizás también influye el volumen de espacio vacío que hay delante de la muchacha. Y luego agrega un comentario importante, dice: “este fenómeno podría ser observable incluso en objetos tridimensionales” (Arnheim: 38) si bien Arnheim no está pensando en actores, es muy posible que en teatro también funcione de este modo, así como también las demás aseveraciones con respecto al equilibrio y la estructura que he desarrollado hasta ahora.

El peso visual también depende del tamaño, pues el objeto mayor será el más pesado visualmente. En cuanto al color asegura que el rojo tiene más peso que el azul, y que los colores claros son más pesados que los oscuros, pues una zona negra tiene que ser mayor que una blanca para contrapesarla, esto se debería a la irradiación, que hace que una superficie clara parezca mayor.



La mancha roja de cubrecama en el *Dormitorio del artistas en Arlés* de Van Gogh, crea un peso fuerte descentrado.

Se ha descubierto además que el peso tiene que ver con el *interés intrínseco*. Esto se refiere a que por ejemplo una zona de una pintura puede despertar el interés de un espectador o bien por el tema representado o bien por "...su complejidad formal, su grado de complicación u otra peculiaridad." (Arnheim: 38).

En la *Olimpia* de Manet, podemos notar que la pequeñez del ramillete de flores puede llamar nuestra atención, compensando el poco peso que tiene.



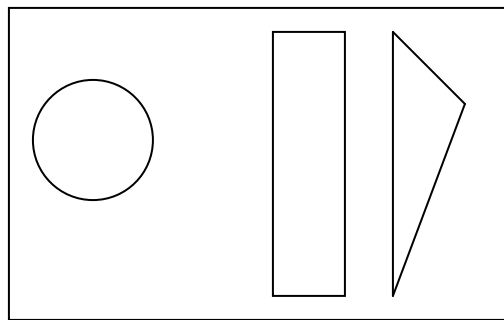
Arnheim además propone pensar en si es posible que un objeto altamente deseable o atemorizador modifique el equilibrio de una obra pictórica, ya que en la percepción pueden influir los deseos o temores del observador.

El *aislamiento* también otorga peso. Aquí Arnheim cita a los actores protagónicos de teatro, que insisten en que los demás actores de reparto mantengan distancia de él, a la hora de abordar un monólogo o escena importante, puesto que el aislamiento acentúa, sobretodo cuando hay un grupo a distancia.

La forma también parece influir en el peso. La regularidad de la forma de las figuras geométricas simples las hace parecer más pesadas. En cuadros de pintura abstracta podemos notar esto, como Kandinsky, "en las que los círculos y cuadrados suministran acentos notablemente fuertes dentro de las composiciones de formas menos definibles." (Arnheim: 39), tal como el círculo de la pintura.



“La compacidad, esto es el grado en que la masa está concentrada alrededor de su centro, parece también producir peso.” (Arnheim: 38). Asimismo las formas orientadas verticalmente parecen pesar más que las orientadas oblicuamente.



Arnheim alerta que la mayoría de estas reglas están en proceso de verificación mediante estudios precisos, sin embargo debido al año de publicación del libro, (1979) y a los ejemplos que hemos podido ver, se nos hacen bastante evidentes.

La segunda propiedad que ejerce influencia sobre el equilibrio de los objetos visuales es la dirección. Hemos dicho que el equilibrio se logra cuando las fuerzas que componen un sistema se compensan unas a otras. La compensación depende de las tres propiedades de las fuerzas: “la ubicación de su punto de aplicación, su intensidad y la dirección. La dirección de las fuerzas visuales viene determinada por varios factores, entre ellos la atracción que ejerce el peso de los elementos vecinos”. (Arnheim: 40). La forma de los objetos también genera una atracción a lo largo de los ejes de sus esqueletos estructurales. El grupo triangular de la Piedad del Greco se percibe dinámicamente como

una flecha, enraizada por una base ancha con la punta hacia arriba “...este vector contrarresta el tirón gravitatorio descendente.”(Arnheim: 40)



El tema también genera dirección, y puede hacer que una figura parezca avanzando o retrocediendo. Arnheim pone de ejemplo las miradas como generadoras de dirección, y comenta que en el teatro les llaman líneas visuales a las direcciones espaciales creadas por la mirada del actor.

Es muy importante destacar que en todas las obras de arte, todos los factores que se han enumerado, pueden contrarrestarse entre sí, actuando a favor unos con otros o en contra, para crear el equilibrio del conjunto. “El peso por color puede estar contrarrestado por el peso por ubicación. La dirección de la forma puede estar equilibrada por el movimiento hacia un centro de atracción. La complejidad de estas relaciones contribuyen en gran medida a prestar animación a la obra.” (Arnheim: 42)

Cuando se trabaja con un movimiento real, como es el caso de teatro, la danza y el cine, es el movimiento el que indica la dirección. El equilibrio según Arnheim en este caso, se puede lograr mediante acontecimientos que se producen simultáneamente “como cuando dos bailarines avanzan simétricamente el uno hacia el otro- o en sucesión.” (Arnheim: 42)

El habla también produce peso visual, en quien está hablando. “Por ejemplo, en un dúo que recita poesía y otro que permanece en silencio, la asimetría puede ser compensada por el movimiento más activo del silencioso.” (Arnheim: 43)

Al crear esquemas de equilibrio la distribución de pesos puede estar dominada por un sólo acento fuerte al que todo lo demás se supedita. En las obras compuestas por uno o dos elementos, el gradiente jerárquico es muy abrupto. Es más común que los elementos del cuadro conduzcan escalonadamente de lo más fuerte a lo más débil. El gradiente jerárquico puede llegar a cero cuando la composición posee muchas figuras de igual peso, generando homogeneidad.

En los cuadros citados podemos ver distintas gradientes jerárquicas. En los esquemas repetitivos se logra el equilibrio a partir de la homogeneidad. “En Brueghel el espacio rectangular del cuadro está poblado por grupitos episódicos, aproximadamente de igual peso.” (Arnheim: 43) Este enfoque es adecuado para interpretar el carácter global de un modo de existencia. El cuadro de Pollock citado, está relleno por igual de una textura homogénea. “Esta clase de obras presentan un mundo en el que vayamos donde vayamos, siempre nos encontramos en el mismo sitio.” (Arnheim: 43) Son atonales, puesto que en ellas no hay relación con una clave estructural subyacente, siendo sustituida por una red de conexiones entre los elementos de la composición. Es interesante la traslación de sentido que Arnheim va dilucidando a partir de la composición del equilibrio de los elementos en los cuadros. Así mismo en el teatro ¿se pueden inferir puntos de vista de los autores, cosmovisiones de mundo sólo a partir de la disposición de los cuerpos de los actores en escena? Al parecer si, y sería muy conveniente que así sea.

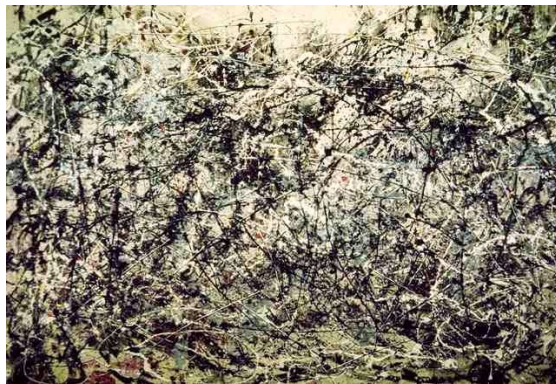
Hay infinitas maneras de obtener el equilibrio visual:



Adolph Gottlieb



Peter Brueghel



Jackson Pollock

La fuerza de gravedad hace que la dinámica del espacio varíe con la dirección, en el sentido de que elevarse significa vencer una resistencia, por tanto es una victoria, y descender o caer implica rendirse a la fuerza, por tanto es una sumisión pasiva. Esta desigualdad del espacio otorga ubicaciones dinámicamente desiguales. Físicamente, apartarse del centro de gravedad requiere invertir un trabajo, la energía invertida de una masa que se mantiene en altura, es mayor que una ubicada en un lugar más bajo. Por tanto un objeto de determinadas características de color, tamaño y forma, llevará más peso mientras más arriba se encuentre. Por lo tanto no es posible obtener equilibrio en la dirección vertical colocando objetos iguales a diferentes alturas. Pues el que está más arriba debe ser más ligero. “Aunque el peso cuenta más en la parte superior del espacio visual, en el mundo que nos rodea vemos que suelen ser muchas más las cosas agrupadas cerca del suelo que en lo alto. Por consiguiente estamos acostumbrados a experimentar la situación visual normal como algo más pesado en su parte inferior.” (Arnheim: 45) Arnheim agrega

que la preferencia estilística de intentar vencer la fuerza de gravedad, habla de un artista que quiere liberarse de la imitación de la realidad. La costumbre de ver el mundo más pesado de la mitad del campo visual hacia abajo, se refleja mucho en la arquitectura, donde un peso suficiente en la parte inferior de un edificio, hace que parezca fuertemente arraigado al suelo y por tanto seguro y estable.

“La anisotropía del espacio físico nos hace distinguir entre parte superior y parte inferior, pero en menor medida entre izquierda y derecha.” (Arnheim: 47) Los humanos y los animales son seres bilaterales, sin embargo el hecho que se hayan creado herramientas que se manejan mejor con una sola mano que con dos, hizo que tener manos asimétricas sea ventajoso; asimismo cuando el pensamiento comenzó a registrarse en escritura lineal, una de las direcciones laterales prevaleció sobre la otra. “Visualmente la asimetría lateral se manifiesta en una distribución desigual del peso y en un vector dinámico que conduce de izquierda a derecha del campo visual.” (Arnheim: 48) El historiador de arte Heinrich Wölfflin notó que los cuadros pierden su sentido y cambian de aspecto cuando se los convierte en sus imágenes especulares. Según él, esto obedecería a que los cuadros se *leen* de izquierda a derecha y si se invierten, la secuencia cambia. “Observó que la diagonal que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente, la otra como descendente. Todo objeto pictórico parece más pesado a la derecha del cuadro.” (Arnheim: 48) Arnheim comenta que en el teatro el público tiende a mirar primero a su izquierda y a identificarse con los personajes que por ese lado aparecen. “De ahí que, según Alex Dean, entre las zonas del escenario se considere la más fuerte el lado izquierdo (del público).” Agrega además que dentro de un grupo de actores, dominará la escena el que se sitúa más a la izquierda, ya que el público se identificaría con él y vería a los demás desde la perspectiva de ese personaje. “Si un actor entra en escena por la derecha del observador, su presencia será advertida inmediatamente, pero el foco de la acción, en caso de no estar en el centro, seguirá estando en la izquierda.” (Arnheim: 49) Como la imagen se lee de izquierda a derecha, el movimiento pictórico hacia la derecha sería percibido como más fácil, como exigiendo menos esfuerzo. Al contrario, el movimiento hacia la izquierda vence una mayor resistencia, puesto que empuja contra la corriente, en vez de seguirla. La mirada del observador exploraría la escena visual recorriéndola irregularmente, pero concentrándose en los centros de interés principal.

El ser humano busca el equilibrio a lo largo de toda su vida, ya sea físicamente o mentalmente y esta tendencia es observable también en el mundo de la física. La entropía considera que “en todo sistema aislado, cada uno de sus estados sucesivos representa una mengua irreversible de energía activa. El universo tiende a un estado de equilibrio en el que todas las asimetrías de distribución existentes queden eliminadas.” (Arnheim: 51) de manera similar los psicólogos han entendido la motivación como “...*el desequilibrio del organismo que conduce a la acción para el reestablecimiento de la estabilidad*¹⁰.” (Arnheim: 51) Freud propuso el *principio del placer* “en el sentido de que los sucesos mentales son activados por una tensión desagradable y siguen un curso conducente a la reducción de esa tensión.” (Arnheim: 51) en este contexto las obras de arte y de diseño con una apariencia visual equilibrada, vendrían a simbolizar una de las aspiraciones más amplias del ser.

Pero la búsqueda del equilibrio es insuficiente para explicar la fuente de la motivación humana en general o del arte en particular, y verlo de este modo sería algo estático y unilateral. Freud asignó un papel muy importante al *instinto de muerte* es decir, a la pugna por volver al estado de existencia inorgánica, por volver a un estado anterior. “según el principio de economía freudiano, el hombre trata constantemente de gastar la menor cantidad de energía posible.” (Arnheim: 51) Pero esto ¿será cierto?, un ser humano con un buen estado físico se realiza en la actividad, “...haciendo, moviéndose, actuando, creciendo, avanzando, produciendo, creando, explorando. La extraña idea de que la vida se compone de intentos de ponerse fin a si misma cuanto antes, carece de justificación.” (Arnheim: 51) Arremete diciendo que es posible que el sentido de la existencia o la característica principal del organismo consista en luchar contra la entropía, como si fuera una anomalía del universo, contraponiéndose a la ley universal de entropía, sacando fuerzas de su ambiente. Sin embargo, ninguna de estas posturas negarían la importancia del equilibrio “sólo contemplando la interacción de la fuerza vital llena de energía y la tendencia al equilibrio, podremos llegar a una concepción más completa de la dinámica que activa la mente humana y que se refleja en sus productos.” (Arnheim: 52)

¹⁰ La letra hacia el lado es en reemplazo de las comillas en que la cita aparece en el texto original.

3.3.- Ley de simplicidad

*“...no hace nada en vano, y lo más es en vano cuando bastaría con menos;
pues la naturaleza se complace en la simplicidad,
y no gusta de la pompa de las causas superfluas.”¹¹*

(Newton citado por Arnheim: 1979)

“Ver es comprender”

(Arnheim: 1979)

Comenzaremos este punto haciendo una pregunta básica. ¿En qué consiste el acto de ver? “Los objetos del entorno emiten o reflejan luz, las lentes del ojo proyectan imágenes de esos objetos sobre las retinas, que transmiten el mensaje al cerebro.” (Arnheim: 57) ¿Y cómo es la correspondiente experiencia psicológica? “La imagen óptica formada sobre la retina estimula unos ciento treinta millones de receptores microscópicos, cada uno de los cuales responde a la longitud de onda e intensidad de la luz que recibe.” (Arnheim: 58) Los receptores no hacen su tarea solos, sino que se coluden en equipos mediante conexiones neuronales. Con la ayuda de algunos principios ordenadores podemos transformar los miles de estímulos individuales en los objetos que vemos. Advertencia: no se trata de estampar el mundo de las imágenes en un órgano tan sensiblemente perceptivo como el ojo, sino de salir hacia los objetos que nos rodean, pues la percepción de formas es una operación activa. La visión como aprehensión activa, aprehende razgos salientes de los objetos. “Unos pocos razgos salientes no sólo determinan la identidad de un objeto percibido, sino que además hacen que se nos parezca como un esquema completo e integrado.” (Arnheim: 59) Esto está comprobado, pues como indica Arnheim “hay pruebas fehacientes que, en el curso del desarrollo orgánico, la percepción comienza con la aprehensión de razgos estructurales sobresalientes.” (Arnheim: 60) de esta forma se hizo evidente que los razgos estructurales globales son los primeros datos que capta la percepción. “...el niño pequeño ve la perridad antes de poder distinguir un perro de otro.” (Arnheim: 60)

¹¹ Citado por Arnheim, pág. 76.

Los logros de los sentidos se han atribuido por muchos psicólogos a una especie de ayuda que les prestara el intelecto, así el pensamiento psicológico nos hace entender la visión, como una actividad creadora de la mente humana. “La percepción realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión.” (62) Por tanto Arnheim sintetiza el proceso como “Ver es comprender.” (62)

Para llegar a entender la ley de la simplicidad, tenemos que primero preguntarnos acerca de la forma. “La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador.” (62) la forma queda plasmada por los rasgos estructurales esenciales. En un principio se podría creer que con el contorno de la forma bastaría para plasmar una forma, sin embargo, al describir por ejemplo una escalera de caracol, dibuja en el aire con su dedo una espiral ascendente, no nos da su contorno, sino que su eje principal y característico. “Se pueden omitir los límites de un objeto y aun así dibujar una imagen reconocible del mismo”. (63)

Toda experiencia visual tiene un contexto, el cual está determinado por el espacio y el tiempo. Tenemos para considerar, la relación entre la forma y el tiempo presente, y el tiempo pasado. Gaetano Kanizsa lo explica de la siguiente manera: “Si hemos podido familiarizarnos con las cosas de nuestro entorno, es precisamente porque ellas se han constituido para nosotros a través de fuerzas de organización perceptual que actuaban con anterioridad a, e independientemente de, la experiencia, permitiéndonos de ese modo experimentarlas.” (64)

La interacción de la forma del objeto presente y la de cosas vistas en el pasado no es automática, ni omnipresente, pues depende de la relación que el sujeto haya percibido entre ellas. Varios experimentos demuestran que “los vestigios de objetos muy conocidos que hay en la memoria, pueden influir en la forma que percibimos, y hacer que ésta nos parezca de manera muy distinta, si su estructura lo permite.” (65)

La influencia de la memoria se acrecienta si existe una fuerte necesidad personal que haga ver al observador objetos de determinadas características perceptuales. Gombrich es citado aquí: “Cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de

correspondencia formal.” (67) por ejemplo un psicoanalista verá úteros y genitales en todas las obras de arte. O el test de Rorschard: “...la ambigüedad estructural de los borrones de tinta que se usan en ese test se presta a una gran variedad de interpretaciones, por lo cual es probable que cada observador escoja espontáneamente aquella que apunta a su propio estado mental.” (67)

El sentido normal de la vista casi siempre aprende la forma de manera inmediata, captando un esquema global. “... los psicólogos de la Gestalt califican de ley básica de la percepción visual: todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas”. (70) Esta ley se utiliza mucho en el teatro, pues durante el proceso de creación surgen muchas imágenes, acciones y actividades de los personajes o actores, pero sin embargo, con frialdad hay que suprimirlas en pos de no obstruir una adecuada simpleza que potencie la estética utilizada y el mensaje a descifrar. Una buena manera de cortar y encontrar la simplicidad sin mermar equivocadamente el sentido de la puesta en escena, es encontrar los razgos estructurales del montaje, ya que ellos son suficientes para describir como se constituye la totalidad.

La simplicidad es la experiencia y juicio subjetivo de un observador, que no encuentra dificultad para entender lo que se presenta. “Lo que Spinoza dijo del orden se puede aplicar a la simplicidad. Según un pasaje de la ética, creemos firmemente que hay un orden en las cosas mismas, aunque no sepamos nada de esas cosas ni de su naturaleza. *Pues cuando las cosas están dispuestas de tal modo que al sernos representadas por los sentidos, podemos imaginarlas fácilmente y, en consecuencia, recordarlas fácilmente, decimos que están bien ordenadas, y, en el caso contrario, mal ordenadas o confusas.*” (71)

Los razgos estructurales se determinan a partir del esquema global, pues la experiencia perceptual de contemplar una figura no se puede describir como la suma de sus componentes percibidos.

En el caso de empezar a escribir un texto dramático o ya una vez recopilado el material en los ensayos, con los que se comenzará a montar la puesta en escena, hay que plantearse dos cuestiones: ¿cuál es la estructura más sencilla que servirá al fin buscado (parsimonia), y cuál es la manera más sencilla de organizar su estructura (orden)?

“El cerebro humano es el mecanismo más complejo de la naturaleza, y si una persona quiere que su afirmación sea digna de ella, deberá hacerla lo bastante rica como para que refleje la riqueza de su mente.” (75) Sabemos que toda obra de arte es muy compleja, aunque parezca “sencilla” y que la simplicidad implica parsimonia y orden, cualquiera sea el nivel de complejidad. “El principio de parsimonia adoptado por los científicos exige que, siempre que varias hipótesis den cuenta de los hechos, se tome la más sencilla” (75) El principio de parsimonia es estéticamente válido, en cuanto que el artista no debe ir más allá de lo que le sea preciso para sus propósitos expresivos. Arnheim cita a Charles Chaplin quien después del rodaje de una película decía que había que “sacudir el árbol” (75) y conservar solamente lo que quede bien sujeto a las ramas.

Newton también lo retrata “...no hace nada en vano, y lo más es en vano cuando bastaría con menos; pues la naturaleza se complace en la simplicidad, y no gusta de la pompa de las causas superfluas.¹²” (76) Las grandes obras de arte son complejas, pero a la vez son admirables por su sencillez, “...porque organizan una abundancia de significado y forma dentro de una estructura global que define claramente el lugar y función de cada uno de los detalles del conjunto.” (76) A esta manera de organizar una estructura necesaria, lo más simple posible, la podemos llamar su orden. La ordenación más sabia es la basada en una comprensión de lo esencial, a la cual todo lo demás ha de quedar supeditado.

Con respecto a la dualidad *forma y contenido*, hay que considerar que toda obra de arte es portadora de un significado, por tanto la simplicidad de ellos, afecta, no sólo su aspecto visual en sí, sino también la relación entre la imagen vista y la afirmación que se pretende que transmita; mientras que toda discrepancia entre forma y significado interfiere en la simplicidad. En teatro esto sería como un principio básico de dirección, que es el de coherencia, el cual afirma que la simplicidad exige una correspondencia de estructura entre el significado y el esquema tangible. “la simplicidad exige una correspondencia de estructura entre el significado y el esquema tangible. Los psicólogos de la Gestalt, llaman a esa correspondencia estructural *isomorfismo*.” (79)

¹² Citado por Arnheim, pág. 76.

Ante una imagen ambigua, existe la tendencia a que la estructura perceptual sea lo más definida posible, ya sea perfeccionando la simetría del modelo (nivelación), o exagerando la asimetría (agudización), pero en ambos casos se simplifica el modelo. Los psicólogos de la Gestalt llaman a esto *Ley de pregnanza* (simplificar). La nivelación unifica, acentúa la simetría, reduce los rasgos estructurales, utiliza la repetición, abandona el detalle discordante y la oblicuidad, disminuyendo la tensión inherente al esquema visual. La agudización por el contrario, acentúa las diferencias, y subraya la oblicuidad, aumentando la tensión visual. A través de esta diferenciación podemos llegar a los dos estilos que compendian las dos tendencias que constituyen la estructura de todo esquema visual: El Clasicismo que tiende a la simplicidad, la simetría, la reducción de la tensión; y el Expresionismo que acentúa lo irregular, lo asimétrico, lo complejo y aumenta la tensión. “Los historiadores del arte recordarán a propósito de esto la diferencia entre los estilos clasicista y expresionista: el clasicismo tiende a la simplicidad, la simetría, la normalidad y la reducción de la tensión; el expresionismo acentúa lo irregular, lo asimétrico, lo insólito y lo complejo, y aspira a aumentar la tensión.” (84)

Para trabajar con la segunda opción de esta ley de pregnanza, que vendría a ser la agudización, para aumentar la tensión en el espectador, se tendría que lograr crear un suspenso visual creado a partir de la utilización de imágenes ambiguas y efectos de iluminación que potencien la ambigüedad.

Si tomo el escenario como si fuera un cubo, puedo aplicar en cada una de sus seis caras el esqueleto estructural de un cuadrado, en el cual, en el centro se equilibran todas las fuerzas unas a otras, y por lo tanto, la posición central se traduce en reposo. Como se mencionó, toda ubicación que coincida con un rasgo constitutivo del esqueleto estructural introduce un elemento de estabilidad, que, por supuesto, puede ser contrarrestado por otros factores. Se produce un efecto desagradable en aquellas ubicaciones equívocas o ambiguas que el ojo no logra averiguar alguna dirección concreta, interfiriendo el juicio perceptual del observador, pues el equilibrio puede ser perturbadoramente ambiguo cuando forma y ubicación espacial se contradicen.

Transmitir información significa crear orden ¿Qué tipo de secuencia de sucesos será el menos predecible y, por ende, será portador de un máximo de información? El desorden

total entrega el máximo de información. Cuando hablamos de orden aludimos a una propiedad estructural. Una sucesión o un ordenamiento es improbable que surja por mero azar, pues este no basta para crear una complejidad comprensible. La información literalmente significa dar forma y la forma necesita estructura.

Ante la complejidad de una obra de arte es necesario buscar la estructura de la obra, el esqueleto que encierra la clave de su significado básico. La estructura debe ser concebida dinámicamente como un esquema de fuerzas, no un ordenamiento de formas estáticas. Lo que da al principio de entropía un aspecto de orden cósmico, es la ley de Köhler de la dirección dinámica, que reduce la tensión, no disipando o degradando la energía, sino organizándola de acuerdo con la estructura más simple y más equilibrada que puede lograr un sistema: Entropía.

Un aumento de la entropía lleva a un estado de equilibrio, que es lo opuesto al desorden y representa la estructura más simple que el sistema puede adoptar en las condiciones dadas: el máximo de entropía obtenible mediante reordenamiento se alcanza cuando el sistema se encuentra en el mejor orden posible, obteniendo la mejor solución espacial. El aumento de la entropía resulta de dos procesos: 1º es el principio de la reducción de la tensión (simplicidad, simetría, regularidad). El 2º, es el efecto catabólico, que abarca sucesos que actúan impredecible y desordenadamente, desmenuzando las cosas.

Mirar la obra teatral como un sistema, ayuda a encontrar la estructura y el equilibrio más simple dentro de su complejidad, esto beneficiará la posterior decodificación del espectador y no parecerá que el orden corresponde a un mero capricho del director, al contrario, este habrá de descubrir el *orden cósmico* oculto del sistema, para eso debe escuchar y ver atentamente lo que ocurre en el sistema-puesta en escena.

El equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido. La energía potencial del sistema, ha alcanzado su punto más bajo. En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de *necesidad* en cada una de sus partes. Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria y por lo tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total.

Toda la teoría estructuralista de la percepción ha significado un entendimiento profundo de la percepción a través de la visión principalmente. En coherencia con los objetivos de esta tesis, proseguiremos con el segundo capítulo para desentrañar cómo un estímulo visual proporcionado por un actor se hace del interés del espectador. Finalmente espero encontrar puntos paralelos entre ambas teorías que ayuden a potenciar la imagen teatral que estoy trabajando en mi proyecto escénico.

Capítulo 2: Antropología teatral

1.- Método acciones físicas

1.1.- Breve reseña histórica

Para enmarcar el nacimiento o descubrimiento de la importancia, valor y utilidad de la acción física en el teatro, haré una breve reseña de su desarrollo en el trabajo de Stanislavski y Grotowski. Así llegaremos a Eugenio Barba siguiendo una línea temporal, más o menos lógica, en la historia del teatro.

Constantin Stanislavski (1863 – 1938) comenzó a investigar la forma para lograr que sus actores consiguieran un resultado más natural en la actuación, luchando en contra de la grandilocuencia y amaneramientos gestuales del teatro de su época. Al ver que la actuación era vinculada a conceptos poco objetivos como el talento, la intuición, el genio o la inspiración, buscó enfocar su trabajo y guiar a sus actores hacia el profesionalismo, creando un método para conseguir estados emocionales auténticos y dejar de depender de la aparición azarosa de los sentimientos.

“Un día el azar quiere que la inspiración acuda a su cita, otros días no, y entonces el actor es execrable. Es necesario dotar al actor del medio que le permita ser cada noche, a una hora fija, igual a sí mismo. Es necesario que pueda a voluntad, hacer nacer en él emociones que le permitan estar en condiciones de expresarlas.”
(Stanislavski: 2006).

En contra de la tradición teatral que lo circundaba, Stanislavski propuso una actuación orgánica, basada en la verdad escénica, donde el actor no debía aparentar en el escenario, sino existir de verdad, vivir la escena; es decir: sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias dadas de la ficción a representar. Con el objetivo de profesionalizar lo más posible el trabajo del actor y de profundizar sus conocimientos sobre el comportamiento humano, recurrió a materias como la fisiología, la historia y la psicología. Con ellas fue elaborando un sistema para llegar a la verosimilitud en la actuación.

“Mi sistema es el resultado de investigaciones de toda mi vida. He buscado a tientas un método de trabajo para los actores, que les permita crear la imagen de un personaje, alentar en él la vida de un espíritu humano y, por medios naturales expresarlos en el escenario de una forma bella, artística. Los fundamentos de este método fueron mis estudios de la naturaleza del actor” (Stanislavski: 1963).

En su investigación se destacan dos etapas importantes, que aquí separo arbitrariamente con el objeto de hacer más simple la explicación. La primera está conformada por la búsqueda de estados emocionales auténticos a través de la concentración, la atención, las circunstancias dadas, el sentido de la verdad, el *sí mágico* y la memoria emotiva. Los actores a través de estímulos concretos, despiertan sus recuerdos personales, para conectarse con sus imágenes del pasado y llegar al estado emocional necesario. La memoria sensorial recoge sensaciones captadas por los cinco sentidos, haciendo conexión con la memoria de las emociones, es decir, a través de la memoria sensorial se evoca la memoria afectiva.

Sin embargo Stanislavski cuestiona sus hallazgos, porque la búsqueda lo está llevando a buscar conscientemente la emoción. Si la actuación orgánica pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, ir en busca de la emoción conscientemente va en contra del proceso natural. En la vida cotidiana, las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente. Tras estos cuestionamientos descubre que la memoria emotiva, en lugar de conectar al actor con los demás actores y con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que va contra el desarrollo de la acción.

Ante las propias interrogantes Stanislavski comienza la segunda etapa de investigación, donde descubre el nexo indisoluble entre lo físico y lo psíquico, ideando el método de las acciones físicas, en el cual todas las acciones están conectadas a un objetivo o deseo, apuntando a una dirección.

“En el escenario usted siempre debe estar representando algo; la acción, el movimiento, son las bases del arte del actor; aun en la inmovilidad extrema, no implica pasividad. Lo expondré así: en el escenario es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente. Todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido. En el teatro, toda acción debe tener una justificación interna, ser

lógica, coherente y real y como resultado final, tenemos una actividad productiva en realidad” (Stanislavski: 2006).

La acción física y los elementos del *estado creativo interno*, es decir la emoción, el sentimiento y la percepción, están completamente ligados en una relación indisoluble. Contrariamente a sus primeras ideas, Stanislavski afirma que las acciones crean la vida física de un personaje, el cual posee acciones internas y externas, y que éstas serían completadas posteriormente por la emoción. “El espíritu no puede menos que responder a las acciones del cuerpo, siempre y cuando, por supuesto, éstas sean genuinas, tengan un propósito, y sean productivas” (Stanislavski: 1975).

Corroborando lo dicho anteriormente, los esfuerzos de la investigación de Stanislavski, van en búsqueda de la clave para objetivizar la inspiración escénica, dominarla, hacerla consciente y dejarla al servicio de la voluntad creadora. La búsqueda de un método para manejar la emoción en el escenario, comienza con el estudio y la construcción de las acciones físicas, pues a través de ellas se puede alcanzar el estado emotivo de los personajes.

Stanislavski asevera que las acciones físicas son el piso fundamental de las emociones. Pues las emociones nos las podemos asir, son efímeras, cambiantes, transitorias y no perduran. En cambio las acciones físicas se realizan con el cuerpo, algo totalmente concreto y más manejable que las emociones. “El sentimiento es muy antojadizo y huidizo, es difícil actuar directamente sobre él. Claro que todo el trabajo debe conducir a encontrar el sentimiento de verdad que acompaña al personaje, el actor debe encontrar su propio sentimiento de verdad, que lo acompañe y relacione verazmente con el personaje.” (Araque:11) Las acciones físicas son el vehículo más asertivo para acercarse y conocer a un personaje, el actor debe apropiarse de ellas, para ejecutarlas como si fueran suyas. “Para creer en las acciones físicas, es necesario fundamentarlas y justificarlas interiormente en las circunstancias dadas y la repetición de las acciones físicas lleva a percibir claramente la lógica y consecuencia y también la verdad de las acciones realizadas” (Araque:14).

El método indica que para conseguir la unión entre la acción física y la emoción, el actor debe realizar una secuencia de acciones físicas. “La cadena indivisible de simples

pero pequeñas verdades, forman cadenas de acciones físicas, que van a constituir la verdadera estructura del personaje” (Stanislavski: 2006). En esta secuencia o cadena, las acciones inciden directamente unas en otras configurando la vida del personaje. Así los sentimientos son evocados a través de la acción y van apareciendo con una soltura vital, completamente sustentadas en secuencias interrumpidas de acciones lógicas y consecuentes.

“Stanislavski considera de vital importancia elaborar una lista o partitura de acciones que se compararán con las del personaje, sugeridas por el autor, para encontrar las coincidencias y consolidar u oponer los momentos de fusión y desechar u oponer los momentos de divergencia, de tal manera que el actor pueda empezar a desarrollar la vida física del cuerpo del personaje.” (Araque: 13)

En todo acto físico hay un impulso psicológico interior que lleva a la acción física, igual que en toda acción psicológica interna hay también una acción física que expresa su naturaleza psicológica y emocional. La unión de estas dos acciones propicia la acción orgánica del actor en el escenario. A su vez, un estado creativo interior, la acción, y los sentimientos verdaderos, dan por resultado la naturalidad que Stanislavski buscaba en la actuación.

“Con el estudio gradual de mi método, encontrará que no es tan complicado en su ejecución como puede parecer en teoría. Mi sistema es para todas las naciones. Todos los pueblos poseen la misma naturaleza humana; ésta se manifiesta por sí misma en formas variadas, pero mi sistema no es desalentador respecto a eso” (Stanislavski: 1963).

Por otro lado, la referencia principal del trabajo como director para Grotowski, está en la India, pues la idea que lo sostiene e impulsa es un principio fundamental para el hinduismo.

... el individuo trabaja para llegar a un nivel de conciencia que le permitirá conocer la sustancial identificación entre el yo personal –que se llama *atman* en sánscrito- y el yo universal –el *brahman*- con un adiestramiento adecuado (a través de la meditación o el yoga) el sujeto puede llegar a la experiencia de la identificación de la sustancial identidad entre lo universal y lo individual. (De Marinis: 40)

Para Grotowski existían dos técnicas llamadas por él simplemente como la n°1 y la n°2. La primera se trataba de las posibilidades vocales y físicas y los métodos de psicotecnia que surgieron desde Stanislawski que constituyen los elementos básicos del oficio de actor. La segunda tendía a liberar la energía espiritual del individuo, como un camino práctico conducente al sí mismo, integrando todas las fuerzas psíquicas y espirituales que abrirían la puerta a la energía interior del actor. “Superando la subjetividad esta técnica permitía acceder a las regiones conocidas por los yamanes, por lo yogas, por los místicos. Creíamos profundamente que el actor podía acceder a esta técnica” (De Marinis: 42) La técnica n°2, conduce y da sentido a toda la búsqueda de Grotowski “Ya en aquella época Grotowski hablaba del teatro como una especie de yoga, que alcanza una dimensión espiritual a través de vías físicas.” (De Marinis: 43) Su idea es que trabajando sobre los centros energéticos del cuerpo se construye una vía física hacia una dimensión espiritual.

Algunos otros antecedentes importantes sobre el trabajo y los descubrimientos de Grotowski, tienen relación con el trabajo del actor. Éste se independiza de la situación dramática y del texto para crear, dejando de considerar lo escrito como punto de partida o referente casi obligatorio para realizar una puesta en escena. “El personaje sale del horizonte del actor, pero permanece, naturalmente, en el horizonte de trabajo del director” (De Marinis: 45) Pues es el director es quien recolecta los fragmentos que ha entregado el actor en las improvisaciones, dándoles sentido. Esto fue muy revolucionario en su época.

Otra cosa fue el rol del espectador, Grotowski lo convirtió en un testigo. “El espectador puede adherir totalmente a lo que ve.” (De Marinis: 46) La actitud del espectador es de una atención y participación en lo que está sucediendo a partir de una distancia, de una separación sin participación física, pero como un testigo activo de lo que presencia.

Sus ejercicios, con los que entrenaba a sus actores consistirían en una *vía negativa* “No se trata de agregar habilidad sino de suprimir, de eliminar, las resistencias, los bloqueos. Se busca que el actor utilice los ejercicios para remover los obstáculos que bloqueaban su proceso creativo.” (De Marinis: 47) Para Grotowski lo ideal es dejarle libre

el camino al actor, al eliminar los bloqueos que le impiden fluir en la improvisación. Sin embargo, el trabajo de la improvisación no era completamente aleatorio, pues tenía lugar dentro de una estructura, ésta les impedía caer en el caos y la confusión. La improvisación le garantizaba la espontaneidad, pero siempre dentro de la partitura, no improvisando la partitura. “La improvisación es fundamental porque garantiza la presencia integral de quien actúa en una performance, garantiza la espontaneidad, aunque se trate de una espontaneidad en segundo grado, reconquistada.” (53)

Con respecto a las acciones físicas, éstas deben ser ejecutadas involucrando todo el organismo, partiendo desde el centro del cuerpo, no desde la periferia, (manos, brazos) como los gestos. Los movimientos no son acciones físicas porque les falta un objetivo, y no hay acción física sin una motivación, intención e impulso. Este impulso surge desde el interior del cuerpo. “Todo movimiento que provenga del impulso parte del centro del cuerpo y, por lo tanto, involucra a todo el organismo.” (60) En todo lo que trata de la diferenciación de la acción física, con el movimiento, la actividad y el gesto, Grotowski y Stanislavski están de acuerdo, coinciden. Pero en otros aspectos ligados a la creación del personaje, disiden. Mientras Stanislavski pone su búsqueda del personaje dentro de los límites de la historia contada por el texto teatral, Grotowski lo encuentra fuera del vínculo con el espectáculo y la representación.

“El método de las acciones físicas de Stanislavski es conducido por Grotowski más allá de los vínculos del espectáculo, de la representación. Las diferencias más importantes son la falta de referencia al personaje en las acciones físicas de Grotowski y el hecho de que para él, el trabajo sobre las acciones físicas se ubica en un plano no cotidiano, no realista de exploración, de búsqueda y descubrimiento que potencia la memoria del cuerpo, mientras que para Stanislavski las acciones físicas son aquellas que se realizan en la vida cotidiana (abrir la puerta, sentarse, beber, comer, etc.). Por lo tanto, en el caso de Grotowski, las acciones físicas asumen las características de un verdadero proceso de descubrimiento de uno mismo y de otras dimensiones, de una corporeidad antigua. Es un trabajo que debe ubicarse en un plano distinto, más profundo que el cotidiano, a partir de la idea del cuerpo-memoria que Grotowski radicaliza hasta plantear la posibilidad de descubrir una corporeidad ancestral, anterior al propio nacimiento especialmente a través de los cantos.” (De Marinis: 65)

Lógicamente estas diferencias conducen a distintas formas de producir organicidad en el actor, uno en la cotidianeidad y otro en una dimensión no cotidiana. Según Thomas Richards (De Marinis: 66) para Stanislavski la organicidad se relaciona con leyes naturales de la vida que aparecían a través de composiciones y estructuras, mientras que Grotowski considera la organicidad como una potencia del cuerpo, una corriente biológica de impulsos que proviene del interior hacia una acción precisa. El impulso es entendido distintamente para ambos directores. Para Stanislavski el impulso permite discriminar cualquier gesto de una acción escénica eficaz y creíble. Pero en Grotowski se añade una centralidad, profundidad y dimensión no cotidiana. “En ocasiones el maestro ruso parece referirse al impulso hablando de la mirada, de la mímica, la periferia del cuerpo, mientras que para el director polaco el impulso es un elemento que empuja a la acción desde el interior del cuerpo.” Por tanto para Grotowski se trata de encontrar los impulsos en un cuerpo orgánico, liberado, desbloqueado, que avanza hacia una autorrealización no cotidiana. Cuando el ser humano es sometido a emociones muy fuertes o intensas, Grotowski observa que adopta un comportamiento no realista, artificial y no cotidiano, así “Corroboro de este modo, su idea de la importancia de la forma, de la artificialidad, del signo –entendido no en su acepción semiótica sino como un destilado del comportamiento formal- que es la expresión de una intensidad de lo vivido.” (67) En un shock de miedo o alegría, el ser humano no se comporta cotidianamente “utiliza signos rítmicamente articulados, comienza a danzar y a cantar utilizando signos propios de la expresión elemental.” (67)

1.2.- Eugenio Barba

“Siempre te encuentras *desnudo*: eres vulnerable cuando empiezas un trabajo, igual que cuando naces y toda la experiencia heredada no te ayuda. Cualquiera de nosotros que haya estado trabajando de director o de actor, sabe que no se puede aplicar de una forma directa la metodología que se encuentra en los libros. Si intentamos emular a un gran director, como pongamos el caso, Grotowski, en el momento en que empezamos a hacerlo, nos encontramos con que los resultados no son los mismos, y entonces la solución la tienes que encontrar tú por ti mismo. Y ese es el momento de la verdad. Estás solo. No te puede ayudar nadie.”

Eugenio Barba, citado por Irvin. (13)

Eugenio Barba nació el 29 de octubre de 1936, en Brindisi, Italia. Actualmente a los 73 años de edad, forma parte del consejo asesor de varias revistas teatrales especializadas y ha publicado numerosos libros, *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral* (Edgar Ceballos, 1988); *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral* (Pórtico de la Ciudad de México, 1990); *Teatro: soledad, oficio, revuelta* (Catálogos, 1997); *La canoa de papel: tratado de antropología teatral* (Centro Latinoamericano de Antropología Teatral, 1999) y *La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia* (Ediciones Octaedro, 2000)

Tras estudiar teatro en Polonia con Jerzy Grotowski, fue interesándose cada vez más por diferentes culturas teatrales. En 1963, después de una gira de seis meses por la India, publicó un largo ensayo sobre Kathakali, una forma teatral hasta entonces desconocida en occidente. Creó el Odin Teatret en Oslo en 1964 y se trasladó a Holstebro, Dinamarca en 1966, donde transformó la compañía en el Nordisk Teaterlaboratorium. En 1979, fundó el ISTA (International School of Theatre Anthropology). (Irvin: 11)

Además es doctor *honoris causa* por las universidades de Arhus, Bolonia, Ayacucho, el Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana y la Universidad de Buenos Aires.

Cuando Barba regresó a Oslo, buscó trabajo en los teatros como director, pero no le fue bien, pues era inmigrante y su única experiencia era haber trabajado con un director desconocido hasta ese entonces, Grotowski. Decidió iniciar su propia compañía, “Me dije: de acuerdo, ¿qué es lo primero que necesito? Necesito seres humanos, actores. No necesito dinero, no necesito edificios. No necesito más que seres humanos, así que ¿qué tipo de seres humanos? Gente que este en la misma situación, que quieran hacer teatro y no los dejen.” (Irvin: 13) Los actores de su compañía fueron todos los postulantes rechazados por la escuela estatal de teatro de Oslo, que estaban ansiosos de hacer teatro. “Por un amigo me conseguí la posibilidad de trabajar por las tardes en un colegio. Era un espacio muy pequeño, pero era suficiente. Entonces empezamos y a las dos semanas, de las quince personas que empezaron, solo quedaban cuatro” (Irvin: 13) Cada uno de esos actores tenían distintas habilidades, como la gimnasia, ballet clásico, improvisación, las que Barba aprovechó para entrenarse unos a otros, poco a poco se consolidaron como grupo, encontrando su identidad. El catalizador fue su traslado de Noruega a Dinamarca, donde tuvieron que encontrar otras formas de construir una dramaturgia, porque no usaban el mismo idioma que sus espectadores. Barba se toma un tiempo poco usual para llevar a cabo sus montajes, puede tardar dos años o más.

“Se pueden reunir grupos de dos o tres personas y empezar a hacer cosas juntas y luego, después de uno o dos años, el material resultante tiene una especie de consistencia. A veces los actores me lo enseñan y entonces yo decido si sacar de eso un montaje. Por ejemplo el espectáculo en el que estoy trabajando ahora, que se llama *Salt*, es el resultado de la actividad de formación que los actores llevan dos años y medio desarrollando.”

Los actores proponen sus materiales, a veces son 2 minutos, o 15 minutos, y el director busca el contexto para ese material. Barba valoriza los materiales según su nivel de organicidad, la calidad de radiación y el poder de sugerencia que tenga. Por una parte guía la dramaturgia orgánica de los actores y por otra parte guía la dramaturgia general, el contexto narrativo. “Después de esto tendría que producirse una especie de densidad que es un tercer elemento de la dramaturgia. Una de las cualidades que espero que tenga un actor,

es la de ser capaz de adaptarse a la tarea que surge del proceso, a la vez que mantiene vivas sus acciones internas.” (Irvin: 17) Su sistema de trabajo surge a partir de sus investigaciones en torno al comportamiento extracotidiano, las que finalmente articula dentro de lo que denomina Antropología Teatral.

“En un momento del trabajo, toda la técnica, todo lo que sabes, desaparece, y tienes que ser capaz de alcanzar este nivel de vulnerabilidad. Esto es muy difícil porque te influyen tus propios conocimientos.” (Irvin: 18) A más edad, más conocimiento y más hábitos, ante esto Barba asegura, “Me gustaría volverme un niño de cinco años que ve la nieve por primera vez.” (Irvin: 17)

Barba relaciona el teatro con una isla de libertad, en donde los excluidos y extranjeros tienen un espacio. Además asegura disfrutar especialmente cuando ve la *aurora*.

Preparar un montaje es como pasar una larga noche de invierno en Escandinavia. No acaba nunca, nunca se ve la aurora, lo orgánico no funciona y la historia es banal. Pero luego, si continúas, de pronto empiezas a ver algo muy extraño, una oscuridad que parece rosa y entonces dices: “ajá, ya llega el sol, llega el sol, llega la primavera” (Irvin: 20)

2.- Antropología teatral

2.1.- Antropología teatral

Primero que nada, Barba aclara que el término antropología no tiene relación con la antropología cultural, ya que se trata de un nuevo estudio, “aplicado al ser humano en una situación de representación organizada.” (6) Insiste en que no se trata de aplicar paradigmas de la antropología cultural a la danza y al teatro, como tampoco es el estudio de las actividades performáticas de las culturas que normalmente son objeto de estudio de los antropólogos. “Tampoco se debe confundir la antropología teatral con la antropología del espectáculo”. (6) La antropología teatral, “...es el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada.” (6) En otra definición que Barba utiliza, la antropología teatral “...no tiene la ambición de individualizar conocimientos útiles para el trabajo del actor-bailarín. No quiere descubrir leyes, sino estudiar reglas de comportamiento.” (8) Y añade que además de estudiar el comportamiento fisiológicamente, lo hace a un nivel socio-cultural; “La antropología teatral, por tanto, estudia el comportamiento fisiológico y socio-cultural del hombre en una situación de representación.” (8)

En el trabajo del actor, existen tres niveles transculturales operando. En primer lugar su personalidad, compuesta por la sensibilidad, inteligencia artística y su ser social, lo que lo hace particular y único. En segundo lugar sus tradiciones y su contexto histórico-cultural, a través de los cuales se manifiesta su personalidad. En tercer lugar el uso de su fisiología con técnicas corporales extra-cotidianas. “En esas técnicas se hayan principios recurrentes y transculturales.” (6) Los tres niveles mencionados son los que articulan lo que la antropología teatral denomina pre-expresividad.

“El primer aspecto es individual. El segundo es común a todos aquellos que pertenecen al mismo género del espectáculo. Sólo el tercero concierne a la totalidad de los actores de todos los tiempos y culturas: se puede llamar el nivel *biológico* del teatro.” (7)

Se hace incapié en que los dos primeros niveles mutan de la pre-expresividad a la expresión, pero que el tercer nivel es el núcleo, que no se modifica bajo ninguna variante, ni cultural, ni estilística, ni individual. Los principios del nivel *biológico* o tercer nivel, permiten “diversas técnicas del actor, es decir, el uso particular de su presencia escénica y dinamismo.” (7), pues la técnica según Barba es, la utilización extra-cotidiana del cuerpo.

Aplicados a algunos factores fisiológicos (peso, equilibrio, posiciones de la columna vertebral, dirección de la mirada) estos principios producen tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas nuevas tensiones generan una calidad de energía diferente, vuelven al cuerpo teatralmente *decidido*, *vivo* y manifiestan la *presencia* del actor, su bios escénico atrae la atención del espectador antes que se introduzca alguna expresión personal. (7)

La Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) se dedica a estudiar los principios de la extracotidianeidad corporal, aplicándola al trabajo creativo de actores y bailarines. El valor que hay en aprender a aprender, se encuentra en el conocimiento de los principios que proporciona el bios escénico. “El ISTA dirige su atención sobre este *territorio empírico* con la perspectiva de una superación de especializaciones, técnicas y estéticas. No se trata de comprender la técnica, sino los secretos de la técnica que necesitamos poseer para superarla.” (7) Constantemente se menciona la técnica, pero ésta no cumple su finalidad expresiva, por decirlo de algún modo, sin ser olvidada en la ejecución.

A pesar de las diferencias entre los espectáculos de distintos estilos, tradiciones y culturas, se pueden encontrar principios similares que los sostienen. “Hallar esos principios-que-retornan es la primera tarea de la antropología teatral.” (8) Dicho al revés, “Los principios que regulan en las diversas culturas el comportamiento escénico de los actores-bailarines son similares, pero los espectáculos diferentes.” (8) La antropología teatral se interesa por estudiar los usos de esas similitudes, no sus causas o razones.

“En el transcurso de los últimos años he visitado numerosos maestros de distintas formas escénicas, con alguno de los cuales he colaborado durante largo tiempo. El objetivo de mi investigación no era estudiar lo que caracterizaba a las diferentes tradiciones, ni lo que las hacía únicas en su arte, sino lo que las unía a otras formas escénicas de Oriente y Occidente. Lo que al principio fue una investigación personal, casi aislada, se ha convertido lentamente en la investigación de un grupo de personas

integradas por hombres de ciencia, estudiosos europeos y asiáticos del teatro, artistas pertenecientes a distintas tradiciones.” (11)

Barba agradece principalmente a los artistas, quienes han confiado y depositado sus secretos, “casi intimidades de su oficio” (11) colaborando generosamente con su investigación. Así ha podido desentrañar algunas reglas del comportamiento.

El comportamiento del ser humano se puede diferenciar entre comportamiento cotidiano, perteneciente a las personas en sus actividades comunes y el comportamiento extracotidiano, que pertenece a las personas en actitud de representación. “Las técnicas cotidianas no son conscientes: nos movemos, nos sentamos, llevamos un peso, besamos, afirmamos y negamos con gestos que consideramos *naturales*, y que por el contrario, están determinados culturalmente.” (11) Primeramente para entender los principios del bios escénico, hay que ver la oposición entre técnicas cotidianas del cuerpo y técnicas extracotidianas; éstas últimas son “técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo.” (11) En Occidente es más común que la diferencia no sea tan clara cuando vemos actores en escena. “Por el contrario en la India la diferencia es evidente, subrayada por la nomenclatura: *lokadharmi* y *natyadharmi*.” (11) Dharmi significa comportamiento, gente común (*loka*), y danza (*natya*). El rasgo principal de las técnicas cotidianas es el principio del mínimo esfuerzo “conseguir un rendimiento máximo con un mínimo de energía” (11) Al contrario la extracotidianeidad consiste en un derroche de energía. “A veces parece incluso sugerir un principio, especular a lo que caracteriza las técnicas cotidianas del cuerpo: el principio del máximo gasto de energía para un mínimo resultado.” (11). En Japón los espectadores agradecen a los actores con la expresión “tú estás cansado”, reconociendo que el actor lo ha emocionado e interesado, porque no ha ahorrado su energía. Sin embargo, se hace la distinción entre la vida que hay en el derroche energético de un actor-bailarín y la de un acróbata, pues el virtuoso nos muestra otro cuerpo “que utiliza técnicas distintas de las cotidianas, tan diferentes que aparentemente pierden todo contacto con éstas. No se trata de técnicas extra-cotidianas, sino simplemente otras técnicas.” (12) el cuerpo modelado por el virtuosismo se vuelve inaccesible, distante, la relación dialéctica se acaba, pierde la elasticidad de la técnica extra-cotidiana que mantiene flexibilidad cuando se contrapone a la técnica cotidiana. “Las técnicas extra-cotidianas del

cuerpo tienden a la comunicación”(12), “*ponen-en-forma* al cuerpo” (12), mientras las del virtuosismo tienden a la maravilla, “*trans-forman* el cuerpo” (12).

Las técnicas extra-cotidianas son las que están en relación con la *vida escénica* del actor bailarín, y se manifiestan incluso antes de cualquier intento por expresar algo. “¿podría existir un nivel en el arte del actor en el que éste se mantenga vivo, presente, pero sin representar ni significar nada?” (12) Barba responde que existe esa posibilidad pues, “... la vida del actor puede carecer de todo carácter de representación, y limitarse a estar fuertemente presente” (13) esto vendría a ser la presencia pura, donde el actor representa su propia ausencia. Es común encontrar esta ausencia-presencia en el teatro japonés. Es así como existe una tercera figura para el actor, intermedia, entre la identidad real y la identidad ficticia, esta tercera posibilidad representa “su propio no ser; su ausencia de la acción” (13) A través de una compleja técnica extra-cotidiana el cuerpo se prepara no para expresar, sino que para “hacer notar su capacidad de no expresar.” (13) En el teatro Nô, el personaje principal, el Shite, debe desaparecer aun estando en escena “El actor, desnudo de su personaje, pero no por ello reducido a su identidad cotidiana, se aleja de los espectadores sin querer expresar nada, pero con la misma energía que caracteriza los momentos expresivos.” (13) Este ejemplo podemos encontrarlo también en los *kokken*, los hombres de negro que asisten a los actores en escena en el teatro clásico japonés. “Su presencia que no expresa ni representa, se conecta directamente con las fuentes de vida y energía del actor, que los expertos dicen, es más difícil ser un *kokken* que un actor.” (13) Ambos ejemplos evidencian que existe un nivel en las técnicas extra-cotidianas, en donde las energías del actor se encuentran en estado puro; esto vendría a ser lo que Barba llama el nivel pre-expresivo. “En el teatro clásico japonés este nivel aparece a veces al descubierto. Sin embargo está siempre presente en el actor, es la base misma de su vida, de su presencia escénica” (13)

La palabra energía tiene muchos significados, a veces podemos llegar a confundirnos si intentamos definirla. “Etimológicamente significa entrar en actividad, trabajar. ¿Cómo puede el cuerpo de un artista entrar a trabajar –como actor-bailaín – a un nivel pre-expresivo?, ¿Con qué otros términos podríamos sustituir la palabra *energía*?” (13).

En occidente *energía, vida, fuerza, espíritu*; en japonés, *ki-ai, kokoro, io-in, koshi*; en balinés, *taksu, virasa, chikara, bayu*; en chino, *kung fu, shung-toeng*; sánscrito, *prana, shakti*. Los maestros de teatro oriental dicen que un actor tiene o no tiene *koshi*. En español: caderas. “Cuando caminamos según las técnicas cotidianas del cuerpo las caderas secundan el movimiento de las piernas. En las técnicas extra-cotidianas del actor Kabuki y Nô, las caderas, al contrario, deben permanecer fijas.” (13) Para poder caminar con las caderas fijas hay que modificar toda la postura del cuerpo, “necesita doblar ligeramente las rodillas y usar el tronco como bloque único, y la columna vertebral efectúa una presión hacia abajo” (14) Este trabajo no es para dar con un estilo de actuación en particular, sino en “un medio para preparar la vida del actor, que sólo posteriormente se convierte en una característica particular de estilos.”

Hasta ahora con lo dicho, podemos darnos cuenta que la *vida* escénica del actor-bailarín, está basada en la alteración del equilibrio.

En el show del conocido mimo Marcel Marceau, había un mimo que aparecía unos segundos sobre el escenario, con un cartel que decía el título del número que Marceau iba a presentar. Pierre Verry fue ese mimo durante muchos años, quien explica que para alcanzar el máximo de presencia escénica en los pequeños momentos en que aparecía sin hacer y *sin poder* hacer nada, trataba de que el cartel se viera lo más vivo posible y para eso antes de aparecer se concentraba mucho para obtener un *equilibrio precario*. “De ese modo su inmovilidad se convertía en una inmovilidad no estática, sino dinámica. A falta de otras cosas, Pierre Verry estaba obligado a reducirse a lo esencial, y descubría que lo esencial era alterar el equilibrio.” (15)

“Las posiciones básicas de formas de teatro y danza orientales son una serie de ejemplos de distorsión consciente y controlada del equilibrio. Puede decirse lo mismo sobre posiciones básicas de la danza europea y sobre el sistema del mimo Decroux: abandonar la técnica cotidiana del equilibrio y buscar un *equilibrio de lujo* que dilaten las tensiones que rigen el cuerpo.” (15)

Los actores y bailarines orientales, para poder obtener esos resultados alteran sus posiciones de rodillas, piernas, columnas y modos de apoyar los pies para hacer precario el equilibrio. Por ejemplo, la técnica de la danza Odissi se basa en la división vertical del cuerpo en dos mitades iguales, y en la distribución desigual del peso corporal en ambos

lados. “Es esta danza del equilibrio que actores y bailarines revelan en los principios fundamentales de todas las formas de teatro.” (15)

Barba habla indistintamente de actor o bailarín, así como salta de oriente a occidente, o de danza, teatro y pantomina indistintamente. Lo que él resalta es que los principios de vida escénica que busca no toman en cuenta esas diferenciaciones. Y agrega “La rígida diferencia entre teatro y danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo.” (16) Estas divisiones no existen para un actor oriental, un juglar del siglo XVI o un actor de Nô o Kabuki.

Pero hay más, la energía como *koshi*, no nace de una simple o mecánica alteración del equilibrio, sino “como consecuencia de una tensión entre fuerzas opuestas”. (16) Así mismo la técnica extra-cotidiana está en oposición antagónica con la técnica cotidiana, pero manteniendo una relación, es decir, no se vuelve extraña a ella.

El actor o bailarín se percata de su trabajo energético y del buen uso de sus oposiciones físicas en la medida que siente dificultad, “(el mimo se encuentra cómodo en la incomodidad.)” (17) La incomodidad es la brújula, radar interno o sistema de control que permite al actor mirarse a sí mismo. “No se mira con sus ojos, sino a través de una serie de percepciones físicas que le confirman qué tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan su cuerpo.” (17)

Existe un principio en la técnica extra-cotidiana llamado *omisión*, éste se revela a través de la danza de las oposiciones en el cuerpo. “Las danzas, que parecen una madeja de movimientos más complejos que los cotidianos son en realidad resultado de una simplificación; componen momentos en los que las oposiciones que rigen la vida del cuerpo se muestran en su nivel más elemental.” (18) Y luego agrega al respecto “El principio de las oposiciones, justo porque éstas son la esencia de la energía, se conecta con el principio de simplificación. En este caso simplificación significa: omisión de algunos elementos para poner en relieve otros que parecen esenciales.” (19) Dario Fo también considera este punto de la simplificación como esencial, al explicar que la fuerza en los movimientos de un actor es consecuencia de la síntesis pudiendo ser ésta por la concentración de una acción que requiere una gran energía en un pequeño espacio o por la

“reproducción de los elementos esenciales de una acción y la eliminación de aquellos considerados como accesorios.” (19)

Reducir en movimientos restringidos las mismas energías físicas utilizadas para cumplir una acción amplia y pesada, como por ejemplo encender un cigarrillo movilizándolo todo el cuerpo, como si en vez de un fósforo se levantara un saco de yeso ayuda a descubrir una calidad de energía que hace que todo el cuerpo del actor esté teatralmente vivo, incluso en la inmovilidad. “Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en *dejarse ir* en lo indefinido, en la no-acción. En escena, para el actor-bailarín, omisión significa más bien *retener*, no desperdiciar en un exceso de expresividad y vitalidad lo que caracteriza su propia presencia escénica.” (20) La acción indirecta es lo bello de la omisión, “...de la vida que se revela con el máximo de intensidad en un mínimo de actividad. Se trata una vez más de un juego de las oposiciones, que conduce a otro nivel pre-expresivo del arte del actor y bailarín.” (20)

Por momentos hemos hablado mucho de oriente y las técnicas de actuación que se utilizan al otro lado del mundo, “... los principios que hemos encontrado, ¿no nos llevan demasiado lejos del teatro y la danza que practicamos en occidente?” (21) Sin duda que sí, pero éstos principios son útiles para quitar al cuerpo los automatismos cotidianos a los actores de todas partes, “para impedirle que únicamente sea un cuerpo humano condenado a parecerse, presentar y representarse a sí mismo.” (23) al comprobar a través de la experiencia de Barba que los mismos principios se hayan en distintas culturas y latitudes del mundo, es de suponer que aquí también funcionen. Es como si el cuerpo del actor fuera descompuesto y recompuesto, y en ese proceso se abandonaran las reglas que rigen el comportamiento cotidiano, no volviendo a ser el mismo cuerpo de antes, pues hay un desprendimiento del contexto *natural* “arrancados de regiones en las que dominan las técnicas cotidianas del cuerpo.” (23) Y aquí se hace la fuerte distinción entre la vida teatral de un actor y su vida cotidiana, “... el actor para vivir teatralmente no puede presentar lo que es.” (23) Los principios del comportamiento extra-cotidiano se muestran como el único camino para romper los automatismos cotidianos y poder comenzar a expresar. Para que el actor puede representar lo que quiere mostrar, es decir volverse expresivo, debe romper los automatismos del comportamiento cotidiano. “*¡Mata la respiración!, ¡mata el ritmo!* Le repetía Katsuko Azuma su maestra. Matar la respiración y el ritmo significa darse cuenta de

la tendencia a unir automáticamente el gesto al ritmo de la respiración y música, e infringirla.” (23) Matar la respiración lleva implícitamente una oposición que conduce a la ruptura del automatismo por antonomasia. “Matar el ritmo comporta una serie de tensiones para no hacer coincidir los movimientos de la danza con la cadencia de la música.” (23) Las soluciones que los japoneses han encontrado al problema de la presencia viva del actor en escena, les son propios como cultura, pero a nosotros nos hacen evidentes nuestros automatismos y nos ayudan a abrir un camino hacia el estar-en-vida en el escenario.

Acá en occidente, el trabajo actoral profesional comenzó a desarrollarse con las técnicas que Stanislavski perfeccionó, en donde el actor es orientado por una trama de *sí mágicos*, o ficciones, que provienen de la psicología, su carácter, historia y personaje. En relación a esto, las técnicas extra-cotidianas no son frías, ni pretenden resaltar la fisiología o mecánica del cuerpo, sino que utilizar esas tramas de *sí mágicos* y ficciones, pero para hacer reaccionar a las fuerzas físicas que mueven el cuerpo. De esta manera el actor construye un cuerpo ficticio, no una personalidad ficticia. “Se trata de una verdadera psicotecnia cuya finalidad no es influenciar la psique del actor, sino su físico.” (26) Respecto a esto podemos agregar que un actor que está pensando en escena sus acciones, es un actor que no está decidido, Barba lo explica poniendo como ejemplo una clásica escena de westerns en donde el protagonista es el más rápido en disparar, aunque su contrincante saque primero la pistola. El primero en sacar la pistola “es más lento, porque *decide* disparar y muere. El segundo vive porque es más rápido, y es más rápido porque no debe decidir, *está decidido*.” (27) Según Grotowski acerca de la verdadera expresión “Si un actor quiere expresar, se encuentra entonces dividido: hay una parte que quiere y una que expresa, una parte que ordena y otra que ejecuta las órdenes.” Este actor dividido no está decidido, “Decidir quiere decir, etimológicamente, cortar. La expresión *estar decidido* asume también otra face: es como si indicase que la disponibilidad para la creación es también el apartarse de las prácticas cotidianas.” (25)

Para finalizar este sub capítulo resumimos. El núcleo de la energía del actor-bailarín, se encuentra:

“a).- en la amplificación y puesta en juego de las fuerzas que operan sobre el equilibrio,

b).- en las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos,

c).- en una operación de reducción y sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja el cuerpo del artista de las técnicas corporales cotidianas para crear una tensión, una diferencia de potencial a través del cual pasa la energía.” (28)

En definitiva, “Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que se basan en la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es inmediatamente reconocible.” Ahora la palabra energía, la podemos, sino comprender, acotar como “... la restauración de una división, a un actor-bailarín que después de ser diseccionado se vuelve entero.” En el teatro Nô, energía puede traducirse como *acuerdo profundo del espíritu con el cuerpo*.

2.2.- Pre expresividad

“En cuanto persona física el actor posee un cuerpo de sangre y huesos cuyo peso físico está controlado por fuerzas físicas; posee experiencias sensoriales de lo que sucede dentro y fuera de su cuerpo; y del mismo modo, sentimientos, deseos y aspiraciones; sin embargo como instrumento artístico, el bailarín consiste –al menos para su público- en lo que sólo puede verse de él. Sus propiedades las define implícitamente él, cómo aparece y por qué lo hace. Un peso de cien kilos sobre la balanza no será percibido por el público si parece que tiene la ligereza de una libélula; sus turbaciones se limitan a lo que aparece en sus gestos y posturas.”

*Rudolf Arnheim, citado por Eugenio Barba.
Comienzo del capítulo Pre-expresividad. (290)*

Barba considera el cuerpo del actor-bailarín como un organismo, una estructura, una totalidad viva que posee sus propios niveles de organización. La antropología teatral postula que existe ese nivel base de organización y que es común a todos los actores. Esto vendría a ser el nivel pre-expresivo. Al respecto agrega:

Cuando vemos un organismo en vida en su totalidad, sabemos por la anatomía, biología y fisiología que está organizado en diversos niveles: como en el cuerpo humano existe un nivel de organización de células, órganos y diversos sistemas (nervioso, arterial, etc.), así debemos pensar que también la totalidad de un actor's performance está constituido por distintos niveles de organización.

La etapa pre-expresiva no contempla los sentimientos del actor respecto a su personaje, sus intenciones, emociones o su identificación con el rol. Esta etapa no contempla la psicotecnia, donde si se consideran aquellos factores “De hecho ésta ha dominado la formación profesional del actor y la relativa investigación científica sobre teatro y danza por lo menos durante los últimos dos siglos.” (292)

El *querer expresar* algo es la base de la psicotecnia, sin embargo la intención de expresión no soluciona el *qué hacer*. El actor se vuelve expresivo a través de sus acciones

y de su presencia física. “Es el hacer y el cómo se hace lo que decide qué cosa uno expresa”. (292)

En el resultado final de una obra teatral, el espectador ve a los actores expresando sentimientos, pensamientos, ideas, acciones con una intención y un significado. La expresión que el espectador ve ante sus ojos es una totalidad. El espectador puede identificar *lo que expresa* el actor con *como lo expresa* y analizar con esta lógica el trabajo actoral. “Pero conduce a una valoración global que a menudo no hace comprender cómo aquel nivel se ha alcanzado a nivel técnico, es decir a través del uso del cuerpo y su fisiología.” (292) La comprensión del *cómo* pertenece a una lógica complementaria a la del resultado, esta es la lógica del proceso. “Según esta lógica es posible distinguir y trabajar separadamente niveles de organización que constituye la expresión del actor.” (292)

El campo de la antropología teatral que se ocupa de trabajar la presencia del actor, y lograr que esta impresione y llame la atención del espectador, es el campo de la pre-expresividad. “Este sustrato del pre-expresivo está comprendido en el nivel de expresión, de totalidad percibida por el espectador. Pero al mantenerlos separados durante el proceso de trabajo, el actor puede intervenir a un nivel pre-expresivo, como si, en esta fase, el objetivo principal fuese la energía, la presencia, el bios de sus acciones y no su significado.” (292) Así entendido el nivel pre-expresivo es una etapa operativa, que no se puede separar de la expresión, es un nivel práctico, que durante el proceso pretende potenciar el bios escénico del actor. “La antropología teatral postula que el nivel pre-expresivo se da en la raíces de diferentes técnicas actorales y que, independiente de la cultura tradicional, existe una *fisiología* transcultural.” (292) Resumiendo, la pre-expresividad utiliza unos principios para que el actor-bailarín adquiera vida y presencia escénica.

Los resultados de esos principios son más evidentes en los géneros codificados, donde se utilizan técnicas para poner en forma al cuerpo de manera independiente al significado final. “Así la antropología teatral confronta y compara técnicas de actores y bailarines a nivel transcultural y a través del comportamiento escénico revela que algunos principios de pre-expresividad son más comunes y universales de cuanto se pueda imaginar a primera vista.” (293)

En todas las tradiciones teatrales y culturas existen procedimientos para que el actor haga emerger su identidad biográfico-histórica. Se han descubierto dos caminos para lograr que el actor se dirija al espectador eficazmente: la técnica de inculturación y la de aculturización. “En el primero el actor utiliza su espontaneidad, elabora lo que es natural según el comportamiento que ha absorbido desde su nacimiento dentro de la cultura y medio social en los cuales ha crecido.” Barba lo explicita como una manera de actuar, que es transcultural. Es un proceso de pasiva impregnación sensorio motriz de comportamientos cotidianos de una cultura. Barba también lo llama como espontaneidad elaborada, en donde se puede llegar a una variedad de matices muy ricos sobre el comportamiento cotidiano, “...a una esencialidad de la acción vocal, a un fluir de nudos de tensiones, saltos de ritmo e intensidad, de colores y timbres sonoros que dan vida a un teatro que danza.” (296) Esta técnica fue desarrollada por Stanislavski.

Este consiste en un procedimiento mental que *vivifica* la naturaleza inculturada del actor. A través del sí mágico, una codificación mental, el actor altera su comportamiento cotidiano, modifica su manera habitual de ser y materializa el personaje. Este también es el objetivo del distanciamiento o gesto social de Brecht. El hace siempre referencia a un actor que en su proceso de trabajo modela su comportamiento natural y cotidiano en un comportamiento escénico extracotidiano, con evidencias o subtextos sociales. (296)

El otro camino, es la técnica de aculturación, que vuelve artificial o estiliza el comportamiento del actor bailarín, creando otra calidad de energía, haciendo que irradie su presencia, lista para transformarse en danza o teatro.

Ambos caminos preparan al actor en un nivel pre-expresivo y dejan su presencia lista para representar. “Por eso no es útil subrayar las diferencias expresivas entre los teatros clásicos orientales con sus actores aculturados y el teatro occidental con sus actores inculturados dado que las analogías se sitúan en el nivel pre-expresivo. (*Eugenio Barba, La tercera orilla del río.*) (296)

Más arriba, en el subcapítulo de antropología teatral, se mencionó que existen formas teatrales codificadas, como por ejemplo, la comedia del arte, que exigen al actor una etapa pre-expresiva para poder llenar esas posiciones y volverlas vivas. Barba, en el capítulo de pre-expresividad agrega un apartado sobre fisiología y codificación. En ella explica que la codificación es una “consecuencia dilatada y visible de procesos

fisiológicos; que la codificación se ha producido para respetarlos al crear un equivalente en las mecánicas, dinámicas y fuerzas que funcionan en la vida.” (297) Algunas veces en una codificación, se puede reconocer una cualidad visual, la cual se añade como valor estético. La codificación lleva a la dilatación a través de la expansión de las acciones físicas del actor en el espacio y además a través de oposiciones que crea el actor dentro de su cuerpo, en este último caso el actor crea un obstáculo que le permite dejar escapar la acción, sino que la retiene, creando esta tensión se obliga a desgastarse “... es la dilatación de tensiones, el trabajo necesario para mantenerlas es lo que crea una distinta calidad de energía del actor, visible incluso en las situaciones de inmovilidad.” (298) Para ambos casos el actor requiere de una técnica extra-cotidiana del cuerpo.

En los teatros clásicos orientales la codificación se mantiene hasta ahora, debido a su transmisión directa a través de maestros. En Occidente se ha perdido la codificación por falta de continuidad de las tradiciones y por la búsqueda del realismo y del naturalismo en la actuación, basándose en procesos psicológicos y no fisiológicos de la acción. Ambas cosas han acabado con el patrimonio de reglas de las acciones del actor, que sin duda existieron en el teatro europeo en épocas de la Comedia del Arte. “... patrimonio que se ha perdido por la ausencia de escritura que caracteriza a la pedagogía teatral directa, tanto en Oriente como en Occidente.” (301)

La búsqueda de cánones de movimiento sin motivaciones expresivas, tal como los cánones de proporciones del cuerpo en las artes visuales, y la contención de los movimientos del cuerpo en una forma particular, tuvo una etapa en el teatro europeo totalizante en donde se establecieron *fijaciones* en un intento por llenar el vacío de codificación, buscaron formas objetivas, explicaron, racionalizaron, científicizaron, pero desde personas que no hacían teatro, y que “... a pesar de basarse en el cuerpo físico, explicaban con criterios síquicos la expresividad del actor. Debido a ese malentendido en la cultura occidental el actor no emocionado pero capaz de suscitar emociones resulta una paradoja aun hoy a menudo incomprendida.” (302)

Al hablar de cuerpo ficticio no se está aludiendo a la ficción dramática. Sino a un cuerpo que concentra su fuerza en una zona ficticia, esto vendría a ser, un fingimiento para transformar el cuerpo cotidiano en extra-cotidiano. “...sino cuerpo que concentra todas sus fuerzas en cierta zona *ficticia*, que finge no una determinada acción, sino una especie de

transformación del cuerpo cotidiano a un nivel pre-expresivo. (Moriaki Watanabe, Entre Oriente y Occidente.)” (302)

La técnica extra-cotidiana del cuerpo está presente en otros contextos, no sólo los que atañen a personas en situación de representación. Existen otras actitudes de comportamiento no cotidiano que la usan, como las artes marciales. Éstas se basan en una técnica de aculturación, como ya se mencionó, que no respetan la espontaneidad del cuerpo cotidiano. Las artes marciales incluso han inspirado formas de teatro codificadas.

“Las piernas ligeramente dobladas, la contracción de los brazos –posición fundamental en todas las artes marciales asiáticas– muestran el cuerpo decidido dispuesto al impulso y a la acción. Este plie de las artes marciales lo encontramos intacto en las posturas básicas de actores orientales y occidentales: es el antiguo salto animal de agresión o disposición a la defensa, codificado en técnicas extra-cotidianas.” (304)

La práctica de las artes marciales conduce a un nuevo estado de conciencia a través de las acciones físicas y consecuentemente a otro cuerpo. La tarea se concentra en estar presente en el momento preciso para la acción. Para el actor esa misma presencia es de mucha utilidad si desea renovar su energía para cada función, si quiere parecer vivo ante los ojos del espectador. “Tal vez debido a ese objetivo, aunque con otra finalidad, las artes marciales han influenciado buena parte de la teatralidad Oriental: no poseen un estilo, sino formas concretas y orgánicas para disponer el cuerpo, un notable sentido de fuerzas que gobiernan su acción.” (304) Con el paso del tiempo y el surgimiento de nuevos métodos de guerra, las artes marciales perdieron su valor militar, pero ese patrimonio se traspasó a las danzas, convirtiéndose en ejercicios básicos para el entrenamiento de bailarines. El Kathakali tomó los ejercicios del Kalaripayattu que significa “*lugar donde se hacen los entrenamientos* del sánscrito *khalorika, campo de maniobras militares.*” (306) rescatando ejercicios de entrenamiento, masajes, terminología y posturas, como la del “...león, elefante, caballo y pez.” (306) La Ópera de Pekín, y el Kabuki contienen en sus espectáculos un alto número de fenómenos militares, como duelos, enfrentamiento de tropas, luchas y batallas. Éstos además de servir como entrenamiento para los actores manifiestan la fusión del pasado y el presente a través de refinadas técnicas militares extra-cotidianas. En Occidente “*La danza della spada* en Italia, *bal du sabre* en el sur de Francia,

la *moresca* en toda Europa” (309), son testimonio de la vinculación entre las técnicas de lucha y los orígenes de la extracotidianeidad para el actor.

Existe una arquitectura del cuerpo que se manifiesta a través de su postura y actitud corporal, es la posición básica por excelencia de todas las formas de teatro oriental, la llaman *Kamae* y los ideogramas que la representan significan a su vez estructura y construcción. En las artes marciales japonesas significa que la posición básica está correctamente ejecutada. La relación de la postura corporal con los términos arquitectura y construcción, existe en todas las culturas orientales, incluso para denominar al director teatral en India, se utiliza la palabra *sutradhara* que significa *porta cuerda* o arquitecto. El *porta cuerda* es el jefe, el que utiliza la cuerda para medir, el director teatral, “...quien mueve los hilos del drama, al igual que el titiritero, que lleva el mismo nombre, mueve los hilos de sus títeres.” *Sutra* significa *cuerda* y se utiliza para denominar el *texto*, la dramaturgia que sirve de *hilo conductor* y es el director quien conoce de memoria el texto. “Fue al indagar en estos significados particulares, que Gordon Craig, gran admirador del teatro hindú, consiguió capturar la imagen de un *arquitecto del espectáculo* es decir de un director creador del evento escénico.” (312)

En el capítulo de su libro *El arte secreto del actor*, que Barba destina a pre-expresividad, introduce un último subtítulo: La pre-interpretación del espectador, la que consistiría en un estado de la visión del espectador, correspondiente con el estado de pre-expresividad del actor. Este estado de la visión del espectador sería “... una suerte de reacción inmediata precede en el acto de la visión a cualquier interpretación cultural; ese estado puede ser definido como pre-interpretación.” (312) Al igual que en el estado pre-expresivo del actor, que se hace presente antes de querer expresar, “...en el espectador se produce una respuesta fisiológica independiente de la cultura, sentimientos o el particular estado de ánimo presente al momento de la visión.” (312) Barba denota la importancia del estudio de la percepción visual, y las conexiones biológicas y psicológicas que existen entre los ojos y el cerebro al ver, aludiendo a estudios avanzados al respecto, sobretodo de formas inmóviles pero llenas de dinamismo. Respecto a esto hace la diferencia con el teatro, que al ser formas visibles en movimiento, serían mucho más complejas. Sin

embargo rescata un aporte de la teoría de la percepción estructuralista y la aplica a la labor de observador que cumple el espectador.

“Un aspecto particular de estos estudios aplicable al espectador teatral es el que se refiere a la mirada que se posa en las artes figurativas tratado por Rudolf Arnheim en su obras *Arte y percepción visual*. Profesor de psicología del arte en Harvard, Arnheim basa sus hipótesis en torno al espectador de una obra de arte en principios de la psicología *Gestalt* (que puede traducirse como *forma*): analiza el arte (o sea las obras de pintura, escultura y arquitectura, sin excluir formas en movimiento como danza, teatro y cine) en base a una serie de principios como equilibrio, forma, desarrollo, movimiento, espacio y dinámica, oposición de formas. Según Arnheim tales principios o *reglas de creación*, se repiten históricamente en distintas latitudes y no sólo *dirigen la creación* de la obra de arte, sino que por decirlo así, *dan forma a la visión* de la propia obra de arte.” (312)

Se trata evidentemente, de grandes y sorprendentes afinidades con la pre-expresividad. “En cualquier caso, conscientes de lo que une y separa a distintas fenomenologías del arte, recogemos aquí lo que dice Arnheim a propósito de esa particular reacción del espectador que precede a la interpretación: o mejor dicho si utilizamos su mismo lenguaje, a ese estado de visión calificado como *inducción perceptiva* que precede a la *inferencia lógica*.” (312)

Barba cita lo que aparece en esta tesis como fuerza perceptual o tensiones dirigidas, en el subcapítulo 2.2. Campo, esqueleto estructural y fuerza perceptual, del capítulo dos llamado, Nociones fundamentales de la Gestalt y el arte según Arnheim, aludiendo a la visión como una actividad dinámica producto de la interacción de tensiones dirigidas, que también entendemos como fuerzas psicológicas. Éstas están en un nivel, donde aun no involucran la lógica, no se trata de inferencias producto del razonamiento, del intelecto, sino de un conocimiento adquirido anteriormente, que se hace presente de forma espontánea durante la percepción de una forma, o configuración dada por un modelo.

Con esto Barba concluye lo dedicado a pre-expresividad, pero el término aparece nuevamente en los próximos subcapítulos de esta tesis.

3.- Equilibrio

3.1.- Equilibrio

Al rechazar el equilibrio *natural*, el actor oriental interviene en el espacio con un *equilibrio de lujo*, un equilibrio inútilmente complicado, aparentemente superfluo y que requiere mucha energía.” (124)

El abandono del equilibrio cotidiano, por el uso de un equilibrio precario o extra-cotidiano en los actores de diferentes culturas y épocas es algo común. Para que el cuerpo del actor nos parezca vivo, incluso antes de empezar a expresar, es necesario despertar y dilatar las tensiones de su cuerpo a través de un mayor esfuerzo físico. El cuerpo es preparado a través de ejercicios y entrenamientos que permiten sostener el equilibrio precario, o desequilibrio bajo control. Sin embargo, Barba al referirse al teatro occidental contemporáneo afirma que “La más reciente tradición occidental del teatro, al separar al actor del bailarín, no practica las alteraciones del equilibrio salvo en caso de técnicas altamente codificadas como la pantomima o la danza clásica.” (123)

Al parecer, para usar un equilibrio precario, existe una condición: crear o usar una forma codificada de representación.

“... esta *ley*: una deformación de la técnica cotidiana, ésta técnica extra-cotidiana, se basa esencialmente en una alteración del equilibrio. Su finalidad es una situación de equilibrio permanentemente inestable. Al rechazar el equilibrio *natural*, el actor oriental interviene en el espacio con un *equilibrio de lujo*, un equilibrio inútilmente complicado, aparentemente superfluo y que requiere mucha energía.” (124)

Pues el *equilibrio de lujo* mencionado, provoca una estilización o sugestividad estética. “Generalmente se acepta esta fraseología sin preguntarse por los motivos que han determinado la elección de posiciones físicas que obstaculizan nuestro *ser naturales*.” (124) Sin embargo cuando el actor busca un equilibrio de lujo, no se refiere a la acrobacia o el virtuosismo, sino a lo extra-cotidiano.

El funcionamiento del equilibrio en el ser humano para sostener un cuerpo erguido, implica varias relaciones y tensiones musculares en el organismo. Cuando el cuerpo realiza movimientos más complejos, más se arriesga a perder su equilibrio, pues entran a operar una serie de tensiones para evitar que el cuerpo caiga. “Una alteración del equilibrio tiene como consecuencia precisas tensiones orgánicas que implican y subrayan la presencia material del actor, pero en un estadio *pre-expresivo*, un estadio que precede a la expresión intencional e individualizada.” (125)

El equilibrio corporal, es el resultado del complejo sistema de contrapesos, donde se encuentran los huesos, las articulaciones, los músculos y el centro de gravedad del cuerpo, que se desplaza según sean los movimientos o actitudes corporales.

El tono muscular es la percepción del estado de contracción o reposo de los músculos y del esfuerzo que realizan para sostener el peso. Esto, en conjunto con la percepción de la presión ejercida por el cuerpo en la planta de los pies, permite mantener el equilibrio en distintas posiciones, y advierte los límites de desplazamientos que es posible realizar sin caer.

El centro de gravedad del cuerpo es el punto donde se equilibra con exactitud el peso de cada lado del cuerpo. “... la línea de gravedad es una perpendicular que va desde este punto al suelo.” (128)

Sin los ligamentos el cuerpo humano tampoco podría sostenerse, ya que está compuesto por múltiples fragmentos móviles. Son los ligamentos y los músculos quienes mantienen sus partes unidas. Por esto para que el cuerpo se mantenga erguido de manera simétrica y cómodamente, se necesita muy poca acción muscular, pues son los ligamentos quienes hacen la mayor parte del esfuerzo, por lo que la sensación de esfuerzo físico es reducida. En cambio si el cuerpo está en posición atenta, al asecho, los músculos entran en acción. “... los músculos extensores de la columna, el gran glúteo y el músculo anterior, se contraen de inmediato.” (128)

...sobre dichas articulaciones el peso del cuerpo se halla en condiciones de equilibrio inestable, y los distintos segmentos móviles deben mantenerse sujetos por la acción de los músculos (...)

En las distintas posturas que puede asumir el cuerpo apoyado en el suelo con los dos pies, se da un desplazamiento del centro de gravedad proporcional al desplazamiento

del eje del mismo cuerpo, de la línea perpendicular de gravedad; y cuanto más sea ese desplazamiento, mayor será el esfuerzo muscular necesario para mantener el cuerpo en equilibrio.” (Angelo Morelli, Giovanni Morelli, *Anatomía para los artistas.*) (128)

A partir de los estudios sobre el equilibrio, Barba afirma que se puede afirmar que un *equilibrio en acción* genera un *drama elemental*, esto es que la oposición de fuerzas y diferentes tensiones existentes en el cuerpo del actor se presenta para el espectador como un conflicto de fuerzas elementales. Para que exista un equilibrio precario en las posturas del actor, los músculos deben sostener al cuerpo, no los ligamentos. El *equilibrio dinámico* del cuerpo del actor es un equilibrio en acción, lo que genera visualmente en el espectador la sensación de movimiento aunque el actor permanezca inmóvil. “Los artistas atribuyen una gran importancia a esta cualidad; cuando una figura pintada carece de ella, según Leonardo Da Vinci está doblemente muerta, porque es una ficción y porque no muestra movimiento ni en la mente ni en el cuerpo.” (130)

Otra característica que el actor posee, es la cinestesia, o capacidad para percibir interiormente los movimientos del propio cuerpo, a través de la sensibilidad de sus músculos.

“Nos explica el estudioso de la percepción visiva Rudolf Arnheim: *En la danza y el teatro, el artista, su instrumento (el cuerpo) y su obra están fundidos en un único objeto físico: el cuerpo humano. Una consecuencia curiosa de ello, es que la danza fue creada esencialmente en un medium diferente a aquel que se muestra al público; un espectador en efecto, disfruta de una obra de arte estrictamente visual. A veces, también el bailarín se sirve de un espejo y obtiene una imagen visual más o menos vaga de su propia interpretación y naturalmente, como miembro de un grupo, o como coreógrafo puede ver la obra de los demás bailarines, pero por lo que se refiere a su cuerpo crea básicamente, en el medium de sensaciones cenestésicas presentes en su musculatura, tendones y articulaciones.*” (135)

El bailarín y el actor construyen su obra en base a las percepciones que poseen de sus músculos en movimiento, de la sensación de tensión y relajación de su musculatura, del sentido del equilibrio, que distingue la estabilidad y el riesgo de saltar y caerse. La experiencia cenestésica es dinámica. Además establece la correspondencia entre lo que el

intérprete crea en base a su percepción muscular, con las imágenes que proyecta y que el público observa. “Ciertamente desde el punto de vista físico, todo movimiento es causado por una fuerza, pero lo que importa en la ejecución artística es la dinámica transmitida visualmente al público, porque sólo la dinámica produce la expresión y el significado. (Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*)” (citado por Barba, 136).

La conclusión de Arnheim que Barba rescata, es que el actor-bailarín para el público consiste únicamente en lo que puede ver, pues sus acciones están implícitamente y previamente definidas en cómo se muestran y por la razón que se realizan. La emoción del público está sujeta a lo que surge de los gestos y posiciones del actor. Así “Un peso de cien kilos en una balanza no será advertido por el público si parece que posee la ligereza de una libélula.” (136)

3.2.- Energía

“...pulsas en la inmovilidad y el silencio, una fuerza retenida que fluye en el tiempo sin difundirse en el espacio.” (99)

Algunas descripciones de energía se refieren a la capacidad de trabajo, del griego *enérgeia* de *ergon* (trabajo). Y aluden al cuerpo y su potencia nerviosa y muscular. Hay definiciones que rescatan la fuerza espiritual, la voluntad, incluso el carácter y la resolución en el actuar. Al referirse a la energía del actor, tenemos que es algo preciso identificable a través de su fuerza muscular y nerviosa. Sin embargo la energía en el actor, “No es la pura y simple existencia de esta fuerza lo que nos interesa, porque de hecho ya existe, por definición, en todos los cuerpos vivientes, sino la manera en que es modelada y con qué perspectiva.” (94)

Existe una manera teatral para moverse, actuar, y estar presente en escena de manera eficaz. Estudiar la energía del actor es preguntarse sobre los principios que permiten modelar y educar la fuerza muscular y nerviosa, en una forma distinta a la vida cotidiana.

Cuando el actor funciona para el espectador occidental, éste puede referirse a él, como un actor que posee energía, vida o presencia. En Oriente los espectadores pueden referirse a *prana* o *sahkti* en la India, *koshi*, *ki-ai* y *yugen* en Japón, *chikara* y *taxu* en Bali y *kung fu* en China. Para que el actor alcance esta vida, energía o fuerza en las formas de teatro codificadas se utilizan ejercicios precisos de entrenamiento, los cuales destruyen las posturas inertes del actor, alterando el equilibrio normal y eliminando dinámicas de movimientos cotidianos. La paradoja que de encontremos esta cualidad intangible en ejercicios concretos está dentro del significado de la palabra *kung fu*. “... que significa al mismo tiempo el ejercicio y esa dimensión impalpable que nosotros llamamos presencia del actor.” (95) En occidente el *kung fu*, es conocido como una técnica de combate, pero en China literalmente significa capacidad para resistir, disciplina, ejercicio y entrenamiento, como también el resultado de la actividad. Es una palabra de amplio sentido en Oriente. Para un actor oriental tener *kung fu*, significa estar en forma, entrenarse con ejercicios

particulares, capacidad para vibrar y hacerse presente superando el aspecto técnico de su trabajo. La cultura Oriental de entrenamiento es bastante dura, sin embargo un testimonio del actor Mei Lanfang, uno de los más grandes actores de la Ópera de Pekín, al referirse al entrenamiento que le dio su maestro desde niño afirma, “Cualquier cosa que hagas, si pasas a través de un momento difícil antes de alcanzar el más fácil, encontrarás que por la dulzura, bien vale haber pasado penurias.” (97)

Un ejercicio para conseguir *koshi* en Japón, consiste en que el actor camine sin mover las caderas. El efecto de amplificación de la energía, que esta forma antinatural de caminar produce, se debe a que al inmovilizar las caderas se crean dos niveles opuestos en el cuerpo, obligando a utilizar un equilibrio extra-cotidiano, cuya fuerza repercute en los músculos de la nuca, tronco, pelvis y piernas. De esta manera el actor hace un esfuerzo mucho mayor que al caminar como en la cotidianeidad.

En Oriente la energía, *chikara* en la acepción balinesa, se consigue a través de la constancia, la aplicación y el ejercicio regular del actor. Así un bailarín podría decir que en la función no hubo inspiración o *taksu*, pero jamás podría decir que no hubo *chikara*.

Existen dos tipos de energía en el trabajo pre-expresivo del actor, la energía ánima y la energía ánimus. El ánima se representa como un viento y flujo continuo que anima el movimiento, es el latido, la vibración y el ritmo. Con una sutil variación de su tensión interna, esta energía puede mutar a la energía ánimus, esta transformación sucede cuando ánima sale al exterior y desea algo. Se trata de una calidad complementaria de la energía, para comprenderla es mejor no encasillarla en lo femenino y lo masculino o en los arquetipos jungueanos, pues estas energías no poseen sexo.

A través de la técnica transmitida por la tradición, o a través de la construcción de un personaje, el actor llega a un comportamiento artificial, extra-cotidiano. Dilata su presencia y por consecuencia dilata la percepción del espectador. En la ficción del teatro es un-cuerpo-en-vida. O aspira a serlo. Para eso ha trabajado años y años, a veces desde la infancia. Para eso ha repetido muchas veces las mismas acciones, se ha entrenado. Para eso utiliza procesos mentales *sí mágicos*, subtextos personales. Para eso imagina su cuerpo en el centro de una red de tensiones y resistencias físicas irreales pero eficaces. Usa una técnica extra-cotidiana del cuerpo y la mente.

A nivel visible pareciera que trabaja sobre el cuerpo y la voz. En realidad trabaja sobre algo invisible: la energía. (99)

La técnica extra-cotidiana, y la presencia que esta despierta en el actor tiene su origen en la alteración del equilibrio en conjunto con posturas básicas que involucran un juego de tensiones contrapuestas, dilatando la dinámica del cuerpo. “El cuerpo es reconstruido para la ficción teatral. Este *cuerpo hecho con arte* –y por tanto- no natural, no es de por sí, ni masculino ni femenino: a nivel pre-expresivo importa poco el sexo del actor-bailarín. No existe una energía típica de hombres ni una energía típica de mujeres.” (103) Lo que sí existe es la energía particular de cada persona, y es necesario para el actor descubrir la tendencia individual de su propia energía, protegiendo su potencialidad y su ser única. “Aprender a actuar según dos perspectivas distintas que recalcan la distinción de sexos es un aparente punto de partida inofensivo. Tiene sin embargo la consecuencia de introducir sin justificación reglas y costumbres de la realidad cotidiana, en el territorio extra-cotidiano del teatro.” (103) Sabemos que al final del proceso, a nivel expresivo, de resultado y espectáculo, la caracterización de personajes femeninos o masculinos es necesaria. Barba advierte que sus malas consecuencias se obtienen al aplicarlas a nivel pre-expresivo, no al expresivo.

La diferenciación de la energía individual de cada actor, pasa necesariamente por la negación de la diferencia de sexo, así se puede evidenciar con más fuerza el carácter bifrontal de la energía, el ánima y ánimos se trata de una interacción de opuestos. Al no connotar sexualmente la energía, el equilibrio entre ambas fuerzas es preservado sin la intromisión de prejuicios.

Al referirnos a *energía* en el actor, se puede asociar a gritar, actuar desaforadamente, a un exceso de actividad externa, muscular o nerviosa, desconociendo el lado íntimo de su significado, donde hay algo que pulsa en la inmovilidad y el silencio. Se trata de “...una fuerza retenida que fluye en el tiempo sin difundirse en el espacio.” (99) Suele ser común confundir el comportamiento violento e imperioso con un buen nivel de energía. Sin embargo se trata de una “...temperatura-intensidad personal que el actor puede ubicar, despertar y modelar. Pero que sobretodo debe ser explorada.” (103)

Para elevar energéticamente al actor en Oriente, se trabaja en el dominio de posturas precisas que se basan en una diferencia muy estructurada de tensiones delicadas y duras. La danza balinesa contiene esta bipolaridad, pues todos sus pasos están fundados en las oposiciones entre *keras* y *manis*. *Keras* significa fuerte, duro, vigoroso; *manis* significa

delicado, blando y tierno. Estos términos se aplican a diferentes partes del cuerpo, y como resultado en Bali se bailan danzas que poseen unas complejas posiciones que mantienen algunas partes de cuerpo en tensión *manis* y otras partes en tensión *keras*, ambas van fluyendo a través del movimiento. Los actores orientales también construyen sus personajes en base a la modelación de la energía en una dirección fuerte o suave, al igual como en la danza balinesa están presentes ambas fuerzas.

El *tamé* es otro concepto que complementa el trabajo sobre la energía del actor, pues ayuda a crear la una nueva energía extra-cotidiana. “...en el actor es necesario construir una especie de oposiciones que como un dique sea capaz de retener la energía constantemente producida y renovada por el actor. Es el *tamé*.” (108) Su significado etimológico proviene de *tamerú*, que es *acumular, retener, conservar*, como también doblar algo que es al mismo tiempo flexible y resistente. Por tanto “*tamé*, es la capacidad para retener energías, absorber en una acción limitada en el espacio las energías necesarias para una acción más amplia. Esta capacidad se vuelve por antonomasia, una forma para indicar el talento del actor en general.” (108)

El *koshi*, antes mencionado, con el *tamé* son las dos herramientas que el actor posee para transformar la inmovilidad en acción y conseguir el cuerpo dilatado, “...no a través de la amplificación de movimientos en el espacio, sino a través de tensiones dentro del cuerpo.” (110)

Retener la energía dentro de sí, se llama *energía en el tiempo* y la energía que el actor proyecta es llamada *energía en el espacio*. Según el teatro Nô, tres décimas partes de la energía del actor deben desarrollarse en el espacio, y siete décimos en el tiempo. Es decir que el actor Nô debe ser capaz de generar mucha energía, porque además de proyectarla, debe retenerla con el doble de fuerzas. “Normalmente si quiero coger la botella que tengo delante, movilizo una determinada cantidad de energía. En el Nô se utilizan siete décimas partes más, no para proyectar la acción en el espacio, sino para retenerla dentro de sí.” (110) Al retener la energía, el actor Nô crea resistencias que se oponen a su acción, creando más tensiones en su cuerpo. “La energía en el tiempo se manifiesta a través de una inmovilidad recorrida y cargada por la máxima tensión: es una calidad especial de energía que no está determinada por un exceso de vitalidad, ni por el empleo de movimientos que desplacen al cuerpo.” (110) Lograr estar vivo en la inmovilidad es lo que caracteriza a un

maestro, así mismo la inmovilidad en las artes marciales se entiende como disposición a la acción. “En el teatro occidental esta situación es muy rara, sólo grandes actores consiguen poner en juego este tipo de energía.” (110) Detener la propia acción en el punto máximo de tensión para retenerla en el tiempo, produce una inmovilidad que no es estática, sino dinámica. En la Ópera de Pekín, hay posiciones que obligan al actor a detenerse en plena acción, lo cual lo lleva al trabajo de la energía en el tiempo. Efectivamente en Occidente no hay una tradición que mantenga estos principios u otros similares, pues las técnicas de actuación se basan en la inculturación, mencionada en el sub-capítulo de Pre-expresividad.

Al parecer todo indica que el actor debe mantener internamente oposiciones vivas, que hagan resistencia a sus acciones. Es decir que esta danza de oposiciones no debe bailarse *con* el cuerpo, sino que *en* el cuerpo.

Capítulo 3: Conclusiones

1.- Cruces entre Gestalt y Antropología teatral y sus posibilidades de potenciamiento visual.

Realzar la potencia visual que posee el teatro a través de los conocimientos estudiados Gestalt y Antropología teatral, fue una tarea muy enriquecedora y creo que es un conocimiento que sostendrá mi desarrollo de aquí en adelante, pues ambas son teorías inagotables en el terreno práctico de la creación.

Mi intención como lo mencioné en la introducción, era lograr un potenciamiento visual de la obra que fuera a realizar, teniendo en cuenta que soy una creadora que además de dirigir, escribe teatro. Y en este contexto se hace más importante el conocimiento visual que adquiriré, puesto que antes de esto, las palabras solían ser mi única arma.

Efectivamente creo que la Gestalt y la Antropología teatral sirvieron para mi propósito y son un conocimiento transversal que me va a servir siempre. Es una sabiduría que trasciende diferencias culturales, sociales y puntos de vista, y en ese sentido fue un aprendizaje con fuentes puras de conocimiento, esa es mi percepción.

La aspiración que declaro en la introducción, de que cada escena sea un fotograma cuidadosamente compuesto, que el cuidado del director esté en cada una de las imágenes creadas a partir de acciones, gestos, miradas, luz y color, sin duda proviene de los estudios realizados en torno a los análisis que Rudolf Arnheim lleva a cabo en torno a las artes visuales, concretamente en la pintura, en donde efectivamente el creador a dispuesto todos los elementos de su cuadro en una totalidad, donde nada parece al azar y todo está allí por algún motivo pertinente. Nada falta y nada sobra. Por otro lado me he acercado a Eugenio Barba para potenciar los cuerpos de las actrices y sus movimientos, pues en el teatro los actores son los protagonistas de éstos cuidados fotogramas.

El estructuralismo como primera materia desarrollada en esta tesis me impone la necesidad de inteligibilidad y para eso la creación de un estructura autónoma y auto-sustentable. Como pude descubrir, el estructuralismo a servido para desarrollar innumerables materias y no debía estar fuera el teatro entre todas ellas.

Una obra de teatro es un sistema delicado, con leyes propias en donde el director es un creador esencial para que este sistema funcione como teatro, como estructura, como totalidad.

Me sigue la pregunta, ¿por qué motivo elegir una teoría que apela a la totalidad, al sentido, a la estructura?, me lo pregunto cuando me veo rodeada del mundo contemporáneo en donde las cosas no suelen ser ni ordenadas, ni estructuradas, y donde el valor de la totalidad es cuestionado. Intuyo que mi personalidad metódica añoraba conocer estos principios para más adelante, quien sabe, poder llevarlos al límite y cuestionarlos, pero nunca desde la ignorancia, y sin el conocimiento previo.

Dentro de los objetivos específicos delineados en esta tesis, se plantea en primer lugar realizar un cruce de la categoría de equilibrio entre ambas teorías con el fin de controlar variables visuales en torno a ella y ponerlas al servicio de una puesta en escena. Al respecto puedo comentar que trabajamos en torno a la noción de equilibrio principalmente en:

1.1.- Aprovechamiento de un mínimo de recursos en pos de la simplicidad.

1.2.- Secuencias de acciones físicas a veces coreográficas que demandan energía extra-cotidiana y que utilizan las leyes de la Gestalt en su composición. (Similitud, simplicidad y figura y fondo)

1.3.- La inestabilidad en el equilibrio físico de las actrices para activar su musculatura y aumentar su presencia.

1.4.- Utilización de las fuerzas perceptuales del espacio a partir de su esqueleto estructural para distribuir los elementos que formaban parte de la obra.

El cruce de ambas teorías fue desarrollado en la práctica, durante los ensayos, es por este motivo que me referiré al proceso de creación para develar los cruces en cuestión. Al encontrar que la noción de *equilibrio* es tratada la teoría de la Gestalt y la Antropología teatral, se pudo hacer un cruce en torno a este concepto.

Según la Gestalt, las composiciones visuales que logran un equilibrio visual pregnado en su forma, ya sea ésta lograda por simetría o asimetría, resultan llamativas para el que las mira "... todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la

estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas.” (Arnheim: 70) Por otro lado, según la Antropología teatral, el actor que abandona su estabilidad, su equilibrio cotidiano para encontrar un nuevo equilibrio, precario, lo obliga a derrochar una energía extra-cotidiana que lo hace interesante para el ojo del espectador “Estas nuevas tensiones generan una calidad de energía diferente, vuelven al cuerpo teatralmente decidido, vivo y manifiestan la presencia del actor, su bios escénico atrae la atención del espectador antes que se introduzca alguna expresión personal” (Barba: 7). Al cruzar, superponer, mezclar ambas teorías, que realzan su atractivo visual en el trabajo en torno al equilibrio, se lograría potenciar visualmente la puesta en escena. Ese era el objetivo, el experimento.

“La decisión de Elena” fue la obra que creamos, la cual poseía escenas concebidas como cuadros o fotogramas que me implicaron un cuidado trabajo perceptivo como directora, al discriminar cuándo una imagen me resultaba potente, interesante, algo que no pudiera dejar de ver, por su composición y atractivo visual y por la manera en cómo la habíamos conseguido. Esa forma llamativa estéticamente es creada con el fin de transmitir un contenido que también me parece interesante. Pues como dice Arnheim “... nada nos interesa de las formas visuales aparte de lo que éstas nos digan. Por eso procederemos constantemente de los esquemas percibidos al significado que transmiten.” (Arnheim: 17).

Quisimos interpelar al espectador con un contenido entregado en una forma atractiva visualmente, pero ¿cómo determino, encuentro y creo esa forma? Ese camino, ese descubrimiento, que crece durante el proceso de ensayos fue lo más apasionante. Por otro lado lo más importante y valioso, fue saber más o menos qué tenía que hacer, qué conocimientos tenía que aplicar para lograr construir estas imágenes, movimientos, gestos, escenas y que resultaran visualmente interesantes. Tener un trabajo teórico de fondo sostuvo en gran medida el avance de la creación en una línea clara, científica, metódica y experimental.

Para comenzar a encontrar las formas que aunaran ambas teorías fue definitivamente indispensable trabajar sobre la composición gestual – corporal de la actuación, la que entiendo como la composición del gesto, del movimiento, la composición de la expresión, la cual pensé y probé mucho en como llegar a hacerla llamativa. El cruce de ambas teorías está primeramente en el cuerpo de las actrices y en segundo término en el

espacio que las circunda. Las actrices en los ensayos entregan tanta información visual, y pasan por tantas etapas en su trabajo corporal, que como elemento principal de mi puesta en escena son quienes experimentan este cruce. Pero las actrices están ubicadas en el espacio que las circunda y es allí donde el trabajo en torno al equilibrio corporal y el equilibrio espacial se unen indisolublemente.

1.1.- Aprovechamiento de un mínimo de recursos en pos de la simplicidad.

La pregnancia de las formas y de todos los elementos involucrados en la puesta en escena era un desafío, y para ello se tomaron varias decisiones. Esto implicó utilizar los elementos mínimos y sacarles el mayor provecho, buscando matices y posibilidades por ejemplo, en un solo tono de color, a un solo personaje, a un solo elemento escenográfico, a un solo instrumento musical.

En primer lugar la elección de un monólogo, lo indica en la medida que la acción es llevada por un sólo personaje. Es lo mínimo. Además la dramaturgia propone una sola acción, de peso moral, psicológico, emocional, decidir abandonar o no, al marido que ha quedado vegetal. La acción con una estructura temporal lineal, tiene un comienzo, un desarrollo un clímax y un fin. Ocurre en un mismo lugar siempre y el tiempo no sufre saltos. Cabe mencionar que la extensión del texto original sufrió una gran síntesis para bien de la escenificación.

Luego tenemos el piso de flexit, único elemento escenográfico que se reitera dividido en 26 cuadrados de flexit de un metro cuadrado y puestos a manera de componer distintas figuras. El cuadrado como figura geométrica es una figura básica, una de las figuras más simples. Ése junto a seis cubos de la medida de un flexit, 33 cm al cubo, eran la única escenografía, todo de un sólo color, celeste. El color azul y sus matices, del celeste claro al azul oscuro permite matices, pero siempre dentro del mismo tono y temperatura. La frialdad del azul, como color para los sentimientos de Elena, como también por la mínima calidez afectiva que ha tenido su vida y por el frío ambiental que dice sentir. Hay algunos elementos pequeños o fugaces de color rojo intenso, que logran llamar la atención justamente porque el rojo es un color que se dilata y por lo mismo logra más presencia entre tonos azules, por tanto el teléfono y la camisa del marido que encuentran mientras

preparan la maleta destacan y son a nivel de relato elementos que tienen que ver con el marido, los hijos y el afuera. (ver recuadro)



Esta escena está equilibrada a partir de las dos Elenas simétricamente sentadas adelante en dirección opuesta, el centro es indicado por la camisa roja, con un gran peso que se le da su color intenso. Visualmente la camisa va hacia arriba junto a la Elena que la sostiene, esta dirección es apoyada por la mirada de la Elena sentada a la IZ. Mientras la Elena sentada a la DE, la maleta y la Elena que está de pie empujan hacia abajo con su mirada, generando una dinámica o movimiento arriba-abajo. La Elena de abajo IZ, se equilibra con la Elena que está arriba de pie, produciendo una diagonal. La maleta que está más adelante hace que la Elena que sostiene la camisa se vea más al fondo.

La imagen tiene fuerza porque los elementos dentro del esqueleto estructural están en tensión, hay equilibrio visual y pregnancia.

La música en su totalidad está compuesta solamente por una guitarra eléctrica, sin embargo se logran variadas melodías que apuntan a distintos estados y texturas sonoras. Si bien el estado del personaje se mantiene en la tristeza, la angustia y la incertidumbre por decirlo de alguna forma, logra despertar distintas sutilezas anímicas en ese contexto, siendo siempre el mismo instrumento el que produce la música.

La economía de los recursos fue vital para la limpieza, pregnancia y orden del montaje, como también para definir su visualidad y estética.

1.2.- Secuencias de acciones físicas (a veces coreográficas) que demandan energía extra-cotidiana (equilibrio precario) y que utilizan las leyes de la Gestalt en su composición. (Similitud, simplicidad y figura y fondo)

Por otro lado están las leyes visuales de la Gestalt, como la ley de pregnancia, figura y fondo, similitud-agrupamiento y continuidad-cerramiento, se desarrollan a través del espacio, la estética, las coreografías y en las acciones del personaje. Pues al tener a cuatro actrices haciendo el mismo personaje, cuento con cuatro elementos equivalentes para componer. Los cuerpos de las actrices son distintos entre sí, sobretodo en cuanto altura y esta elección fue a propósito, pues si el espectador lograba agruparlas y considerarlas el mismo personaje a pesar de sus diferencias físicas, era porque estaba bien unificado visualmente en sus acciones y en otros aspectos que incluso hacen más interesante sus diferencias físicas, pues aunque sean distintas partes de un todo, logran equilibrarse asimétricamente y responden a pesar de sus diferencias, de la misma forma ante la activación de su musculatura y el uso de su energía, lo que nos habla de la transversalidad de los contenidos aplicados. Esto nos indicaría que la ley de simplicidad, similitud, cerramiento y figura y fondo se llevan a cabo al proponer al personaje cuádruple, ya que a veces unas hacen de figura y otras de fondo y porque el sentido de entender que son una misma persona a pesar de ser cuatro, se cierra o completa por la similitud del comportamiento y por su forma visual en el movimiento.

La ley de figura y fondo se trabajó escénicamente entre las cuatro actrices, pues cuando una de ellas llevaba el relato o la acción principal, era notoriamente destacable por sobre las otras tres que “hacían de fondo”, ya sea reafirmando, dudando o negando la acción de la que en ese momento protagonizaba. Por ejemplo tenemos la escena del final, cuando una de las Elenas se resiste a tomar la maleta, o cuando responde la llamada de los hijos. En esas escenas una de ellas lleva la acción mientras las otras tres hacen eco y fondo de su acción. También en la escena del matamoscas se produce una figura y un fondo por la velocidad de los movimientos, pues mientras atrás tres Elenas intentaban matar la mosca con movimientos crecientes en velocidad, adelante iba una Elena sumamente lento hacia la mosca, activando una calidad energética especial, de retención de energía en el tiempo, totalmente extra-cotidiana.



Figura: Elena al teléfono.
Fondo: Tres Elenas la esperan. Elena al teléfono tiene más peso visual por estar en primer plano, y por el rojo del teléfono, pero se equilibra con la gran distancia que mantiene de las otras tres Elenas.



Figura: Elena abajo por primera vez dice que se irá. Fondo: Tres Elenas asienten. El peso visual de la que está abajo es otorgado por la dirección de su mirada, posición y contraposición a las que están de pie.

Figura: Elena adelante fantasea.
Fondo: Tres Elenas la ven más joven. La Elena de adelante se distingue de las demás porque no está en la misma posición del brazo extendido. El peso se lo da el primer plano.





Fondo: Elenas con secuencia de movimientos rápidos.
 Figura: En contraposición Elena está quieta y un paso más adelante. Se logra aislar levemente de las demás.

La ley de semejanza se trabajó desde lo coreográfico, esto logró unificar a las cuatro Elenas en una sola. Al moverse todas iguales entramos en la convención de que se trata de la misma persona, se activa la ley de semejanza en el espectador. Acá entra la primera escena, donde se presenta el personaje entrando a su casa, la escena de la costura de los pantalones, y varios momentos como la imagen del abrazo, la de las fotos del piso del flexit, la escena cuando recuerdan a la abuela y cuando salen de la casa al final, entre otras.

Escenas de semejanza y equilibrio a través posiciones simétricas y movimientos en canon.



Escenas de semejanza y equilibrio a través posiciones simétricas y movimientos en canon.



Escenas de semejanza y equilibrio a través posiciones simétricas y movimientos en canon.



La ley de cerramiento también se trabajó en la escena del matamoscas, ya que abre la obra en otra dirección, ya que es un punto de fuga, y como tal fue interesante descubrir en los comentarios posteriores del público, cómo cada persona le dio sentido a esas escenas, algunos adujeron la molestia de la mosca a que el personaje sentía culpa, otros a una metáfora del marido, otros lo relacionaron a la necesidad de acabar con algo que la molestaba, de una u otra forma, estas escenas sirvieron para que cada persona cerrara un punto de vista sobre la obra, basándose en su personal percepción, en su opinión sobre lo que le ocurría al personaje y en su bagaje personal, pues definitivamente el que vio culpa, tiene una versión de la obra, distinta, opuesta y válida a quien vio que era una necesidad de matar lo que molestaba. Sin duda debe haber más versiones. Este punto de fuga equilibra la obra en el sentido que se entreabre, permitiendo que la subjetividad del espectador sea parte del sentido de la obra, ya que la obra en general está muy estructurada y es bastante clara y ordenada. Este pequeño momento de desorden controlado descoloca y obliga a introducirlo en la totalidad con la apropiación personal del espectador.

Por otro lado el piso de flexit, decidimos que era mejor que estuviera fragmentado y asimétricamente equilibrado, pues de todas maneras el sentido de “piso de la casa de Elena” incluso el de “casa de Elena” se completaba.

En la ley de continuidad tenemos las escenas donde las cuatro Elenas realizaban una acción en conjunto, por ejemplo cuando preparan la taza de té. Cada una aporta con una parte de la acción, así también cuando doblaban ropa, contestaban el teléfono y cuando se maquillaban. A pesar de que la acción era repartida entre las cuatro actrices, no se disgregaba y lograba completarse.

Acciones realizadas en conjunto.



Acciones realizadas en conjunto.



Todas estas leyes se distribuyen a lo largo de la obra como recursos de las escenas de manera simétricamente equilibrada, es decir por lo menos hay dos o tres escenas para cada ley.

1.3.- La inestabilidad en el equilibrio físico de las actrices para activar su musculatura y aumentar su presencia.

Con respecto al trabajo sobre extracotidianeidad corporal, se utilizó en la medida de lo posible, ya que realizar verdaderamente lo que propone Barba incluye prácticamente un estilo de vida, arraigado profundamente en las costumbres y en el oficio del actor y director teatral en su diario vivir, y que desde mi perspectiva nos encontramos lejos de alcanzar. Desde mi occidentalismo tomo lo que Barba propone desde lo que me inspira y objetivamente pensando en lo que lograré concretar con mi realidad de horas de ensayo, de recursos actorales, espaciales, etc. Respecto al teatro occidental Barba opina “La más reciente tradición occidental de teatro, no practica las alteraciones del equilibrio salvo en

caso de técnicas altamente codificadas como la pantomima o la danza clásica.” (Barba: 123) Barba se tomaba hasta dos años para preparar a sus actores y encontrar el material escénico. Ensayaban días completos para acercarse a esta manera de realización. Por mi parte me resulta de total inspiración y tomo lo que me sirve, simplemente alimentándome creativamente con lo que me resuena de su propuesta y reinventando lo que me entrega, apropiándome y creando desde mi condición. Se trata más bien de lograr hacer algo desde lo que sus descubrimientos concretos nos provocan, pero obviamente desde nuestra interpretación, poniéndolo al servicio de nuestra creación de lenguaje y no al revés, de otra manera al menos para nosotros no tiene sentido. Sin duda es altamente valioso lo que su propuesta implica y me parece fascinante, e incluso lo dejo como un área que debo seguir explorando, desde donde puedo seguir creciendo y alimentándome. Desde mi visión, logramos usar varios de sus conceptos que nos resultaron interesantes y apropiados a nuestros fines.

En el subcapítulo dedicado a la metodología de trabajo me explico con respecto cómo llevamos a cabo la etapa pre-expresiva.

Llegamos en el resultado a una forma codificada de representación. Pues las actrices crearon una manera especial de moverse para Elena, una kinética basada en la activación de la musculatura, a través del desplazamiento de las caderas de su eje perpendicular con el suelo. Esto es, rechazando una forma cotidiana o natural de moverse, basada en la alteración de su equilibrio, usando una forma *inútilmente* complicada de moverse, *aparentemente* formal o superflua y que les requería más energía. Este equilibrio precario provocó una estilización del movimiento, obstaculizando el ser cotidiano o natural en la actuación. Esta manera especial de moverse lograba visualizarse como el casancio y la edad del personaje interpretado. Por otro lado la gestualidad estaba sujeta a exigentes y precisas secuencias físicas, que seguían silenciosos ritmos internos y grupales y que demandaban extracotidianeidad, pues no eran gestos naturales y requerían más energía, un constante estado de alerta y conexión, mucho más que en la vida cotidiana.



Posición de equilibrio precario. La columna va hacia atrás con el peso de la cabeza, activando zona abdominal y tensando glúteos y piernas.

Las actrices con su cuerpo moldearon formas que desde afuera se interpretaban como estados del personaje, formas que poco a poco fueron profundizando para llenar de vida. Justamente el trabajo más arduo estuvo en llenar “de carne” el esqueleto estructural creado con sus cuerpos a partir de formas físicas y visuales. Llenar la forma comprendía un aporte personal de concentración, imaginación y conexión con el hacer.



Posición de equilibrio precario. Miedo, temor, angustia.

La paradoja del actor que logra emocionar sin estar emocionado, sin perseguir la emoción. Algunas veces las actrices se involucraban demasiado rápido emocionalmente en los ensayos, y esto había que controlarlo para no descuidar el diseño físico, pero cuando al final del proceso, en los ensayos generales mostraban estar emocionadas esto nunca fue un objetivo que perseguimos, sino algo que afloró naturalmente como consecuencia de una secuencia de acciones lógicas, que permitían al cuerpo involucrarse desde lo físico y no

desde el pensamiento o la psicología. Una actriz fuera de control o que se entrega a su emoción difícilmente podría seguir una partitura corporal coreográfica con tiempos y formas estrictas y que requieren de mucha concentración, energía y presencia. Sin embargo algo de lo que no se puede prescindir, es cómo la actriz se conecta con su cuerpo, con su hacer y con las demás actrices en escena, que alude a estar aquí y ahora, fluyendo en el presente en un estado de alerta incansable.

Podría decir que la obra está compuesta por varias secuencias de movimientos con tensiones corporales antinaturales, que estilizan la ejecución del movimiento, puesto que no se mueven como lo haría una dueña de casa en su hábitat, se mueven especialmente para el teatro. Para lograr que las actrices actuaran sobre estas secuencias, toda la composición gestual surge de un diseño previo, el sólo hecho de diseñar cada movimiento con sus respectivas tensiones nos lleva a una forma que es antinatural. A su vez estas partituras de movimiento y gestualidad en su ejecución requieren mayor desgaste energético. Cuando una actriz no ponía suficiente energía en su ejecución, se hacía muy evidente y durante el proceso hubo varios momentos de alerta sobre los niveles de potencia energética que debían invertir para que este método funcionara. Si no invertían lo suficiente en energía, la forma se venía abajo.



Posición de cadera desplazada hacia adelante, abdomen, manos, brazos y piernas en tensión.

Rostro, boca y ojos
tensos.



Posición de columna
curva hacia adelante y
manos y brazos
tensados.

Peso columna y cabeza
hacia adelante, tensión
en brazos y manos



1.4.- Utilización de las fuerzas perceptuales del espacio a partir de su esqueleto estructural para distribuir los elementos que formaban parte de la obra.

¿En qué lugar del espacio escénico ubico a las actrices? Actrices que a su vez están trabajando corporalmente su equilibrio. El espacio viene a ser la macro estructura que las sostiene visualmente. Más allá de las distintas connotaciones expresivas que puede tener un espacio por lo que representa, es decir, más allá de buscar la solución a esta pregunta desde el lado del espacio representativo o sígnico, por ejemplo ubicar cierta escena en la cocina, otra escena en el baño, en el espacio mental de Elena, etc. hay algo más primordial, trascendente e invisible, que tiene que ver con el esqueleto estructural y las fuerzas perceptuales que posee el escenario. “Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia.” (Arnheim: 24) El espacio de la obra era global, con esto me refiero a que más al fondo, más adelante, más a la derecha o a la izquierda, el escenario siempre era la casa de Elena. La homogeneidad del espacio a nivel sígnico me permitió abrir, indagar en cómo buscar las diferentes connotaciones del espacio a nivel del esqueleto estructural. ¿Cómo hago para que las distintas zonas de un mismo espacio a nivel sígnico, adquieran distintas connotaciones expresivas? Es ahí donde se empieza a descubrir que al fondo del escenario, o adelante, o al centro centro, en sus líneas laterales, al centro del fondo, en sus diagonales, al fondo izquierda, etc, no da lo mismo, aunque a nivel sígnico sea en todo momento la casa de Elena. Discriminar en qué lugar debe estar una actriz para realizar sus acciones, deja de ser una incógnita o un asunto aleatorio en la medida en que me introduzco en el esqueleto estructural del espacio y descubro las fuerzas perceptuales ocultas, porque es una búsqueda que en un principio trasciende el espacio como signo o representación de algo. O dicho de otra manera, independiente de dónde estemos proponiendo la escena, en el baño, la cocina, el patio, todos esos lugares poseen un esqueleto estructural, y eso se resuelve descubriendo los lugares de tensión visual o fuerzas perceptuales que posee ese espacio en particular.

Entonces, si mi objetivo para determinada escena es crear tensión, debo saber que no puedo colocar a las actrices en cualquier lugar del espacio y debo tener en cuenta los otros elementos que están en él para concretar una composición eficaz al fin.

Otro antecedente interesante es que las formas que utilizamos fueron seleccionadas por lo que proyectaban o comunicaban visualmente. Así pusimos a prueba movimientos rápidos, lentos, cerrados, abiertos y es notoriamente inequívoco el poder comunicativo que las formas poseen en cuanto a estados. Un movimiento lento y cerrado no será alegre aunque la actriz ría a carcajadas. Esto nos habla de eso que todos percibimos y que la Gestalt rescata, que es transversal a culturas, historias personales y estados de ánimo. Y es que hay un momento en nuestra percepción, en que ella obedece a ciertas formas con un calificativo de orden emocional sumamente pre-acondicionado o arquetípico incluso, quizás es un porcentaje mínimo con respecto a la multitud de distintas miradas que pueden coexistir frente a un fenómeno, pero éstas teorías, frente a todas las diferencias hablan acerca de algo en común. Así mismo, que la alteración del equilibrio activa la musculatura y exige mayor desgaste energético también es transversal a cualquier cultura, religión, color, es regla de cualquier cuerpo humano. Por tanto ambas teorías van a lo medular, buscan puntos de unión, de homogeneidad, reducen las diferencias interculturales. Más allá de las políticas de fondo que se puedan inferir en estas teorías, creo que es valioso el alto grado de humanidad, globalidad, objetividad y comunicabilidad que hay tras ellas.

La decisión de utilizar la noción de equilibrio como base implica la oportunidad de poder modular los niveles de tensión de una obra. Si bien el equilibrio siempre es activo porque hay fuerzas perceptuales que lo contienen, se puede realzar un equilibrio en base a formas que nos llevan a la tensión y otras que nos llevan a la calma. En el montaje realizado las tensiones eran provocadas mayormente a nivel visual y textual. El ritmo fue un aspecto a mejorar mencionado por algunos profesores que fueron comisión. A mi juicio el ritmo, podría haberse visto disminuido a raíz las emociones involucradas en la obra. La tristeza, la frustración, la violencia y la soledad son estados pesados, densos, lentos, puedo aventurarme a decir que incluso al entrar en ellos nos arriesgábamos a producir rechazo por los espectadores. No son estados bienvenidos y a sabiendas de esto corrimos el riesgo desplegando el mayor dinamismo posible. Para remar contra el peso de estos estados quizás hubiera sido útil que la obra tuviera escenas menos densas, como la de la ropa y el maquillaje que evocan momentos más alegres, o las escenas de cuestionamiento, donde las

dudas se sucedían unas a otras a alta velocidad, pero tampoco habría sido pertinente crear escenas más alegres si la vida del personaje no las contemplaba.

En una composición equilibrada, todos los factores como la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, dando la impresión de que no parece posible ningún cambio, ya que el todo asume el carácter de *necesidad* en cada una de sus partes. “Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria, y por lo tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total.” (Arnheim: 34)

Elena es una mujer se encuentra ante el caos. Ella debe volver a establecer un nuevo orden en su vida, puesto que el anterior ha sido destruido. La obra es la búsqueda de ese nuevo equilibrio. A pesar de todas las dudas que se despiertan ante este nuevo mundo que se quiere instaurar, el personaje lucha por tomar una decisión que vuelva a darle sentido a su vida, de acuerdo a todos los antecedentes de vida que posee para iniciar el nuevo camino. Elena está frente a un cambio y se ve obligada a enfrentarlo, debe restablecer el orden, y el fin último es la búsqueda del equilibrio que la dejará en paz, eso desencadena en ella sus acciones, su lucha. Está en medio de un conflicto interno que la obliga a salir a la acción y tomar una decisión. Creo que realizar una estructura sencilla que reflejara esta condición del personaje, digamos de equilibrio precario frente a su vida, valora la necesidad humana del equilibrio. La dramaticidad se refleja en el del teatro clásico a través de conflictos y caos que implican la lucha y el desgaste extra-cotidiano del protagonista por el restablecimiento del nuevo orden.

La obra presenta una estructura clara y precisa en su ejecución, desde su conflicto hasta su forma, y la simplicidad de su estructura hizo altamente transmitible su contenido. Como autora me siento satisfecha de haber llegado a esa estética, a esos cuerpos y formas y considero que logramos construir una estructura sólida y equilibrada, en donde pudimos aplicar los conceptos teóricos estudiados. Sin duda todo es perfectible, y también el espectador es quien finalmente completa lo que elaboramos y es quien dirá en qué medida las estructuras y subestructuras de la obra y todos sus elementos, eran o no los más adecuadas o si podrían haber sido mejores. Quedo ansiosa de intercambiar opiniones y más comentarios. Por otro lado creo que es el primer trabajo en torno a una investigación que puede tener muchas más creaciones, acá el camino acaba de abrirse.

2.- Metodología de dirección en torno a la noción de equilibrio

La metodología se llevó a cabo en un proceso de ensayos de seis meses de duración. El número de ensayos en total fue de alrededor de setenta, con una frecuencia de tres veces a la semana, con una duración de dos horas aproximadamente cada uno.

2.1.- Primera etapa: Pre-expresividad.

a).- Improvisaciones: Durante los dos primeros meses de ensayo comenzamos a improvisar posiciones corporales que resultaran poco cómodas para las actrices, en donde el equilibrio precario dominara. Estas improvisaciones no contenían texto, solo creación de imágenes que en un principio que fueran interesantes desde la perspectiva de equilibrio precario, que les demandara mucha energía y dónde ellas sintieran que hacían un esfuerzo físico.

Recogí y fijé algunas de estas imágenes o fotos corporales de las improvisaciones y armamos secuencias con ellas, sin pretender ningún afán expresivo. Reiteramos y mejoramos cada vez las secuencias, desde su visualidad y en su desgaste físico. Poco a poco se introduce la voz, de sonidos guturales hasta cantos guturales, onomatopeyas y exclamaciones improvisadas. Algunas de las secuencias creadas ya involucran canon, reiteraciones, simetrías, asimetrías y nos adentramos poco a poco en el movimiento, pasando del fotograma a secuencias coreografiadas. Trabajamos la precisión de los movimientos en la ejecución, limpiando movimientos y secuencias, de esta forma fuimos purificando la ejecución física de las actrices.

En los ensayos hay un gran desgaste físico y se va incrementando el uso energético. El grupo de actrices termina extenuada después de cada sesión. Si bien no dirijo un training de ejercicios de entrenamiento tipo acondicionamiento físico (abdominales, saltos, trote) sino más bien un training que integra la constante creación de posiciones e imágenes grupales, secuencias, coreografías y trabajo en grupo, ellas tienen un gran desgaste, y mucho más adecuado al trabajo posterior. Estas improvisaciones que carecen de situaciones dramáticas se enfocan en el desarrollo de distintas calidades de la energía y del movimiento. Esto significa que pueden inventar sus movimientos, siempre con equilibrio

precario, pero alternando energía fuerte, energía suave, movimientos rápidos, movimientos lentos, y sus extremos, demasiado fuerte, rápido, lento o suave. Trabajamos secuencias de movimientos ligados, y cortados, movimientos en canon, movimientos abiertos y cerrados, casi siempre guiadas por el pulso de un ritmo semejante al de un tambor, ya sea con la voz o cualquier elemento que me permitiera generar un sonido golpeado. Entonces además de seguir estas categorías, debían adaptarse a los sorprendivos cambios de ritmos sonoros e improvisar sobre ellos. De este modo las actrices exacerban su capacidad de alerta, diversifican sus calidades energéticas, disocian sus movimientos según las categorías del movimiento y al mismo tiempo van aumentando su capacidad física, motora, y de sintonía y afiatamiento grupal. Lo más importante es que sus cuerpos comienzan a familiarizarse con posiciones y movimientos extra-cotidianos.

b).- En base a fotogramas: Posteriormente seguimos creando secuencias de posiciones corporales. Les pedí que trajeran fotos de animales y de humanos, que les parecieran atractivas visualmente por las posiciones corporales que ahí aparecían. De aquellas imágenes recolectadas cada actriz desprendió posiciones corporales y elaboró secuencias físicas. Una vez aprendidas fui matizando su ejecución con las diversas categorías del movimiento. En este período de ensayos fue increíble ver como sin pretenderlo, fotogramas sin pretender tener un sentido, eran movimientos que comenzaban a expresar estados, sentimientos o más bien, reacciones físicas de algo como miedo, pena, frustración, alegría, etc. En ningún momento se pidió que así fuera, pero al verlas moverse bajo distintas categorías de movimiento, inmediatamente comenzaron a proyectar estos significados. Expresaban cosas sin ningún afán pre-concebido. Encontramos imágenes que nunca buscamos desde lo racional, ni desde el análisis, mucho menos desde el prejuicio, incluso nos sorprendimos al ver que podíamos encontrar material muy valioso desde algo totalmente externo al texto, al personaje, a la situación dramática, pues eran secuencias de imágenes en movimiento *puras* por llamarlo de algún modo y que no tenían relación con la obra, pero que eran interesantes visualmente por su calidad energética y por su composición en el espacio y que por supuesto sin saberlo en ese momento, en un futuro alimentarían las escenas de la obra. Seleccionamos las secuencias, movimientos e imágenes más interesantes y fuimos armando nuevas secuencias, a las que se les agregó sonidos y cantos.

Así cada fotograma poseía su sonido o melodía, para posteriormente reemplazarlos por frases del texto del personaje. Estas frases del texto se comenzaron a trabajar desde distintos tonos vocales, con distintas melodías de fondo, tratando de alejarse lo más posible de lo obvio, por ejemplo si un texto era evidentemente angustiante, no trabajarlo vocalmente desde allí, sino por ejemplo desde la alegría, cantando una melodía chispeante, etc.

c).- Del realismo al expresionismo: Las secuencias personales de cada actriz, poseían alrededor de 30 a 40 fotogramas, las que ya se habían convertido en movimiento. Como cada fotograma fue trabajado para dilatar su presencia, todas las posiciones corporales estaban llevadas al máximo en cuanto a equilibrio precario se refiere. El esfuerzo físico de cada posición era el máximo que podían dar. En ese contexto, apliqué la retención de la energía y la reducción de la forma física de cada movimiento. Las actrices debían realizar sus secuencias físicas ahora reduciendo su tamaño, su forma, pero debían mantener el desgaste energético aunque fueran movimientos más pequeños. Entonces pasamos de un evidente equilibrio precario, en donde por ejemplo la actriz estaba completamente extendida sosteniéndose apenas en la punta de un pie, a trasladar este mismo desgaste a una posición menor, reducida. Al “achicar” los movimientos, éstos se condensaban energéticamente, reduciéndose su tensión y algo curioso es que se hacían más realistas. Al contrario cuando ellas estaban evidentemente sin reducir ni retener, sus movimientos se acercaban al expresionismo. Cada secuencia de movimientos tenía la posibilidad de ser trabajada desde distintas amplificaciones, a más reducción y retención, nos acercábamos a movimientos realistas y a menos reducción y retención, nos acercábamos a movimientos que parecían ser expresionistas. Nos sorprendimos al comprobar lo que Arnheim decía “Los historiadores de arte recordarán a propósito de esto la diferencia entre los estilos clasicista y expresionista: el clasicismo tiende a la simplicidad, la simetría, la normalidad y la reducción de la tensión; el expresionismo acentúa lo irregular, lo asimétrico, lo insólito y lo complejo, y aspira a aumentar la tensión. (Arnheim: 84).

Esto abrió bastantes posibilidades creativas, pues pensamos que el personaje a ratos podía moverse entre ambos ejes, pasando por todos los matices que hay entremedio y que podíamos elegir qué estilo usar para cada momento.

d).- Constelación a Elena: Las actrices y yo, tuvimos la posibilidad de asistir a un seminario de perfeccionamiento académico del mismo magíster, sobre Constelaciones Sistémicas. En él, nos encontramos con una nueva herramienta, para crear material ya que la importancia de lo visual en una constelación es primordial. Las constelaciones sistémicas son un trabajo de tipo fenomenológico que se hace a nivel grupal, durante el cual, un participante que sienta la necesidad de resolver algún aspecto importante de su vida, plantea en pocas palabras el problema. El terapeuta hace algunas preguntas pertinentes que le permitirán detectar aspectos y puntos importantes que serán la base para conducir la constelación. De acuerdo a cada caso particular, el terapeuta le pedirá al consultante que elija entre los participantes a las personas involucrados en su problemática, pues ellos las representarán. Se le pide entonces al consultante que intuitivamente ubique espacialmente y en relación a los representantes dentro del círculo de participantes y que se retire a observar. Acto seguido, se le pide a los representantes que permaneciendo en el lugar donde han sido puestos, tomen una actitud relajada y que respirando lentamente imaginen que son las personas que están representando. De manera sorprendente, los representantes conectan con el inconsciente colectivo de la persona y comienzan a aparecer en ellos distintas emociones e impulsos que reflejan visualmente lo que puede estar afectando a quien esta solicitando la ayuda. Basándose en esta información el terapeuta interviene y busca la solución óptima posible para cada caso. Esta solución busca abrir nuevas puertas de comprensión y desatar posibles nudos con el fin de restablecer el orden en el sistema y el flujo de la energía en el mismo.

Basándonos en esto constelamos al personaje de la obra. Seguimos la misma estructura de las constelaciones vividas en el seminario, pero con algunos cambios, ya que la intención era develar el inconsciente de las actrices frente al personaje y ver qué cosas aparecían. Para esto armamos la casa de Elena con elementos que trajimos, teníamos el living, el dormitorio, el comedor, la cocina, etc. En este escenario hicimos la constelación

teatral y en ella aparecieron otros personajes que las actrices vinculaban a Elena. Como directora fui guiando el ejercicio para ir entrando en la problemática de cada nuevo personaje y descifrando de qué manera había sido asociado por las actrices con Elena. La constelación teatral continuó siendo una gran improvisación de alto nivel emocional, pues cada actriz despertó áreas de dolor, ansiedades, frustraciones, temores y sueños del personaje a través de acciones, gestos, posiciones corporales y estados. También se encontraron objetos que nos podían servir. Esto fue particularmente útil para el avance que yo iba haciendo en paralelo sobre el texto. El texto al comienzo sólo tenía claro al personaje, pero su estructura aun estaba deforme, había que tomar varias decisiones sobre su estructura, sobre la historia a contar y sobre el punto de vista. Este texto base se fue armando y limpiando en el camino, hubieron alrededor de ocho versiones, que fui puliendo recíprocamente entre lo que yo quería hacer y el material que rescataba de las actrices.

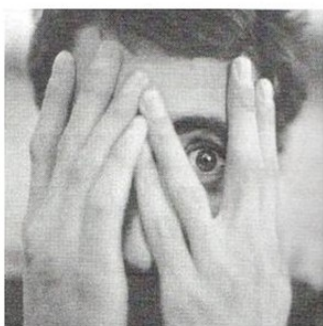
2.2.- Segunda etapa: Expresiva.

a).- En paralelo la escritura del texto: el texto inicial presentado a las actrices dejaba abiertas muchas posibilidades que hubo que empezar a aclarar, estructurar y completar con nuevos antecedentes que surgieran de las actrices. No quise llegar con el texto terminado, al contrario quería alimentarme con lo que veía y ocurría en los ensayos para terminarlo.

Cuando llegué a un texto más definitivo comenzó una nueva etapa en los ensayos. Hay que mencionar que en esta versión Elena no se iba de su casa porque el marido se salvaba y su familia se reconstituía a partir de la crisis. El acento estaba puesto en cómo esta mujer revisa su vida, recuerda su pasado y se apropia de su identidad ante esta crisis que la obliga a encontrarse con ella misma. Sin embargo aun no éramos capaces de decir sintéticamente de qué se trataba la obra, pues al parecer tampoco nos interesaba tenerlo tan claro, hubo una tendencia a que la acción principal de la obra no fuera una acción en presente, sino más bien el relato de una vida. Nos encantaban las historias que contaba Elena sobre como se había constituido su familia, de dónde venía, cómo había sido su niñez y creíamos que tenía un gran valor rescatar estos aspectos del personaje, pues era una muestra de como se habían constituido muchas familias chilenas, era imposible no hablar de nuestras madres, abuelas o tías cuando conversábamos sobre Elena.

B).- Un fotograma para cada texto: Tomamos este texto y hicimos un exhaustivo análisis separando unidades, sub-unidades y poniéndole nombre a cada una de ellas. Una vez que estuvo diseccionado buscamos fotos en revistas, internet, etc. para cada una de las frases que componían cada unidad. Había dos tipos de imágenes, las que indicaban acción, es decir posiciones concretas para el personaje, y las que indicaban el estado interno, éstas eran imágenes que nos se traducían al cuerpo, pero que daban una clara idea del sentido de la unidad. Cada imagen fue seleccionada a través de consensos, pues no siempre estábamos de acuerdo. Esta etapa demoró bastante, pero era importante hacer todo en forma colectiva y que cada texto tuviera su imagen, pues posteriormente las actrices deberían realizar el mismo personaje, creo que sirvió mucho para que tuvieran muy claro el imaginario del personaje, así como también para acordar el sentido que cada escena debía tener. Además era importante resumir en una imagen todas las palabras, esto daba dirección, abría un camino contenido, se trazaban límites y se abrían posibilidades, pero siempre dentro de un margen. Ahora cada actriz tenía la misma secuencia de imágenes en su cabeza.

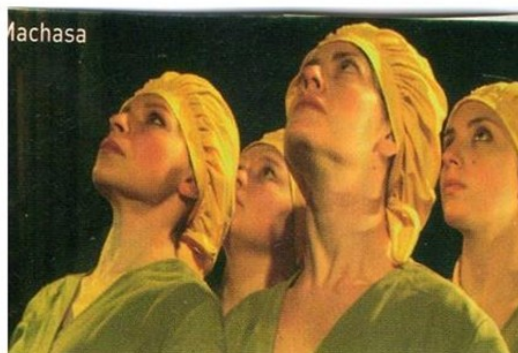
Es de noche, Elena parada en la puerta de su casa...



(Unidad A: Está oscuro, hace frío. La muerte ronda)

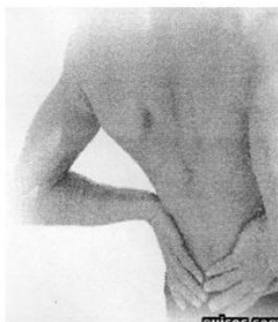
1. Estuve parada afuera un largo rato...
se hizo de noche...
me quedé parada pensando.

*¿Irse o quedarse?, la duda misma. Detenida, pensando
en irse ahora o entrar y sacar mis cosas, afuera de la
casa.*

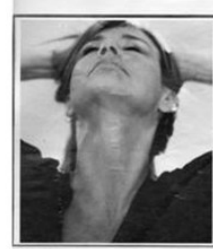


2. No sé cómo pude abrir la
puerta...

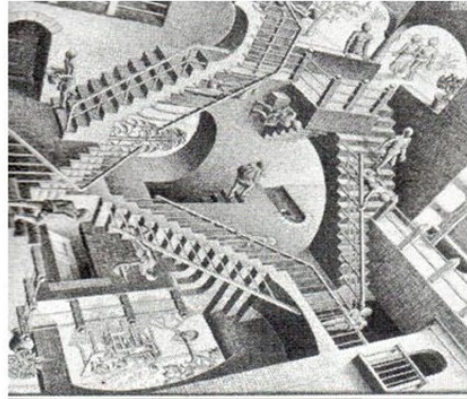
*No quería entrar a la casa, "necesito
entrar", inconscientemente. Venci la
resistencia.*



7. Fueron muchos dividendos, años de dividendo, ¡incluso más de los que merecían ser!
La casa ahora no tiene sentido.



BURBUJA:



8. Hace frío.
Está gélido

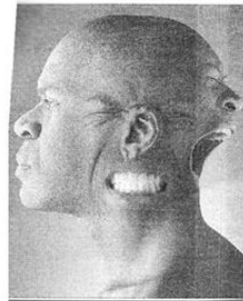


Indicación: Prepara una taza de té.
Quiero calor



9. Nunca nos llegó el sol, las ventanas dan al norte y al sur, y es pareada, al oriente una casa y al poniente otra, cada una tapándome el sol del amanecer y del atardecer respectivamente.

Casa sin vida. Estúpida casa. Estado: rabia.



10. El no pensó en eso cuando la compró.
Estúpido él. Y yo más.



11. Es que éramos muy jóvenes, yo tenía 20 años cuando llegué aquí.
Justificación a la estupidez (Nostalgia)



BURBUJA:



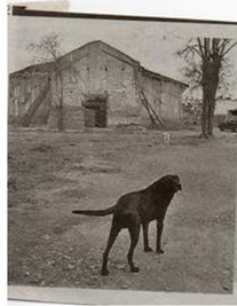
(UNIDAD B: Mi sueño se fue a la mierda
(Sub unidad B.1: Soy sola, proyecto familia f

12. ¿Qué dirían mis hijos si vienen a verme y no me encontrarán?
(Despiste) Miedo a perder el rol, ¿qué pasará con mis hijos?.



13. Les parecerá extraño, como siempre estoy aquí, pensarán que salí a
comprar pan o un carretel de hilo. Soy predecible





14. Saben que no tengo amigas, ¡ que hablo poco con las vecinas, sólo algunas clientas de la costura.
Soy sola

15. Lo di todo por ellos, pero ahora ellos no dan nada por mí, vienen poco, son unos profesionales muy ocupados.

Ellos huyen del origen (sarcástica), la educación alejó a mis hijos de mí



18. Papel mural nuevo, muros firmes de concreto armado, dos pisos, tres habitaciones y dos baños, todo un sueño... los vecinos gente muy buena, y yo la más joven entre todos ellos.

Mi sueño hecho realidad.



19. Mis niños inteligentes y estudiosos, mi esposo trabajador dependiente, Todo perfecto

BURBUJA:



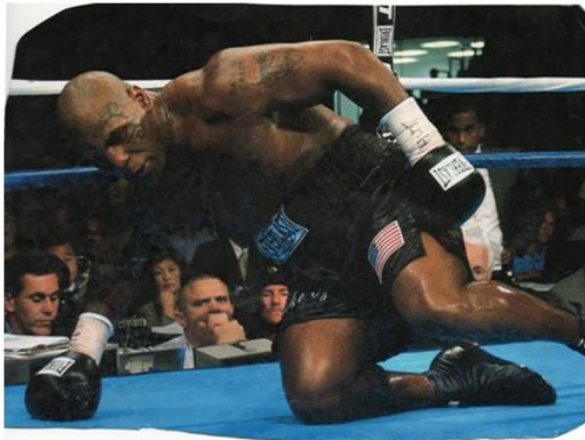
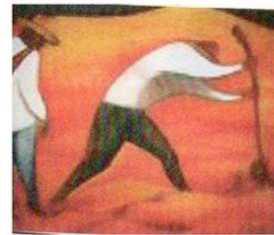
20. después se hizo independiente lo que con los años nos pesó.
El error, lo que nos empobreció.



BURBUJA:



21. En cada objeto hay algo de él, está presente el trabajo que puso para comprar todo esto. El mantenía el hogar. El está presente. Mantenido / La presencia de él en la casa.



26. Nunca será nuestra, las casas endeudadas en cualquier momento el banco las remata. Diez años que no pudimos pagar, no hay seguro que valga, no sé como no nos han echado a la calle todavía.
De todos modos la perderé.

27. ¿Si vienen a embargar quién les abrirá la puerta?

Y no estaré cuando eso suceda. (AVISO: Me voy a ir)
Actoralmente, es una certeza de que ella no estará acá.



39. Las monjas eran unos demonios.

Evasión 3. Trauma adolescente. Adolescencia: Imagen del bien pervertida y rechazo.



c).- Montaje de la obra

Fuimos escena por escena, traspasando al cuerpo cada una de las imágenes seleccionadas, creando secuencias de movimiento con ellas y con sus textos respectivos. Estaba la conciencia de que cada movimiento, cada gesto, cada mirada, cada acción debía estar dibujada en el espacio. Sin embargo estas secuencias aun no eran acciones. Eran sólo movimientos.

La organización espacial la fui creando bajo criterios gestálticos de la percepción a partir de su esqueleto estructural.

Las escenas se probaron mucho a nivel espacial, en distintos lugares, planos, y composiciones entre las actrices. A veces surgían ideas que se probaban inmediatamente. Hubo zonas del escenario que resultaban más frecuentes como la diagonal que atraviesa desde el fondo IZ hacia adelante DE (imágenes en blanco y negro que levantaban del suelo). También el centro-centro, adelante a las IZ (escenas con la taza de té) y adelante DE (escenas del espejo), finalmente los lugares utilizados se fueron sintetizando en diez espacios.

El diseño escenográfico también pasó por varias etapas, al principio teníamos repisas que colgaban de arriba, una imagen de una familia del tamaño del fondo del escenario (10x12mts aprox), pero fueron ideas que desechamos porque nos dimos cuenta que habían escenas que iban a ras del suelo. Ahí decidimos quedarnos sólo con el piso de fléxit ya que la Sala Agustín Siré además tiene una gran presencia en su piso, puesto que los espectadores miran hacia abajo. Por otro lado el fléxit es signo de casa de la década de los 70 y 80, tiene algo de casa pareada y de clase media baja. Otro motivo que impulsó esta decisión fue que había tantos cambios en la planta de movimiento que necesitábamos todo el espacio, de haber puesto cosas entremedio éstas habrían estorbado. La fracturación del piso nos permitió jugar con el esqueleto estructural del escenario y sus fuerzas perceptuales, componer con sus fragmentos (cuadrados grandes de fléxit), sintetizar y definir los espacios y trabajar con lo mínimo.

d).- Adaptación de secuencias al sentido del personaje: De las secuencias de movimiento que se desprendieron de las imágenes encontradas, faltaba lo principal. Darle sentido, hacerlo carne. Definitivamente un fotograma no es una acción, sólo puede evocarnos algo para conseguir posteriormente una acción. Fue así como empezamos a reducir estas nuevas secuencias hasta transformarlas en acciones físicas. Este punto fue el más difícil, pues convertir un “movimiento de brazos y manos en velocidad lenta”, a un “tanteo en la oscuridad” requería que las actrices tomaran en cuenta esa otra dimensión de la ejecución, que consiste en comenzar a llenar la forma, con sus materiales personales, es decir, la imaginación. Nos encontramos con una nueva partitura: la personal.

Una vez que las actrices comenzaron a llenar la forma todo mejoró, pues comenzaban a relatar con sus movimientos y empezaba a aparecer este personaje múltiple.

La manera de caminar de Elena nació en unas improvisaciones en donde no debían mover las caderas para caminar. Era muy necesario que cada actriz comprendiera que no podía pararse en escena con un caminar cotidiano. Para eso siempre debían mantener algunos músculos apretados, aunque estuvieran quietas. Esto también fue difícil, pues al achicar los movimientos de las secuencias, la idea era que mantuvieran el mismo nivel de desgaste físico, imaginando que realizaban el movimiento completo. Pero mantener esto es

totalmente anti natural, la ley del mínimo esfuerzo y la ley de gravedad son los peores enemigos.

e).- Intervención del profesor guía: El profesor Carrizo me ayudó a tomar conciencia de varios aspectos, entre otras cosas se rearticuló el sentido de la obra y se sintetizó todo el material textual. Dejé sólo lo que me ayudara a contar la historia de una mujer que debe tomar la decisión de abandonar o no, a su esposo de toda la vida que ha quedado vegetal tras un accidente. Y a redefinir repensar la decisión que ella debía tomar. Como antes mencioné en un comienzo habíamos pensado con las actrices salvar al marido y que Elena no se fuera, porque la historia quería valorar el logro de esta mujer de a pesar de todos los problemas y carencias que tuvo, logró construir su propia identidad, su familia, su propia vida y aceptarla tal como era. Pero el profesor Carrizo nos abrió la posibilidad de interpelar al público con algo mucho más directo y dramático y lo más importante, volvernos a la acción en presente y alejarnos del relato narrativo.

2.3.- La puesta en escena.

"La decisión de Elena" trata sobre Elena, una dueña de casa de 55 años de edad, de clase media baja y con un sacrificado pasado familiar, quien se enfrenta a sí misma para tomar la decisión de hacerse cargo o no, de su esposo que ha quedado en estado vegetal tras un accidente.

Elena extenuada, llega a su casa de vuelta de visitar a su esposo en el hospital, sola, acompañada únicamente por sus voces internas, con las que reflexiona, recuerda, se contradice, se encuentra y desencuentra. La decisión que toma la llevará a conocerse en profundidad y a iniciar una nueva fase de su vida.

En unas horas más, una ambulancia traerá al esposo de Elena a su casa, para recibir de ahora en adelante, sus cuidados. Enfrentada a sí misma, debe decidir si abandonar a su esposo o cuidarlo por el resto de su vida.

Escénicamente "La decisión de Elena" se concreta en el trabajo coreográfico de cuatro actrices, quienes representan las reflexiones y contradicciones internas de Elena. La

obra se estructura en composiciones visuales creadas a partir de la investigación de la noción de equilibrio en dos aspectos: corporalmente, (ref. Eugenio Barba), y espacial-visual. (ref. Gestalt)

Las cuatro actrices se unifican coreográficamente, arman y desarman momentos, atmósferas, imágenes y dan vida a la totalidad del personaje en un cuidado trabajo grupal. El espacio escénico es su casa, escenográficamente representada a través de 23 cuadrados de 1x1 mt. de piso de fléxit, dispuestos en una composición equilibrada asimétricamente (Gestalt). Los vestuarios son vestidos en distintos matices de azules, al igual que la paleta de color del diseño teatral en su totalidad.

2.4.- Ficha técnica:

Nombre: “La decisión de Elena”

Dirección y dramaturgia: Ana López Montaner

Elenco: Claudia Rivera, Valeria Radrigán, Kjesed Faundes y Mónica Acevedo.

Creación musical: Maximiliano Cornejo

Diseño teatral (vestuario, escenografía e iluminación): Adriana Chamorro

Diseño gráfico y web: Marcela López.

Duración: 45 minutos.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf; - 1979; Arte y percepción visual, psicología del arte creador; Alianza Editorial; Madrid.
-1997; Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía; Alinaz. Madrid.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola; El arte secreto del actor, Diccionario de antropología teatral; Segunda edición enriquecida; Editorial Alarcos; La Habana; 2007.
- De Marinis, Marco; La parábola de Grotowski, el secreto del novecento teatral; Editorial Galerna; Buenos Aires; 2004.
- Guillén-Salazar, Federico; Comportamiento animal y sociedad: Una introducción a la etología aplicada. En: *Etología, psicología comparada y comportamiento animal*; Ed. Colmenares. pp. 113-133. Madrid: Síntesis. 1996.
- Irvin, Polly; Directores. Artes Escénicas; Editorial Océano; Barcelona; 2003.
- Koffka, Kurt; Principios de la Psicología de la forma; Editorial Paidós; Buenos Aires; 1973.
- Mueller F.L; Historia de la Psicología, desde la Antigüedad hasta nuestros días; Fondo de cultura económica; México; 1963.
- Nacache, Jaqueline; El actor de cine; Ediciones Paidós; Barcelona; 2006.
- Ocampo, Estela y Peran, Martí; Teorías del Arte; Icaria Editorial; Barcelona; Tercera edición; 2002.

- Piaget, Jean; El estructuralismo; Editorial Proteo; Primera edición en castellano; Buenos Aires; 1968.
- Stanislavski, Constantin; - 1963; Manual del actor; Editorial Diana; México DF.
- 1975; La construcción del personaje; Alianza Editorial.
- 2006; Un actor se prepara; Editorial Diana; México DF.
- Wolman, Benjamin; Teorías y sistemas contemporáneos en Psicología; Ediciones Martinez Roca S.A.; Barcelona; 1968.

Revistas

- Araque, Carlos; La acción en Stanislavski; Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 1 enero - junio de 2008. pp. 7 – 14.