



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

NI UN PASO ATRÁS, NI PARA TOMAR IMPULSO

Análisis sobre la disciplina acrobática en la instrucción del actor contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ACTOR

JUAN CRISTÓBAL FERNÁNDEZ BUDDENBERG

PROFESOR GUÍA:
IGOR PACHECO BLANCO

SANTIAGO DE CHILE

2016

Dedicatoria:

A mi madre por su amor incondicional.

A mi padre por su sabiduría.

A mis amigos por el apoyo y el afecto.

*Y a mis maestros y maestras que me han guiado por este maravilloso camino del
Teatro.*

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: LA INFLUENCIA DE LA ACROBACIA EN ALGUNAS ÉPOCAS TEATRALES.....	
1.1 ANTIGUA GRECIA.....	12
1.2 IMPERIO ROMANO.....	15
1.3 EDAD MEDIA.....	19
1.4 COMEDIA DEL ARTE.....	26
1.5 SIGLO XX.....	32
CAPÍTULO 2: DEFINICIÓN Y ANÁLISIS DE ALGUNOS CONCEPTOS ACROBÁTICOS PRESENTES EN EL TRABAJO ACTORAL.....	
2.1 LA ATENCIÓN Y LA CONCENTRACIÓN.....	41
2.2 EL JUEGO.....	50
2.3 EL VÉRTIGO.....	62
CAPÍTULO 3: LA ACROBACIA COMO HERRAMIENTA PRE-EXPRESIVA DE INVESTIGACIÓN Y EXPLORACIÓN CORPORAL.....	
3.1 <i>TRAINING</i> : INSTANCIA DE APRENDIZAJE Y FORTALECIMIENTO.....	72
3.2 LABORATORIO: INSTANCIA DE INVESTIGACIÓN Y EXPLORACIÓN....	82

CONCLUSIONES.....	91
BIBLIOGRAFÍA.....	95

RESUMEN

La presente memoria tiene como objetivo principal comprender la acrobacia como una disciplina corporal que aporta en el desarrollo de ciertas aptitudes psicofísicas en el actor en formación. Siendo considerada siempre desde un nivel pre-expresivo, esta disciplina se instalaría más como una herramienta de investigación y de exploración que como una demostración de ciertas habilidades físicas que da a conocer la virtuosidad del actor. A través de factores como la atención, la concentración, el juego y el vértigo, que fundamentan el entrenamiento que incluyen destrezas acrobáticas, el actor se ve enfrentado a una experiencia concreta y particular, invitándose a enfrentar sus bloqueos y resistencias a través del riesgo y la superación de obstáculos, desarrollando así, su capacidad de “tomar decisiones”, manteniendo constantemente la vivencia del presente escénico. De esta manera, la acrobacia se comportaría como un instrumento que aportaría nuevos desafíos físicos y psíquicos, los cuales pueden ser llevados tanto a una instancia de *training* actoral, como también, como parte de un proceso de investigación en un Laboratorio Teatral. Además, la acrobacia comprendería un tipo de entrenamiento que guía al actor hacia el desarrollo de un estado físico óptimo que le permite desarrollar, a la vez, su fuerza, su flexibilidad y su agilidad, de manera tal, que amplifica su campo perceptivo y la capacidad de reaccionar frente a estímulos internos y externos; entendiendo y sintiendo que el suelo, y que la fuerza de gravedad que este ejerce sobre su cuerpo, sería un canalizador de su energía y, por tanto, de su presencia corporal.

INTRODUCCIÓN

Reiteradamente he escuchado y observado que, dentro de las materias o asignaturas que son incluidas en la formación de actores y actrices de teatro, la acrobacia no alcanzaría a ser comprendida como una herramienta esencial que desarrollaría ciertas competencias esenciales para el oficio del arte escénico. A lo más, se ve entendida como una habilidad corporal que se sustenta netamente en la virtuosidad física del actor y que solo puede ser llevada a escena de manera literal, es decir, realizando extraordinarias destrezas para demostrar las “gracias” del actor frente a un público. Esto es, quizás, porque existe un vacío respecto a la investigación teórica de esta disciplina y a la falta de lectura para con las metodologías o sistemas teatrales que surgieron en el siglo XX y que hoy en día son parte esencial de nuestra herencia teatral occidental, pues en la mayor parte de los grandes reformadores teatrales como Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Lecoq, Grotowsky, Brook y Barba, entre otros, la acrobacia se instala como uno de los elementos esenciales para desarrollar, de manera pre-expresiva y no como un elemento estético más del montaje, la “presencia presente” del actor. Es por este vacío conceptual que nos hemos planteado como principal objetivo el comprender la acrobacia como una herramienta pre-expresiva que desarrolla ciertas aptitudes psicofísicas en el actor; para luego de manera más específica, analizar algunos preceptos acrobáticos que se incorporan en la formación corporal del actor, estudiar las influencias de la acrobacia en los distintos artistas populares dentro de ciertas épocas del teatro occidental, para finalmente plantear la práctica

acrobática como una herramienta pre-expresiva óptima para el entrenamiento y/o exploración del actor en formación.

Tal como acabamos de mencionar, a lo largo de esta investigación, se analizará la disciplina acrobática como una herramienta pre-expresiva, entendiendo por “pre-expresividad”, según las palabras de Eugenio Barba, como aquel nivel que se ocupa de modelar la presencia escénica del actor a través de la investigación empírica de ciertos principios físicos previos a la relación con un espectador. Correspondería, por lo tanto, a un “nivel operativo” que se centra en la praxis del desarrollo del *bios* escénico del actor mediante herramientas corporales extra-cotidianas como lo es, por ejemplo, la acrobacia¹. Por tanto, se tratará esta disciplina desde la extracción y la extrapolación de aquellos principios o fundamentos que posee la acrobacia para con el oficio del artista escénico contemporáneo. De esta manera, se hace indispensable tener en cuenta que, desde este punto de vista, la práctica de la acrobacia no sería la búsqueda de un resultado, sino el aprovechamiento de la experiencia de esa búsqueda.

Si bien entraremos en un campo que hoy se encuentra mayormente ligado a la gimnasia o al deporte, es importante recordar que las observaciones y estudios serán analizados centralmente desde el enfoque teatral, es decir, que aportaría nuevas y distintas percepciones, instrumentos y habilidades corporales que permiten al actor enfrentarse a desafíos a través del riesgo y el juego, desarrollando

¹ BARBA, EUGENIO. 1992. La canoa de papel. México. Ed. Gaceta S. A.

su capacidad para “tomar decisiones” que le permiten vivir la escena de forma más presente.

Respecto a la metodología, en primer lugar, y para contextualizar las influencias de la acrobacia en el medio teatral, se hará un recorrido puntual por algunas épocas históricas del teatro occidental. De esta manera, se analizará cómo la acrobacia se instalaba como un medio de expresión de la presencia corporal de los actores populares en la antigua Grecia, en el Imperio Romano, en la Edad Media y en el Renacimiento. Reconociendo y analizando las funciones de la acrobacia en los artistas de estas épocas, se finalizará con los métodos propios de las escuelas y laboratorios teatrales surgidos en el siglo XX, analizando los preceptos por los cuales personas como Stanislavski, Meyerhold, Lecoq, Grotowski y Barba, utilizaron la acrobacia como una herramienta pre-expresiva en el proceso de formación de sus alumnos actores.

En segundo lugar, se analizarán tres elementos o factores a desarrollar en el actor por medio de la práctica de destrezas acrobáticas. Por un lado, se profundizará sobre los procesos de atención y concentración, por otro, el juego y la actitud lúdica del actor, para finalizar, con el riesgo o vértigo de la acción. De esta manera se pretende dar cuenta de algunas posibilidades formativas que entregaría la acrobacia durante los procesos de aprendizaje del actor o de la actriz, quienes se verían enfrentados a una experiencia que les permite, además, fortalecer su condición física y psíquica.

En tercer y último lugar, se analizará la integración de la acrobacia dentro de dos instancias específicas que hoy en día, y desde el siglo pasado, son puestas en práctica por diversas compañías, escuelas y maestros teatrales. Estas instancias son el *Training* y el Laboratorio Teatral, invitando al lector a examinar y reconocer aquellas posibilidades que entregaría la acrobacia dentro de los procesos de investigación y de creación del actor contemporáneo.

Objetivo general:

1. Comprender la acrobacia como una herramienta pre-expresiva que desarrolla ciertas aptitudes psicofísicas en el actor.

Objetivos específicos:

1. Analizar algunos preceptos acrobáticos que se incorporan en la formación corporal del actor.
2. Estudiar las influencias de la acrobacia en los distintos artistas populares dentro de ciertas épocas del teatro occidental.
3. Plantear la práctica acrobática como una herramienta pre-expresiva óptima para el entrenamiento y/o exploración del actor en formación.

Hipótesis

Lo que se desea mostrar es que el desarrollo y aprendizaje de las destrezas acrobáticas han estado contenidas en los actores de teatro desde sus inicios en la historia occidental. Debido a su elemento característico de juego, la acrobacia cumple una función fundamental para el desenvolvimiento del actor en cuanto a la apertura y conciencia de sus capacidades corporales y psicofísicas a través del desequilibrio, la inversión y el vértigo permitiendo, además, el desarrollo de las habilidades perceptivas (espacio-temporales) que proporcionan al actor/actriz un mayor campo de creación desde el motor del cuerpo y de sus movimientos. De esta manera, se entiende que la acrobacia se instalaría desde un nivel pre-expresivo que ayudaría a desarrollar ciertas aptitudes psicofísicas en el actor, permitiéndole así, dilatar su presencia escénica.

CAPÍTULO 1: LA INFLUENCIA DE LA ACROBACIA EN ALGUNAS ÉPOCAS TEATRALES

Para comenzar con el cuerpo de esta investigación, en este primer capítulo puntualizaremos sobre aquellas relaciones que la disciplina acrobática ha sostenido específicamente con el arte teatral a través de su historia, jugando, a veces, roles diversos que van desde una mera habilidad corporal del actor popular hasta un estudio profundo que rescata los principios y los fundamentos de esta para desarrollar aptitudes particulares en el actor. Con este primer capítulo se intenta responder a la pregunta del por qué la acrobacia se instaura hoy en día, en algunas escuelas y academias, como una herramienta corporal que debiera ser parte de la formación del actor y de dónde nacen sus influencias históricas. Para esto, nos centraremos en cinco épocas que dieron vida a artistas teatrales, los cuales utilizaron la acrobacia tanto como fin artístico como también como un medio de investigación y de exploración.

1.1 Antigua Grecia

Desde los inicios del teatro occidental, en Grecia, durante el siglo V a.c., la acrobacia se instalaba como una de las formas de representación que, ligado al poeta popular, aportaba respecto a aquellas capacidades corporales extraordinarias que servían para captar la atención de los espectadores que paseaban por las plazas públicas de la ciudad. A través de ella, los actores populares extremaban sus posibilidades físicas para expresar y transmitir, de manera más atractiva, las historias que relataban. Según Araceli Laurence, estos actores “tenían, también, una gran habilidad para la gesticulación –de gran importancia en los tiempos antiguos- arte que incluía el uso de todo el cuerpo y la expresión facial (los mimos eran semejantes a los acróbatas)”². Aquellos actores, tal como se observa en la cita, se les denominaba “mimos”. Estos utilizaban una serie de técnicas corporales, entre ellas, la acrobacia, como uno de los elementos fundamentales para utilizar su cuerpo y ampliar sus capacidades de gesticulación y expresividad corporal. Los actores mimos fueron un gran aporte para comenzar a conocer los principios de la comedia y más específicamente de la sátira propiamente tal. Sobre esto, Borja Ruiz nos señala que: “(...) allá por el V a.c., en la Antigua Grecia, cuando el dramaturgo Sofrón de Siracusa llamó *mimes* a una serie de obras mimadas de carácter cómico y

² LAURENCE, ARACELI. El actor en el teatro griego clásico. Universidad nacional de lomas de Zamora. EN: DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L. p. 18.

satírico. Además de referirse al género literario, la palabra *mimes* designaba a los actores que, gracias a la capacidad de transformar su cuerpo y su voz, eran capaces de imitar a gran cantidad de personajes”³. De esta manera, podemos observar que el mimo griego comenzaba a preservar ese lugar del teatro popular, primordialmente de carácter físico y satírico, que seguirá existiendo hasta los mimos romanos, los histriones y juglares medievales, y los actores de la Comedia del Arte.

Es importante destacar que estos actores pertenecían a un estrato social bajo, pues su arte no era considerado por las figuras políticas regentes y por las figuras morales y filosóficas. Un ejemplo de esto lo establece Platon en su “República” al mencionar que “Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad”⁴. Teniendo en cuenta este tipo de declaraciones, el actor popular, y más específicamente, el mimo griego, carecía de reconocimiento y, por lo tanto, no poseía un ingreso económico estable ni mucho menos decente, por lo que, podríamos decir, correspondería a uno de los primeros actores en comenzar un camino de sublevación política y social, ya que es a través de ellos que podemos percatarnos de la instauración de una vida

³ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 240.

⁴ PLATON. 1988. República. Madrid, España. Ed: Gredos S. A. p. 473.

artística autónoma y autodidacta, valiéndose de sus propios principios y métodos escénicos para solventar su arte popular. Sobre esto mismo, Laurence, al citar a Arnold Hauser, historiador de arte, subraya que: “El verdadero teatro popular de los antiguos fue el mimo, que no recibía ninguna subvención, y, en consecuencia, ninguna consigna, y por ello sacaba sus criterios artísticos únicamente de la propia e inmediata experiencia de su relación con el público”⁵. Lejos de pertenecer a las representaciones teatrales de alta reputación social que se realizaban en el *theatron*, y lejos de poder participar en los concursos dramáticos como las “Dionisias Urbanas” o las “Grandes Dionisias” debido específicamente a su carácter no verbal, el mimo, tal como se describe en la cita, basaba su trabajo en la popularidad que podía generar *in situ* con el público común y corriente que transitaba por los lugares públicos. De ahí que estos usaran la acrobacia como estimulante físico para generar audiencia, la cual se interesaba por las capacidades extra-cotidianas y peligrosas que este realizaba.

De todas formas, si bien el mimo griego se destacaba por su histrionismo y por sus habilidades corporales, la acrobacia, en este caso, jugaba un papel ornamental de índole netamente espectacular más allá de generar una técnica específica y consciente sobre esta.

⁵ LAURENCE, ARACELI. El actor en el teatro griego clásico. Universidad nacional de lomas de Zamora. EN: DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L. p. 19.

1.2 Imperio Romano

Posteriormente, y tras el alzamiento del Imperio Romano con el nombramiento de la capital de Constantinopla en el año 330 a.c., la actividad teatral de índole popular, si bien mantuvo sus influencias del teatro antiguo griego, sufrirá modificaciones importantes respecto a sus consideraciones sociales y artísticas. En este caso, el teatro de carácter específicamente popular sufre un auge respecto a las consideraciones culturales, pues, dentro de otros aspectos, surgen lo que el historiador romano, Tito Livio, define como “los *ludi*” o “*ludiones*”. Estos se presentaban en los *ludi scaenici* en donde realizaban, de manera supersticiosa, entretenimientos escénicos para agradar a los dioses y aplacar su cólera. Los *ludi scaenici* eran juegos escénicos que sucedían sólo durante las festividades y tenían como objetivo, al igual que el mimo griego, llamar la atención del público a través de espectáculos circenses que incluían música, danza, combates y acrobacia. Sobre esto, Jorge Caputo menciona que: “Los *ludi* incluían luchas de gladiadores, carreras, combate contra fieras, acrobacias. El actor romano debía, por consiguiente, estar listo para competir con esos otros divertimientos para llamar la atención del público (...)”⁶. Como podemos observar en lo recién señalado, la acrobacia seguiría existiendo, particularmente, en el actor popular, pero siempre como un mecanismo hilarante para captar audiencia.

⁶ CAPUTO, JORGE. Consideraciones sobre el actor romano, o el síndrome del loco de Argos. Universidad de Buenos Aires. EN: DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L. p. 32.

No solo los *ludi* son un ejemplo del auge del teatro popular romano, pues el mimo, de origen griego, también sufre un apogeo en relación a su popularidad para con la sociedad de esta época. Las técnicas, entre ellas la acrobacia, que este desarrollaba en sus representaciones, fueron amplificándose en cuanto a la exigencia de una demostración física intensa dentro de una presentación simple de carácter cómico. Nuevamente, Caputo, al hablar de la naturaleza del *mimus* romano, nos da cuenta que: “Se trataba de un tipo de representación extremadamente simple (...). Danza, gesto, palabra y canto se conjugaban en el arte del mimo, el cual debía contar con una gran destreza que le permitiera hacer uso intensivo de sus miembros, su voz y sus expresiones faciales”⁷. Esa gran destreza que menciona Caputo daría cuenta de un entrenamiento particular que realizaban estos actores y que dotaría al mimo romano de una amplitud expresiva y extra-cotidana esencial para cumplir con las exigencias de la comedia o de la sátira. De esta manera, los actores basaban sus intervenciones, primordialmente, en las posibilidades corporales que poseían más que en el discurso o moraleja que podría poseer un texto dramático bien elaborado, pues su objetivo era entretener al público más que entregarles alguna enseñanza o reflexión.

La naturaleza burlesca y jocosa, propia de los mimos y de los *ludiones* que representaban en el circo romano, exigían la necesidad de modificarse

⁷ *Ibid.*, p. 39.

constantemente utilizando la improvisación como eje medular de la creatividad del actor. Como dice Caputo: “(...) era esperable que, al menos en el campo de la comedia, el actor aportara de su propia creatividad en el momento de actuar. En efecto, la improvisación no había desaparecido de la escena romana con la introducción del drama literario: la *fábula atellana* y el mimo continuaron siendo cultivados con mucho éxito, y ecos de este tipo de representaciones influenciaron en la obra de comediógrafos de la República como Plauto⁸”. De esta manera, el “imprevisto” de las situaciones dramáticas se relacionaba estrechamente con las acciones acrobáticas que realizaban para producir la atención en la audiencia a través del vértigo físico y el juego improvisado con el espectador.

Teniendo en cuenta las características corporales del mimo griego y romano y de los *ludiones* podemos dar cuenta que la acrobacia pertenecía a una de aquellas herramientas que vislumbraban el virtuosismo del actor popular, el cual utilizaba destrezas acrobáticas como medio para hacerse presente de manera espectacular y llamativa. Tal como se dijo anteriormente, en estos actores no existiría, aún, una intención por discernir y reflexionar respecto a los principios o fundamentos que posee la acrobacia para desarrollar ciertas aptitudes del actor como, posteriormente, se demostrará en el siglo XX. Hasta ahora, la acrobacia se mantendría solo como un recurso virtuoso, pero que irá tomando licencia paulatinamente con el correr de la historia del teatro occidental, tal como

⁸ *Ibid.*, p. 36.

veremos con los histriones y juglares de la Edad Media y con los actores de la Comedia del Arte.

1.3 Edad Media:

Con la caída del Imperio Romano de Occidente en el año 476 d.c. se concibe el período que los historiadores denominan como Edad Media. Esta durará alrededor de mil años entre el siglo V y el siglo XV d.c., finalizando con la llegada de Cristóbal Colón a América en 1492 y dando paso al período renacentista.

Es sabido que, durante el Medioevo, la actividad teatral fue fuertemente restringida debido a la discordia ética y moral que producía este tipo de actividades en las poderosas autoridades religiosas del momento, las cuales, con el advenimiento y auge del cristianismo propio de la época, habían logrado obtener una vasta influencia tanto en lo político como en lo social, entregándole así, a la iglesia, un poder monumental que afectaba la vida cultural de las personas. Estas discordias surgían de la consideración de cualquier manifestación teatral como un arte inmoral y antiético que se oponía fuertemente a los valores cristianos instaurados por el catolicismo imperante. Sobre este contexto, los historiadores rusos Boiadzhiev y Dzhivelógov nos entregan una descripción oportuna para dar a conocer las influencias de la iglesia en las representaciones de los artistas populares:

“Desde sus primeros siglos de existencia la iglesia cristiana perseguía a los comediantes; y especialmente cruel era la persecución de los mimos, últimos representantes de la comedia popular romana. Los bailes desenfrenados, las pantomimas eróticas y las escenitas paródicas burlescas provocaban acres protestas de parte de la Iglesia. Los mimos eran los antiguos enemigos del cristianismo. Cuando este movimiento religioso estaba en los comienzos de su desarrollo, los actores ambulantes romanos ya se burlaban en las plazas públicas de las predicaciones cristianas e imitaban de modo grotesco los ritos de la nueva secta. Los mimos

conservaron con especial frescura en sus representaciones el espíritu sensual, optimista, del paganismo, tan contrario a las ideas ascéticas de la Iglesia”⁹

De lo recién citado, podemos observar nuevamente esa “resistencia socio-política” del actor popular, pues, al parecer, sigue siendo uno de los motores artísticos, políticos y sociales que lo movilizará y lo mantendrá vivo y presente en la historia teatral occidental. Incluso el mimo, que ha ido ascendiendo paulatinamente en popularidad desde sus comienzos en el teatro griego y romano, ha podido conservar su identidad y su autonomía siendo, además, un actor crítico y revolucionario respecto a las ideas y normas religiosas que gobiernan la sociedad medieval. Utilizando principalmente la burla y la parodia, estos llamaban la atención de los paseantes, quienes disfrutaban del espectáculo gracias a su gran capacidad histriónica. Este último concepto, lo “histriónico”, cobra gran importancia en la actividad popular teatral de la Edad Media. Según Boiadzhiev y Dzhivelógov, en esta época existe un apogeo de los actores llamados “Histriones”. Ya en el siglo XI, y con el auge del feudalismo, las ciudades se convierten en importantes centros administrativos y económicos. Los histriones, para poder acceder a estas ciudades sin hacer efectiva la tasa aduanera fijada por derecho, pagaban con un espectáculo a la entrada de la ciudad y en medio de una multitud. Su demostración era bien recibida por el público corriente debido, por un lado, a la alegría y a las abundantes carcajadas producidas por las parodias que realizaban y, por otro, porque impresionaban

⁹ BOIADZHIEV G. N. y DZHIVELÉGOV A. 1957. Historia del teatro europeo: desde la edad media hasta nuestros días. Argentina. Ed: Futuro S. R. L. p. 15.

constantemente gracias a la diversidad de disciplinas corporales que utilizaban: “Los histriones asombraban a todo el mundo con la variedad de su arte. Sabían hacer exhibición de pruebas admirables: realizaban suertes de equilibrio con cuchillos y globos; saltaban a través de aros; andaban ágilmente sobre las manos; ejecutaban en el aire *saltos mortales*, y se balanceaban sobre sogas estiradas”¹⁰. Por lo tanto, y con lo recién mencionado, podemos observar que la acrobacia sería una de aquellas técnicas que forman parte del gran repertorio de los histriones para dar a conocer su arte. La necesidad de demostrar la virtuosidad corporal del histori6n lo lleva a considerar esta disciplina como una herramienta eficaz para producir la vertiginosidad necesaria en el p6blico y as6 captar su atenci6n. Tal como lo hicieron los mimos y los *ludiones* anteriormente, el histori6n medieval basaba su arte, dentro del contexto de lo jocoso y lo vulgar, en el “imprevisto”, es decir, en el “efecto sorpresa” que pod6a producir en sus observadores. La acrobacia, y al igual que el malabarismo con objetos peligrosos, entregaban una plena sensaci6n de riesgo y, al mismo tiempo, de pericia y de precisi6n f6sica y gestual. Esta sensaci6n de imprevisto aumentaba, adem6s, con el desarrollo de una de las herramientas esenciales del actor popular: la improvisaci6n. Tal cual lo se6alan los autores rusos al mencionar que: “La actividad de los histriones inclu6a en s6 los elementos m6s primitivos del arte esc6nico: la improvisaci6n, vivo desarrollo del di6logo, movimientos y gestos pl6sticos”¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

Cabe destacar que los histriones, durante el transcurso de la Edad Media, fueron denominados de varias formas debido a particulares diferencias entre unos y otros. Algunos tenían el nombre de “bufón”, otros de “juglar” y otros de “trovador”. Según un trovador provenzal de la época, Giraldo Riquier, y para no ser confundido con el trabajo de los bufones y de los juglares, las tres categorías se diferenciaban de la siguiente manera:

“Aquellos que ejecutaban un arte inferior, muestran al público monos, perros, cabras, imitan el cantar de los pájaros, tocan instrumentos diferentes para entretener al vulgo; y también aquellos que sin poseer arte alguno aparecen en la corte del señor, deben ser denominados bufones, conforme con la costumbre tomada de Lombardía. Aquel, en cambio, que sabe agradar a las personas de calidad tocando instrumentos, relatando historias, cantando canciones y poesías o poniendo de manifiesto otros talentos, tiene derecho de llamarse juglar. Quien posee el don de inventar melodías, componer versos, canciones para el baile, baladas, albas y sirvientés, aquél puede pretender el título de trovador”¹².

De los tres tipos descritos, profundizaremos en el juglar, pues este, tal como se menciona en la cita, basaba la calidad de su trabajo en la manifestación de varios talentos, entre ellos, la acrobacia.

En primer lugar y etimológicamente hablando, según Victoria Eandi (2008), el término “juglar”, viene del latín “*joculator*” que, a su vez, deriva de “*jocus*”, que quiere decir broma o chiste, por lo que podemos fácilmente deducir que el objetivo principal del juglar sería, entre otras cosas, hacer reír al público. Mediante la sátira, la parodia, el sarcasmo y lo grotesco, el juglar medieval busca

¹² *Ibid.*, p. 23.

ser un artista de la discordia, la controversia y la rebeldía. Sumado a esto, y para captar el interés de los espectadores, el juglar conserva del histrión aquellas capacidades corporales extraordinarias que le ayudaban a cobrar reconocimiento en las multitudes que transitaban por los sectores públicos. Unas veces haciendo de músico, otras de poeta, de actor, de bailarín e incluso de acróbata. Para ser más precisos, citaremos nuevamente a Eandi, la cual nos entrega una descripción muy detallada de muchos de los roles y trabajos que ejercía el juglar en la época medieval:

*“Un juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; (...) un vagabundo que vaga por la calles y da espectáculos en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de geta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor o actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia, es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo en las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas,; es el caballero que tira de los caballos; el **acróbata** que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cercos de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador o imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo esto y todavía más”¹³*

Llega a ser sorprendente la gran variedad de funciones artísticas que realizaba el juglar para subsistir en una época en donde, como se dijo en un comienzo, el arte teatral era visto como un trabajo deshonroso e inmoral, repudiado por las autoridades eclesiásticas imperantes.

Como podemos observar, al igual que el mimo, los *ludiones* y los histriones, el juglar seguiría utilizando la acrobacia como una herramienta física que da cuenta

¹³ EANDI, VICTORIA. El actor medieval y renacentista. Universidad de Buenos Aires. EN: DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L. p. 39.

de la espectacularidad de sus movimientos y de la virtuosidad de su cuerpo, siendo este último la fuente principal y única de creación y de expresión. Sus representaciones, por tanto, se fundamentaban esencialmente en las acciones físicas que realizaba más que en la búsqueda de una psicología del personaje. Por lo mismo, el juglar medieval nunca se dejaba llevar completamente por la representación del rol sino que, más bien, presentaba y mostraba sus personajes, realizando una cita de estos más que una total transformación. Este punto se puede ver reforzado por Eandi cuando menciona que: “El juglar es la acción que realiza, no refiere a un sentido que lo trasciende y que se sitúa en ese otro que es el personaje, del que el actor no es más que el presentador, el trasmisor. Brechtianamente, podríamos decir que el juglar no personaliza los personajes de los que se hace comunicador, sino que los cita, los comunica, y no se permite nunca desaparecer detrás de ellos”¹⁴. No deja de ser interesante la referencia que hace Eandi al efecto de “distanciamiento” brechtiano, pues de esta manera podemos comenzar a observar y a asociar las influencias de los actores populares antiguos en las distintas teorías teatrales del siglo XX. De esta misma forma, también vamos trazando, poco a poco, una línea de presencia continua de la acrobacia en las diversas épocas, sin embargo, será sólo desde Stanislavski que la acrobacia se irá desvinculando de su función meramente espectacular para comenzar a considerarla como una herramienta pre-expresiva que desarrolla ciertas aptitudes psicofísicas en el actor, pero de esto profundizaremos más adelante.

¹⁴ *Ibid.*,. p. 58.

Las influencias de la acrobacia en el teatro popular de la Edad Media seguirán perdurando incluso con el fin de esta época, dando paso, en el siglo XVI, al Renacimiento y, dentro de este, a una gran experiencia teatral conocida como la “Comedia del Arte” de la cual hablaremos a continuación.

1.4 Comedia del Arte:

A mediados del siglo XVI, en Italia, surge un movimiento teatral, cómico por excelencia, denominado La Comedia del Arte. Siendo influenciados por el teatro cómico griego de Arstófanes y Menandro, por los cómicos romanos Plauto y Terencio y, por supuesto, y más directamente, por los histriones, juglares, bufones y mimos medievales, los actores de la Comedia del Arte absorben los elementos técnicos, expresivos y literarios de estos para llevarlos a la creación profunda de las particularidades físicas y emocionales de cada uno de los “personajes tipos” propios de este movimiento artístico, los cuales eran fijos sin posibilidad de cambiar de actor o de actriz (*Arlecchino, Brighella, Pedrolino, Pantalone, Il Dottore, Il Capitano, Pulcinella, Colombina*, entre otros). De este modo, la comedia popular comienza a profesionalizarse y su popularidad se intensifica con las representaciones que realizarán en los sectores públicos de Italia, Francia, Alemania, España e Inglaterra. Decimos que comienza a profesionalizarse porque es en los orígenes de la Comedia del Arte en donde, y a diferencia de los histriones, mimos o juglares que actuaban solos, comienza a cobrar una gran significación la creación de “compañías teatrales”, es decir, de un grupo de artistas que trabajan en conjunto incesantemente y con un objetivo en común, realizando constantes itinerancias por Europa como una verdadera familia teatral. Sobre las primeras compañías de esta naturaleza, la autora María de la Luz Uribe, señala que: “Desde 1508 se tienen testimonios de la existencia de pequeñas compañías que recitaban improvisando sus papeles fijos en Roma y Venecia. Luego, de 1545, datan noticias de la compañía de “*Ser Maffio da*

Padova, detto Zanne” quien presentaba variaciones improvisadas sobre los textos clásicos, amenizando el espectáculo con intermedios musicales, “*frottole*” y números acrobáticos”¹⁵. Otro ejemplo de compañía y, al parecer, la más famosa, es la *Compagnia del Gelosi* (De los Celosos), la cual integraba actores y actrices con una gran ejercitación física y que realizaban espectáculos basados en la parodia, lo ridículo y lo grotesco. Ocupando máscaras características y exclusivas para cada personaje, los actores de la compañía utilizaban constantemente el baile, la música y la acrobacia: “A raíz del éxito de la música en el espectáculo, las primeras compañías establecieron la costumbre de exigir a los actores “*suonare, cantare, bailare*”. Con esto contribuían al éxito, aprovechando el interés que suscitaba la danza y la acrobacia, para pasar de lo serio a lo grotesco. Por lo general en las tramas de las comedias se estipula coronar un juego escénico con una danza o cabriola que luego se transformaba en voltereta o salto mortal”¹⁶. Por lo tanto, la integración perpetua de estas tres disciplinas (música, danza y acrobacia) serían factores fundamentales para la trayectoria de la Comedia del Arte. A través de la composición de estos tres elementos, los actores populares del Renacimiento se tornaban ágiles y dinámicos estructurando escenas cómicas de ritmos rápidos y vertiginosos. Incluso, la sensación de “imprevisto”, ya mencionado anteriormente, corresponde a un principio elemental que se aplicaba como un cambio inesperado de la acción que permitía, a los actores, alterar la corporalidad y las

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

emociones de sus personajes, exigiendo así, una vivencia más presente de la escena. Respecto a esto, Uribe menciona que: “La *Commedia dell’Arte* exageró lo “imprevisto” para el asombro y la risa de sus espectadores: sus personajes pasaban de la inmovilidad absoluta a la acción desenfrenada, de la quietud a la acrobacia y el baile, del silencio a la locuacidad y el canto grotesco”¹⁷. Si nos detenemos y observamos todas las citas que hemos utilizado hasta el momento, nos podemos dar cuenta de que la acrobacia cumpliría un rol esencial en los espectáculos de la Comedia del Arte. A través de lo lúdico y lo vertiginoso, la acrobacia se volvería uno de los instrumentos que permitiría al actor popular renacentista elaborar personajes de gran expresividad física. Un ejemplo de esto, es la construcción del personaje de *Arlecchino* que describe Uribe, pues lo detalla como un personaje esencialmente muscular que exigía movimientos flexibles y rápidamente alterables, utilizando volteretas y saltos para dar cuenta de su presencia escénica abarcando constantemente todo el espacio escénico posible. Es con la ayuda de estos movimientos extra-cotidianos y sensacionales que el personaje de *Arlecchino* demostraba que, en palabras de Cicerón, “su cuerpo de ponía a reír”¹⁸ . Otro ejemplo, y a partir del año 1618, surge el personaje de *Pulcinella*, el cual fluctuaba entre la sobriedad y la economía de palabras y gestos, y en el inesperado estallido que incluían “palabras mordaces y súbitas acrobacias”¹⁹ .De esta manera, se observa que la acrobacia, ya en esta

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

época, comienza a tener un rol que va un poco más allá del mero virtuosismo escénico, pues esta, ahora, se adhiere a la construcción del personaje que realiza el actor debido a su fuerte componente energético, al juego corporal que poseen sus movimientos y al imprevisto físico-emocional o “efecto sorpresa” que incluía volteretas, saltos mortales, inversiones, etc.

Sin embargo, Victoria Eandi, citando a Marco de Marinis, nos advierte que la acrobacia en los actores de la Comedia del Arte no sólo se manifestaba en los juegos que exigían un alto gasto energético y físico, sino que también, en aquellos movimientos suaves y delicados:

“Es importante para Marco de Marinis diferenciar entre esta actuación enérgica y la acrobacia (saltos mortales, verticales, caminatas sobre zancos, caídas y escaladas, etc.) Las técnicas extracotidianas del código enérgico funcionaban también en la postura y en los movimientos más sutiles y sencillos. Podríamos decir que se trataba de un “modo de ser y estar en el mundo” como diría Merleau-Ponty, que se instauraba incluso antes de que comenzara la función. La estilización del cuerpo del actor estaba ligada a técnicas del desequilibrio o de “equilibrio de lujo” y de contraste que ha llevado a un estudioso del tema como el citado Taviani a buscar en ello el “secreto de la Commedia dell’arte”²⁰

Es importante destacar en la cita el concepto de “equilibrio de lujo” propio de los artistas de la Comedia del Arte, pues será un término que utilizará Barba dentro de su Antropología Teatral para referirse a un cuerpo que opone sus fuerzas, desplegando una energía que dota al actor de una presencia escénica particular y que lo dispone de una manera especial para con el espectador. Es así como los principios y fundamentos actorales ligados a la acrobacia de la Comedia del Arte comienzan a tener influencia en los reformadores teatrales del siglo XX.

²⁰ EANDI, VICTORIA. El actor medieval y renacentista. Universidad de Buenos Aires. EN: DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L. p. 70.

Otro ejemplo de esto es Jaques Lecoq, quien para instaurar los conocimientos que se expondrán en su escuela teatral, utilizará la Comedia del Arte para hablar de su “acrobacia dramática” (del cual profundizaremos más adelante), reflexionando así, sobre aquellos elementos propios de la Comedia del Arte que desarrollarían en al actor ciertas aptitudes como la improvisación, la contradicción del personaje, y lo que él denomina como la capacidad de representar las “grandes trampas de la naturaleza humana”²¹. Siguiendo con los ejemplos, Meyerhold, rescata de la Comedia del Arte aquellas nociones que establecerán lo que él denominaba como el “actor rítmico”, el cual desarrollaba su capacidad para establecer una partitura de movimientos y de acciones precisas, pero que, no obstante, debe jugarse y modificarse constantemente, pues, según este, solo de esta manera el actor podría ser capaz de transformar, a través de la improvisación, la “mecánica” en “bio-mecánica”. Esta influencia de la Comedia del Arte en Meyerhold es señalada por él en su texto “El actor sobre la escena” (2005) al mencionar que: “Conozco bien el antiguo teatro italiano, precisamente hice mi aprendizaje sobre sus tradiciones”²²

A través de estas influencias es como seguimos trazando esta delgada línea de la historia de la acrobacia en el ejercicio teatral, el cual, con el paso de los siglos, ha ido cobrando cada vez más fuerza y prestigio en los artistas populares. Así como la Comedia del Arte toma el legado acrobático de los juglares e histriones

²¹ LECOQ, JACQUES. 2001. El cuerpo poético. Santiago, Chile. Ed: Cuarto Propio. p. 144.

²² MEYERHOLD, VSEVOLOD. 1998. El arte del actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C. p. 279.

medievales que a su vez lo continuaron de los mimos griegos y *ludiones* romanos, los grandes reformadores y creadores de las escuelas teatrales del siglo XX también continuarán con esta “herencia acrobática”, pero entregándole, esta vez, un vuelco esencial que determinará su función pre-expresiva por sobre su espectacularidad escénica. A continuación, señalaremos cómo se absorben aquellos principios de esta disciplina y cómo comienza, gradualmente, a ser parte de las metodologías actorales que hasta el día de hoy siguen influyendo en la formación del actor contemporáneo.

1.5 Siglo XX:

A lo largo del siglo XX fueron surgiendo diversos estudios y metodologías que centraron el arte teatral en el arte del actor. La constante investigación y exploración por parte de los grandes maestros y reformadores teatrales como Stanislavski, Meyerhold, M. Chejov, Strasberg, Copeau, Decroux, Lecoq, Brecht, Artaud, Brook, Grotowski, Barba, entre otros, serán los agentes primordiales para crear una nueva visión del oficio teatral. Esta búsqueda física, espiritual y ética por encontrar los fundamentos o los principios del arte del actor tomaba en cuenta, de manera considerable, las tradiciones históricas de los artistas escénicos antiguos. De ahí que se fueron estipulando las consideraciones técnicas para establecer aquellos “sistemas” o metodologías que la darán al actor una fuente de estímulos ilimitados para indagar sobre el desarrollo de su expresividad corporal y captar aquellas herramientas físicas que desarrollarían su “presencia escénica”, entendiendo esta, en palabras de Erika Fisher-Lichte, como:

“(...) un concepto que se refiere al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. La presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa. Se genera por medio de procesos específicos de corporización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores. (...) Para el espectador que siente dicha presencia, o mejor, para el espectador al que esa presencia atraviesa como un rayo –“como una corriente de magia”- aparece de manera imprevista, no de manera violenta, incomprensible pero extremadamente conmovedora. El espectador siente la fuerza que proviene del actor, una fuerza que le obliga a centrar toda su atención exclusivamente en él, una fuerza que, sin embargo, no llega a someterlo”²³

²³ FISHER-LICHTE, ERIKA. 2011. Estética de lo performativo. Madrid, España. Ed: Abada editores. p. 197.

Este concepto sería fundamental para reconocer las implicancias de la acrobacia en el desarrollo, de manera pre-expresiva, de aquella presencia escénica en donde, y tal como se expresa en la cita, predomina una relación especial con el espectador a través del “imprevisto”, llamando la atención de este a través de procesos corporales específicos. Tal como observamos anteriormente, ya en los mimos, *ludiones*, juglares y en los actores de la Comedia del Arte, estos procesos se iban percibiendo cada vez más y de manera más tangible, y la acrobacia, que corresponde a uno de los elementos transversales de estos artistas, sería una de las disciplinas que los reformadores teatrales del siglo XX tomarán para amplificar y concientizar al actor sobre la importancia de su presencia escénica corporal. No obstante, hay que reconocer que estas referencias sobre la acrobacia no solo provendrían de la historia del teatro occidental, pues varios autores se verán fuertemente influenciados por las prácticas y los fundamentos del “Teatro No” y el “Teatro Kabuki” japonés, del “Kathakali” proveniente del sur de la India o de los actores de la “Ópera de Pekín”, entre otros. Esta mezcla de principios del teatro europeo y del teatro asiático que Barba denominaba como “Teatro Eurasiano” sería un factor dominante en las investigaciones y pedagogías teatrales surgidas, especialmente, en la segunda mitad del siglo XX y que darán cuenta de una integración cultural que afectará la manera de ver y hacer teatro en el siglo XXI.

Si bien, la acrobacia será una herramienta utilizada por varios reformadores, en esta investigación puntualizaremos sobre los trabajos de Stanislavski, Meyerhold, Lecoq, Grotowski y Barba, pues en ellos, esta disciplina se observa

con mayor profundidad al ser aplicada en sus metodologías y pedagogías teatrales.

En primer lugar, Stanislavski en “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación” (2009), a través del personaje de Torstov, nos describe una clase en la que se integra por primera vez la acrobacia para reconocer aquellas aptitudes que son físicas, pero también “espirituales”, que esta disciplina produce en el actor: “A partir de hoy, en el programa de nuestra clase incluiremos la acrobacia. Aunque esto pueda parecer extraño, el actor la necesita... para los momentos más intensos del impulso espiritual, para... la inspiración creadora”²⁴. De esta manera, Stanislavski invita a sus alumnos a participar de una experiencia corporal concreta en donde estos desarrollarían lo que él denomina como la capacidad de “tomar decisiones”, es decir, de estar presente en el escenario sin vacilar ni sobre-psicologizar la interpretación, absorbiendo los principios de la acrobacia para extrapolarlos a la vivencia de la escena. Sólo así, explica Stanislavski, el actor no temerá los grandes momentos de su representación y no sentirá la necesidad de predisponerse para realizar la acción, permitiendo, de este modo, que el actor sea capaz de entregarse a su papel de manera intuitiva y decidida. Este punto es importante, ya que con Stanislavski podemos advertir algunos de aquellos principios pre-expresivos que la acrobacia hace surgir en el actor. La disposición a una verdadera vivencia del

²⁴ STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2009. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Barcelona, España. Ed: Alba. p. 65.

papel a través de la presencia de un cuerpo presente que reconoce los impulsos para establecer aquella cadena de acciones físicas ininterrumpidas que le entregan al actor una experiencia escénica única e irrepetible.

En el caso de Meyerhold, la acrobacia se instalaría como un elemento esencial para poner en práctica su denominado “actor biomecánico”. Teniendo en cuenta que el principio fundamental de la biomecánica es “el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos”²⁵, Meyerhold, quien aclamaba la técnica de los mimos antiguos, de los juglares medievales y de los actores de la Comedia del Arte, utiliza la acrobacia, entre otras disciplinas como el esgrima y el boxeo, como medio para suscitar en sus actores una “conciencia plástica” del cuerpo. A través de ejercicios de destrezas específicos, los actores biomecánicos daban cuenta de las oposiciones y resistencias corporales, del ritmo de la acción y de la percepción del uso del centro de gravedad. Es así como, a través de la acrobacia, el actor se iba adiestrando respecto al movimiento, reconociendo cada zona de su cuerpo para, posteriormente, utilizarlo con la mayor precisión y expresividad posible. La acrobacia, entonces, le entregaba al actor de Meyerhold la rigurosidad necesaria para realizar un entrenamiento integral que incluía, además, la danza, la pantomima, entre otros: “El grotresco y el barracón exigen un nuevo tipo de actor, que debe tener una intensa preparación técnica la cual debía abarcar todas las artes escénicas, además de la actuación: danza,

²⁵ MYERHOLD, VSEVOLOD. 2013. Teoría teatral. Madrid, España. Ed: Fundamentos. p. 136.

pantomima, máscaras, canto esgrima, acrobacia. Estos elementos fraguarán en la biomecánica concebida como dramaturgia revolucionaria”²⁶.

Por otra parte, Lecoq establece en su escuela lo que designa como “acrobacia dramática”, el cual tiene como único objetivo “dar al actor una mayor libertad de juego”²⁷. Lecoq utiliza la acrobacia en la formación de sus alumnos para que estos viajen a sus primeros años de infancia y puedan recordar, de esta manera, aquellos impulsos físicos que eran libres de comportamientos y convencionalismos sociales. Sólo de esta manera el actor se sentirá creativamente autónomo, de manera total, trabajando constantemente la liberación de su cuerpo para con la fuerza de gravedad. Para Lecoq es fundamental que cada movimiento y cada técnica posean una justificación dramática. Para esto, la acrobacia se instalaría, además, como un medio para crear situaciones escénicas o “combates” específicos, dando cuenta de acciones precisas que posibilitan la trasposición del juego teatral. En este caso, según Lecoq, la acrobacia desarrollaría en el actor la capacidad de “acción – reacción” que le permitiría al actor mantener su estado de presencia presente jugando continuamente con la libertad de su cuerpo. Posteriormente, y según el texto consultado “El cuerpo poético” (2001) se trabajan las “defensas”, es decir, aquellas ayudas por parte del compañero que asisten al actor para realizar las

²⁶ CASTRONUOVO, ESTELA A. Vsevelod Meyerhold: El teatro del actor. Universidad de Buenos Aires. EN: DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L. p. 162.

²⁷ LECOQ, JACQUES. 2001. El cuerpo poético. Santiago, Chile. Ed: Cuarto Propio. p. 99.

destrezas y, por tanto, su acción dramática. La acrobacia, entonces, y en el caso de Lecoq, estaría estrechamente relacionado con el componente lúdico del ejercicio teatral. Tal cual lo señala Ruiz, refiriéndose a esta escuela, al mencionar que: “El aprendizaje de movimientos acrobáticos (equilibrios, volteretas, saltos...), malabares (con pelotas, platos, vasos...) y lucha es un área específica de la escuela. El estudio de estas disciplinas permite ampliar los recursos del juego dramático y dotar al actor de mayor libertad de actuación”²⁸

Con Grotowski, la acrobacia se va instalando definitivamente como un medio o una herramienta más que como una habilidad física meramente espectacular. Según lo referido en “Hacia un teatro pobre” (2009), esta disciplina ayudaría al actor a reconocer sus obstáculos y resistencias, físicas y psicológicas, que le prohíben y que le limitan representar su rol con organicidad y libertad, dando cuenta así, del concepto de “vía negativa”, es decir, de aquél proceso en donde el actor se despoja y no acumula técnicas, métodos o sistemas. Lo negativo está justamente en el desprenderse de todo movimiento que no proceda de un impulso o de un estímulo concreto. Por tanto, es desde este enfoque que la acrobacia “no resulta un entrenamiento para que el actor consiga dominar técnicamente esta disciplina, sino una forma de plantear un obstáculo que se debe resolver instintivamente eliminando las barreras físicas (obvias) y psíquicas que impiden su superación”²⁹. Por otro lado, la acrobacia, según Grotowski,

²⁸ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 285.

²⁹ *Ibid.*, p. 376.

impulsaría al actor a trabajar sobre aquellos tipos de respiración que son distintos a la total, pues las diversas posturas que de esta herramienta surgen en el cuerpo del actor, permiten una mayor conciencia y amplificación de las diversas zonas respiratorias. Además, a través de ejercicios concretos como “el brinco del tigre”, las invertidas o las volteretas simultáneas de un cuerpo sobre otro, los actores van desarrollando una relación con el suelo que les posibilita usarlo como medio canalizador de energías, encontrando diversas maneras de entradas y salidas de piso, rápidamente, utilizando el riesgo y el vértigo como motores generadores de impulsos orgánicos.

Por último, Barba, quien es fuertemente influenciado por el teatro oriental (Kabuki, Opera de Pekín, Kathakali, etc.) establece la acrobacia como una herramienta extra-cotidiana. Las técnicas extra-cotidianas, según el autor y director teatral, se basan por el “principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado”³⁰. Estas herramientas corresponderían al orden pre-expresivo del actor y, en el caso particular de la acrobacia, permitiría el desarrollo de la presencia escénica de este a través de la composición de “equilibrios de lujo”. Con “equilibrio de lujo” Barba se refiere al abandono del equilibrio cotidiano para dilatar las tensiones del cuerpo, apareciendo así, un cuerpo vivo incluso antes de representar. Por otra parte, y tomando en cuenta los flujos de energía que se despliegan por el espacio a través de la acrobacia, esta herramienta se instalaría

³⁰ ARRECHE, ARACELI MARIEL. El actor como poeta: reflexiones acerca de la Antropología Teatral y su estudio sobre el comportamiento escénico del actor. Universidad de Buenos Aires. EN: DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L. p. 287.

como un medio para desarrollar lo que Barba denomina como el “sentido cenestésico” del actor, es decir, que este se hace consciente de su propio cuerpo y de sus tensiones y, al mismo tiempo, se sensibiliza psicofísicamente para percibir las tensiones e intenciones de un otro cuerpo presente. Según Barba, correspondería a un “radar fisiológico que nos permite revelar impulsos e intenciones y nos empuja a reaccionar antes que intervenga el pensamiento. El sentido cenestésico es esencial en toda forma de espectáculo. Permite al espectador seguir, vivir, percibir y aun prever la intención del actor-bailarín, aun sin darse cuenta completamente”³¹. De esta manera, mediante el ejercicio acrobático, el actor amplifica su sentido cenestésico estableciendo relaciones corporales que incrementa su presencia escénica. Al igual que Stanislavsky, Barba menciona el cuerpo del acróbata como un “cuerpo decidido” y que debe ser reproducido por el actor. Este cuerpo se manifiesta, en el caso de Barba, a través del “sats” del actor, el cual “define el instante que precede a toda acción donde el cuerpo predispone la energía de tal manera que se encuentra preparado para reaccionar”³². Es a través de las ejercitaciones del *sats* que el actor, en palabras del autor, puede desarrollar su sentido cenestésico para con el espectador, impidiendo que este pueda prever la acción y, posibilitando así, al actor, a entregar aquellas sorpresas subliminales que el espectador advierte, no con su conciencia, sino que con sus sentidos y con su cenestesia.

³¹ BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA. 2009. El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C. p. 298.

³² RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 421.

La acrobacia, entonces, en tanto herramienta pre-expresiva, ayudaría al actor a desarrollar aquellos principios de la Antropología Teatral como lo son el “sentido cenestésico”, el “sats” y la alteración de equilibrio cotidiano en pos de la creación de un cuerpo decidido y, por lo tanto, presente.

De esta manera y para finalizar este primer capítulo, podemos observar que la acrobacia ha sido una disciplina que ha acompañado al oficio teatral desde sus comienzos y orígenes. Primero instaurándola como un instrumento espectacular que daba cuenta del virtuosismo y de las habilidades físicas del actor hasta llegar a una real consciencia de los principios y fundamentos que en esta se encuentran y que permiten el desarrollo, de manera pre-expresiva, de ciertas aptitudes que permiten al actor estar constantemente en un estado de “presencia presente”. Estos principios pueden ser varios, sin embargo, en la presente investigación se indagará sobre tres conceptos que ya han sido nombrados anteriormente, pues fueron principios que inconscientemente aparecieron en los juegos acrobáticos de los actores populares antiguos de occidente (y oriente), y que los grandes reformadores del siglo XX dieron cuenta de ello. Estos tres conceptos a analizar en el siguiente capítulo son: la atención y la concentración, el juego y el vértigo.

CAPITULO 2: DEFINICIÓN Y ANÁLISIS DE ALGUNOS CONCEPTOS ACROBÁTICOS PRESENTES EN EL TRABAJO ACTORAL

2.1 La Atención y la Concentración

“La primera operación de la atención es, pues, la de crearse un campo, perceptivo o mental, que uno pueda “dominar”, en el que unos movimientos del órgano explorador, las evoluciones del pensamiento, sean posibles sin que la consciencia pierda sucesivamente sus adquisiciones y se pierda a sí misma en las transformaciones por ella provocadas”³³

Para comenzar con esta parte de la investigación, es fundamental entender que, tal como fue citado en palabras de Merleau-Ponty, al hablar de la atención, en realidad estamos hablando de un “campo (o círculo) de atención”, es decir, de una extensión espacio-temporal de las aptitudes del sujeto respecto a sus habilidades perceptivas y conscientes. Tal como expresa el filósofo francés, la consciencia se “pierde a sí misma” en pos de realizar un proceso de desautomatización que implica la modificación y permeabilidad del sujeto para producir una “vivencia total del presente”, experiencia propia a desarrollar en el actor mediante la acrobacia, tal como fuimos observando en el capítulo anterior.

En primer lugar, diferenciaremos los campos de atención de los de la concentración en que el primero expande y ramifica el segundo, tanto de manera simultánea (espacio) como sucesiva (tiempo), exigiendo en el sujeto actividad y dinamismo, por

³³ MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1993. Fenomenología de la percepción. Barcelona, España. Ed: Planeta Agostini. p. 51.

tanto, acción. La concentración por su parte, reúne intensamente la energía en un solo punto, evitando así, distracciones al momento de realizar una tarea específica. Al igual que la atención, la concentración juega un rol trascendental en la formación del actor, pues su práctica en el ejercicio escénico se relaciona estrechamente con el trabajo de la respiración y la tensión muscular. Dos de los descubrimientos básicos de Stanislavski respecto a su “sistema”, en relación a las sugerencias que hace sobre el actor, son: la importancia de la relajación y la concentración. Según este, la concentración ayudaría a disminuir aquellas tensiones innecesarias haciendo que el actor se desarraigue con más efectividad en escena, concentrándose en alguna tarea que, si bien puede no estar relacionada necesariamente con la obra, despierta en él la fe, su sentido de libertad y, por tanto, su espíritu creativo³⁴. De esta manera, observamos que el desarrollo perceptivo, tanto de los campos de atención como de los de la concentración, se vuelven un recurso esencial para el oficio del actor, pues implica la creación de acciones fundadas en la relajación justa, la precisión y la creatividad, y que, a la vez, se pueden ver potenciadas a través de la práctica de diversas disciplinas corporales extra-cotidianas. Respecto a esto, Meyerhold, para dar un ejemplo, acudía a múltiples disciplinas corporales para desarrollar la atención y la concentración de sus actores, entre ellos, la acrobacia: “El actor debía, a través de una serie de ejercicios gimnásticos, cuidar la mecánica de su propio cuerpo; así, de este modo, sus gestos y los pliegues de su cuerpo, perfectamente conjuntado, cumplían un

³⁴ STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2014. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona, España. Ed: Alba

dibujo escénico preciso. La creación artística era una creación plástica. De este modo, el actor de Meyerhold es el actor-artista que tiene de todo un poco: de clown, de acróbata, de bailarín, de juglar... Todo ello basado en la perfección y precisión de una técnica del movimiento: el juego biomecánico”³⁵. Es así como el actor desarrollaría gradualmente un discernimiento y entendimiento corporal mediante la toma de conciencia que le exige la atención y la concentración. Esta toma de conciencia abarca desde el campo propioceptivo hasta el exteroceptivo. El primero, consta de la percepción que tenemos de nuestro propio cuerpo, tanto en movimiento como en reposo, distinguiendo los grados de tensión muscular, la postura de la columna y los estados de equilibrio-desequilibrio que está tomando el cuerpo³⁶. Mediante la puesta de atención en la propioceptividad, el actor no sólo puede encontrar diversos motores, cualidades, calidades y dinámicas de sus movimientos, sino también crear una apertura en cuanto a las posibilidades de producción de lenguaje obteniendo una mayor libertad para su creación e investigación actoral y escénica. Este, a través de distintos ejercicios psicofísicos, que le demandan crear un campo de atención extra-cotidiano, explora y supera sus bloqueos y resistencias que previamente lo limitaban a una interpretación vaga y cómoda. La exterocepción, en cambio, se percibe mediante los sentidos y nos entrega información sobre nuestro entorno espacio-temporal. De ahí que podemos sentir, evaluar y decidir nuestras acciones respecto a velocidades, alturas, relieves y estados que se nos presentan fuera de nosotros. A través de esta, el actor no sólo es consciente de su

³⁵ MEYERHOLD, VSEVOLOD. 2013. Teoría teatral. Madrid, España. Ed: Fundamentos. p. 18.

³⁶ JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo. p. 12.

corporalidad sino que también siente y entiende que habita un espacio específico y en un tiempo determinado, por lo tanto, explora e investiga las posibilidades y limitantes de su entorno, dialogando con este en pos de la construcción de un rol único y particular. Este punto de vista lo podemos ver reforzado en la siguiente cita de Merleau-Ponty: “Así, la exteroceptividad exige una puesta en forma de los estímulos, la consciencia del cuerpo invade al cuerpo, el alma se difunde por todas sus partes, el comportamiento desborda su sector central”³⁷.

Volviendo a Stanislavski, él también realiza una descomposición de la atención, pero estrechamente ligado al trabajo del actor: exterior e interior. La primera vendría dada por el propio desarrollo de la acción que obligaba a dirigir la atención sobre un elemento u otro personaje para así, siguiendo la corriente naturalista de la época, olvidarse de la existencia del público. La segunda corresponde al proceso de la vivencia interior para encarnar al personaje de manera orgánica y real. Ambas permiten que el actor mantenga su naturaleza espiritual, mental y física³⁸.

Tal como vimos inicialmente en el primer capítulo, para desarrollar la atención y la concentración en sus alumnos, Stanislavski comienza a trabajar con la disciplina acrobática como una de las tantas herramientas pre-expresivas que ayudaría a incrementar la consciencia corporal, tanto de manera propioceptiva como exteroceptiva; y es aquí en donde se presenta uno de los principios fundamentales de la acrobacia que produciría un gran beneficio en la formación de actores y

³⁷ MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1993. Fenomenología de la percepción. Barcelona, España. Ed: Planeta Agostini. p. 94.

³⁸ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 74.

actrices: la capacidad de tomar decisiones. Observemos el ejemplo que da el actor y director ruso en una de las prácticas con sus alumnos:

“Después de haber desarrollado esa fuerza de voluntad en los movimientos y acciones corporales, les resultará más fácil trasladarla a los momentos culminantes de la vivencia, y con ello aprenderán a cruzar el Rubicón sin pararse a pensar, entregándose íntegra e instantáneamente a la intuición y a la inspiración. Momentos de esa índole se encuentran en cada papel importante, dejen que la acrobacia les enseñe a superarlos en la medida de sus posibilidades”³⁹

Es en este sentido que Stanislavski comienza a abordar la acrobacia como una herramienta pre-expresiva necesaria para el oficio y la formación del actor. En este caso, los ejercicios acrobáticos se instalarían desde el fenómeno de la “retroprogresión” (concepto que será analizado y profundizado en el siguiente sub-capítulo) que invita al actor a desprenderse de “vicios”, de “estructuras” y “marcas” que se encuentran enraizadas en él y que disminuye sus posibilidades de creación de nuevos lenguajes teatrales. Así, el actor no sólo realiza la acción acrobática al ejecutar la destreza, sino que ya desde el momento en que se prepara para tomar impulso y correr hacia el lugar de acción, su cuerpo y su mente actúan de forma paralela debido al desarrollo progresivo de los campos de atención y de concentración a los que se encuentra adherido; no sólo ocupa un lugar sino que lo “habita” de forma consciente, activa y, por sobre todo, presente. De esta manera, el actor se acerca más a lo que Stanislavski denominaría como la “vivencia del papel” pues, mediante el constante desarrollo de los campos de atención y de

³⁹ STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2009. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Barcelona, España. Ed: Alba. p. 66.

concentración, el intérprete posee un mayor dominio y desenvolvimiento escénico, además, de una mayor libertad creativa.

Por otro lado, y no menos importante, la práctica acrobática en la formación de actores permitiría la mantención de estados psicofísicos óptimos que potencia la consciencia propioceptiva y exteroceptiva de cada motor del cuerpo, pues su práctica nos exige constantemente que desarrollemos fuerza, agilidad, flexibilidad y potencia corporal. Nuevamente Stanislavski, asegura que: “Además, la acrobacia les prestará otro servicio: les ayudará a ser más ágiles, más eficientes físicamente, en la escena, cuando se levantan, al girar o correr, y en una variedad de movimientos rápidos y difíciles. Aprenderán a actuar con un ritmo y un *tempo* veloces, imposibles para un cuerpo no entrenado. ¡Les deseo suerte!”⁴⁰. Ese “*tempo* imposible” del que habla Stanislavski o, también, esa “puesta en forma de los estímulos” que planteaba anteriormente Merleau-Ponty, respondería a aquella capacidad psicofísica de acción-reacción que el actor podría desarrollar y profundizar mediante la práctica de una disciplina corporal como lo es la acrobacia.

Además, podríamos decir que la consciencia de los campos de atención y de concentración liberaría, de alguna manera, la experiencia del actor, es decir, que ayudaría a producir una apertura que establecería la actuación como una disciplina que se desarrolla empíricamente en base a lo tangible y lo sensorial. Responde a un cambio de la estructura de la consciencia y, por ende, el establecimiento de una nueva dimensión de la experiencia o como diría Merleau-Ponty, “el despliegue de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

un *a priori*"⁴¹. Según este, y extrapolando sus ideas a nuestro campo, no sería la "idea" (psicológica) lo que impulsaría al actor a realizar sus acciones, sino el o los estímulos que el espacio y el tiempo le presenta como material para modificar y trasplantar, mediante su percepción estética, lo que lo lleva a crear las ficciones que le exige el arte contemporáneo en pos de una teatralidad que se sustente, en este caso, en la exploración de nuevas posibilidades de lenguaje mediante la constante producción de una energía extra-cotidiana que surge con el desarrollo de la precisión, la creatividad y el rigor.

Esta metodología basada en la exploración de lenguajes escénicos a través de distintas disciplinas corporales es introducida por Meyerhold a principios del siglo XX en su Teatro Estudio (1905) donde menciona que: "Estos ejercicios, en los que tenía importancia la gimnasia, la plástica y la acrobacia, desarrollaban en los alumnos el golpe de vista preciso: aprendían a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros; les enseñaban una serie de procedimientos que, variados, ayudaban a los futuros actores a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad"⁴². Realizar acrobacia para Meyerhold sería, en tanto, estar atento y concentrado. Son elementos que se complementan entre sí y que actúan de manera interdependiente. Constituye un trabajo que el actor realiza tanto individualmente como desde la observación de los

⁴¹ MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1993. Fenomenología de la percepción. Barcelona, España. Ed: Planeta Agostini. p. 52.

⁴² MYERHOLD, VSEVOLOD. 2013. Teoría teatral. Madrid, España. Ed: Fundamentos. p. 200.

ejercicios que realizan sus compañeros, comprendiendo así, un trabajo constante de retroalimentación colectiva.

Los fenómenos de la atención y de la concentración implican un cambio perceptivo en donde se agudizan nuestros sentidos, de manera tal, que nuestras acciones corporales, en este caso, a través de la acrobacia, se vean potenciadas y reaccionen, renovando y revolucionando constantemente la percepción del tiempo y del espacio que cotidianamente ejercemos. Correspondería a un “acto vivo de presencia corporal” en donde el sujeto/actor se singulariza debido a un estado de desprogramación o desautomatización perceptiva, lo cual permitiría una mayor aprehensión del presente y, de esta manera, poder perseguir un camino óptimo hacia la vivencia orgánica del papel. Sobre esto y para finalizar, el director y pedagogo argentino Jorge Holovatuck nos menciona: “Quizás a la permanente invitación de direccionar la atención hacia afuera, cuando uno logra controlarla o neutralizarla y dirigirla hacia adentro, en la tarea, grupo e institución, levanta la frontera impuesta por el mundo y uno. Y posiblemente empiece a estar de otra manera en el mundo: Presente”⁴³.

Junto a la atención y la concentración, podemos analizar otro factor esencial que se encuentra presente en el trabajo acrobático y que también trabaja y profundiza en los niveles psico-físicos del actor, pero esta vez, mediante procesos que se

⁴³ HOLOVATUCK, JORGE. 2012. Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales. Buenos Aires, Argentina. Ed: Atuel. p. 159.

sustentan en lo lúdico, lo espontáneo y el diálogo escénico. Este nuevo factor a analizar es el Juego.

2.2 El Juego

Dentro de otros factores a analizar y que implica al actor en la acrobacia, está el juego, y este "...es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente"⁴⁴.

Tal como desarrolla Johan Huizinga en su texto "Homo Ludens", el juego constituiría una manera de ser, una conducta, distinta a la que ejercemos cotidianamente, indicando así, la creación de una actitud que suscitaría, en el caso de este análisis, ciertas acciones corporales basadas en lo extra-cotidiano. Además, explica que todo juego requiere de reglas previamente definidas, que le dan un orden específico y un sentido a este. Ignorar estas reglas que definen el sentido y el campo de juego, reduciría el nivel representativo de este y, por lo tanto, su significación para los jugadores. En este caso, es la forma las que nos da el concepto. "El juego es una lucha por algo o una representación de algo"⁴⁵.

Por otro lado, la acción de jugar también requeriría manifestar, por parte de los participantes, un determinado grado de tensión que modificaría los niveles

⁴⁴ HUIZINGA, JOHAN. 1957. Homo Ludens. Buenos Aires, Argentina. Ed: Emecé editores. p. 45

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

perceptuales de los jugadores, exigiéndoles la creación, por parte de todos, de una energía no habitual: “Entre las calificaciones que suelen aplicarse al juego mencionamos la tensión. Este elemento desempeña un papel especialmente importante. Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución”⁴⁶. Este nivel de incertidumbre o de azar que menciona Huizinga vuelve a relacionarnos con aquella “presencia presente” pues, en nuestro caso, el actor también debiera desarrollar su capacidad para jugar y vivir las eventualidades de la escena siempre como si fueran la primera vez, y los riesgos de estas eventualidades podrían ser apoyadas por los enfrentamientos que ha vivido el actor para con la experiencia lúdica y, a la vez, vertiginosa de la acrobacia.

El juego, por otra parte, demandaría un fuerte poder colectivo (pensando en juegos por equipos), una complicidad y compromiso que se vuelve sagrado para los jugadores en pos de un objetivo en común. De esta manera, surgen los métodos o estrategias grupales, las cuales pueden ser previamente establecidas o también, según sea el caso, improvisadas durante el transcurso del mismo juego: sacrificar, priorizar, determinar, modificar, delegar, entre otros, son algunos ejemplos de acciones que suelen utilizarse en estas estrategias. El juego, entonces, correspondería a un espacio de aceptación libre en donde visitamos nuestras aptitudes lúdicas y las desarrollamos según nuestros propios acuerdos y reglas.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

Tal como desarrolla Huizinga a lo largo del texto consultado, el juego es un factor intrínseco al ser humano y se encuentra presente a lo largo de toda su historia: el *homo ludens*. Este, se ha manifestado en variadas formas que llevan a considerarlo más allá de los meros juegos cotidianos que conocemos hoy en día (juegos de niños, juegos de mesa, juegos de rol, etc.), pues su esencia también se manifiesta en otros aspectos que pueden ser sociales, políticos o culturales. De esta manera, podemos considerar el juego, tanto en la guerra como en el derecho, la filosofía, los deportes y, por supuesto, en la cultura y las artes. Respecto a esto, Huizinga menciona: “La conclusión debe ser que la cultura, en sus fases primordiales, “se juega”. No surge del juego, como un fruto vivo se desprende del seno materno, sino que se desarrolla *en el juego y como juego*”⁴⁷.

Hoy en día usamos el juego o lo que Huizinga define como lo *agonal*, es decir, aquel elemento que empieza a actuar en el momento en que los adversarios se consideran como enemigos que luchan por una cosa a la que pretenden tener derecho⁴⁸, como un mecanismo para distanciarnos de la cotidianeidad sistemática en la que nos vemos envueltos diariamente. Sin embargo, actualmente, las posibilidades de juego se han modificado y algunos factores, que lo componían como tal, se han potenciado como también otros se han ido perdiendo. Efectos como la globalización, la rápida conducción de la información (internet) y las constantes interacciones sociales a través de la virtualidad, han

⁴⁷ *Ibid.*, p. 228

⁴⁸ *Ibid.*, p. 123.

ido aminorando la facultad presencial del juego como actividad eminentemente corporal. Es por esto, que se hace fundamental recuperar aquellas acciones que nos permitirían desarrollar estas capacidades lúdico-corporales que posee el juego y, dentro de un sin número de posibilidades de juegos corporales encontramos, por ejemplo, la práctica de destrezas acrobáticas. La acrobacia, en este caso, sería una de aquellas disciplinas que ayudaría a mantener dichas capacidades, pues se define el trabajo acrobático como una vuelta a nuestros orígenes primitivos y animales, movidos por la intuición y el vértigo de la sobrevivencia⁴⁹. Lo que se rescata de lo dicho por las autoras Junyent y Montilla, es que la acrobacia produciría una suerte de viaje hacia lo más instintivo de nuestro ser. El desarrollo de la intuición, esa facultad de comprender las cosas instantáneamente sin necesidad de razonamiento (RAE), daría cuenta de una capacidad de modificarse constantemente respecto al mundo que habitamos para poder sobrellevarlo y así evolucionar: “el vértigo de la sobrevivencia” que se menciona en la cita. Correspondería, por lo tanto, a un “aprender jugando”, y es aquí donde podemos observar el concepto, mencionado anteriormente, de la “retroprogresión”: neologismo creado por el filósofo español Salvador Pániker que significa una “...evolución sin pérdida de lo anterior, acumulando y avanzando, caminando hacia el progreso sin aniquilar lo antiguo”⁵⁰, es decir, ser a la vez, adultos y niños, racionales e intuitivos, *Homo Sapiens* y *Homo Ludens*.

⁴⁹ JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo.

⁵⁰ LÓPEZ, DAVID. Lo que se siente a través de Salvador Pániker. < <http://www.davidlopez.info/wp-content/uploads/2009/07/lo-que-se-siente-a-traves-de-salvador-paniker.pdf>>

Entendiendo que la acrobacia posee distintos niveles de complejidad, es importante destacar que para que surja el elemento lúdico se necesitan ciertas condiciones psicofísicas mínimas que permitan la libertad de las destrezas (fuerza, flexibilidad, agilidad, conciencia corporal, percepción espacial, entre otras). Además de la atención y de la concentración, la acrobacia produciría, en su práctica, un importante nivel de juego retroprogresivo en donde lo lúdico se vuelve esencial a la hora de desarrollar la intuición, incluso, a través del peligro y del accidente, es decir, a través del placer de la incertidumbre y del azar. Sobre este punto Junyent y Montilla realizan una reflexión oportuna al señalar que:

“La resolución de la incertidumbre que proporciona la naturaleza, proporciona al individuo emociones placenteras, sensación de riesgo y, posiblemente, la construcción de una aventura figurada. Es aquí donde el equilibrio y la acrobacia constituyen el fundamento primero de la práctica por medio de un cuerpo informacional, o sea, aquél que percibe y emite constantemente información”⁵¹

Continuando con la idea de juego y con las características que de él hemos observado al establecer la relación con las características de la acrobacia, podemos observar otro tipo de actividades que también se nutren de esas mismas variables que proporciona el juego: la actuación teatral. Lo recién citado hace referencia a la importante relación que existe entre la acrobacia y la constitución de un “cuerpo informacional”. Este sería, por tanto, aquel cuerpo del actor, pero ¿cómo la acrobacia ayudaría a desarrollar ciertas aptitudes psicofísicas en el actor a nivel de juego? Para iniciar una posible respuesta

⁵¹ JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo. p. 5

comenzaremos analizando, en primer lugar, los factores lúdicos que se encuentran en el ejercicio teatral y, luego, los relacionaremos con la práctica acrobática.

La escena teatral, dentro de otras cosas, es de por sí un juego. Los participantes, en este caso, los actores, juegan a representar roles frente a un público, los cuales se circunscriben dentro de ciertas convenciones teatrales que establecen el sentido del juego mediante la aceptación libre de las reglas espaciales y temporales del mismo. El actor, por tanto, cumple, como cuerpo informacional, una función particular debido a esta propiedad representativa: la de mediar a través de lenguajes escénicos, tanto a nivel estético como discursivo. Para sostener lo recién dicho, tomemos en consideración al actor, director y pedagogo teatral argentino Jorge Holovatuck quien proporciona algunas implicancias del juego en el desarrollo de la formación de actores:

“Un Juego Teatral es aquella actividad lúdica (reglada) que se caracteriza por: favorecer las potencialidades de los jugadores para producir lenguaje teatral en todas sus instancias y en todos los contextos. Es un juego íntegro, total por excelencia, tiene finalidades estéticas como también de dimensión social y un alto poder educativo”⁵².

De la cita se desprendería que para jugar hay que, por sobre todo, desprejuiciar; aceptar. En el caso del juego teatral, este no correspondería a un juego donde solo hay un ganador, sino que el actor dialoga y, por tanto, se modifica constantemente mediante las acciones que le sugieren sus compañeros,

⁵² HOLOVATUCK, JORGE. 2012. Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales. Buenos Aires, Argentina. Ed: Atuel. p. 284.

enfrentándose así, a los bloqueos y resistencias, tanto físicas como psicológicas, que el mundo y la sociedad ha inyectado en su corporalidad con el correr de los años. Se volvería una búsqueda por un resultado en conjunto donde los actores crean en función del trabajo artístico colectivo, así como el trabajo de la improvisación teatral: proceso dialéctico que exige la constante colaboración e intervención de ambos participantes en busca de un objetivo común (previamente determinado o no), estableciéndose así, una relación simbólica que implica una capacidad de afectar al mundo y dejarse afectar por él: “Un actor siempre puede improvisar, aún dentro de todos los límites impuestos. Esa es su fuerza creativa, que le da la libertad artística en el arte de actuar”⁵³. Es a través de este aspecto que el actor se permite crear desde su imaginación, de tal manera que dirija su propio camino de singularización artística y particular. Al igual que los antiguos mimos, juglares, histriones y actores de la Comedia del Arte, el actor no sólo repetiría marcas, textos o partituras sino que es consciente de las modificaciones que el juego teatral le propone cada ensayo y cada función. Con la improvisación, el actor se ve más preparado para solucionar aquellos imprevistos que le suscita la escena día a día. Desarrolla así lo que Holovatuck denomina la “pulsión de juego”:

“La pulsión de juego (también llamada pulsión de curiosidad o pulsión de exploración) proporciona una clara ventaja, tanto a la especie como al individuo; en los procesos de selección natural el que tiene la posibilidad de explorar su entorno sin un objetivo preciso multiplica las ocasiones de informarse y estará, por consiguiente, mejor preparado para hacer frente a ocasiones imprevistas”⁵⁴.

⁵³ *Ibid.*, p. 85

⁵⁴ *Ibid.*, p. 228.

Al revisar la bibliografía seleccionada para este estudio, fue posible constatar que, a lo largo del siglo XX, gran parte de los reformadores teatrales han establecido el juego (llamándolo, a veces, de manera distinta) como eje esencial de la formación del actor.

(Juego – imaginación) K. Stanislavski – M. Chejov

Los postulados de Stanislavski y de Michael Chejov señalan a “la imaginación” como elemento habilitador que potencia la individualidad del actor. En el caso de Stanislavski, la imaginación estaba solventada por las “circunstancias dadas” y el “sí mágico”⁵⁵. Para Chejov, en cambio, la imaginación ayudaba a cristalizar lo que él mismo denominaba como “ego superior”, el cual corresponde a aquella parte del “yo” que gobierna los poderes creativos del actor⁵⁶. De ambos podemos deducir que la imaginación ayudaría a ampliar las posibilidades lúdicas del actor, pues refiere a la capacidad intuitiva de este para crear lenguaje, rescatando así, su autoría creativa e interpretativa.

(Juego, pre-juego, juego invertido) V. Meyerhold

Por otra parte, Meyerhold, se refería al juego a partir de tres factores: a) Pre-juego: “...es un preludio a la acción escénica (juego) que prepara al público para

⁵⁵ STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2014. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona, España. Ed: Alba

⁵⁶ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL.

recibir y captar el sentido de lo que está ocurriendo”⁵⁷, b) Juego: correspondería a un epílogo musical y c) Juego Invertido: responde ya a una interpelación directa al público que separa al actor de su caracterización: “Cesando de repente de incorporar su personaje, el actor interpreta directamente hacia el público para recordarle que no hace sino interpretar y que en realidad el espectador y él son cómplices”⁵⁸. En este caso, Meyerhold utiliza el juego del actor como herramienta escénica en directa relación con el público, tanto para llamar su atención como para producir un efecto de “distanciamiento” entre este y los actores.

(Juego – improvisación) Jacques Copeau, Etienne Decroux y Jacques Lecoq

Para Jacques Copeau el juego constituía un patrón ideal que combinaba la imaginación, la inocencia, la fantasía, la espontaneidad y la improvisación que requiere la labor creativa de todo actor⁵⁹, así también para Etienne Decroux, en la formación de su mimo corporal dramático, en donde la improvisación era el punto de partida de todas sus composiciones: “El maestro francés solía proponer un tema que los alumnos debían explorar, no con fines descriptivos o narrativos, sino desde un punto de vista poético y metafórico, dejando aflorar asociaciones

⁵⁷ *Ibid.*, p. 134

⁵⁸ MEYERHOLD, VSEVOLOD. 1998. El arte del actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C. p. 86

⁵⁹RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 227.

subconscientes que después se modelaban minuciosamente hasta su versión final”⁶⁰. Jaques Lecoq, por su parte, abordaba el juego a través de la repetición psicológica silenciosa: “El juego interviene más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da un ritmo, una medida, un espacio, una forma a su improvisación, para un público. El juego puede ser muy próximo a la repetición o alejarse considerablemente en las trasposiciones teatrales más audaces; sin embargo, no debe jamás olvidar el punto de fijación en lo real”⁶¹. En síntesis, los tres reconocen en sus metodologías que el elemento lúdico es indispensable para desarrollar las capacidades creativas del actor, manteniendo el eje de la improvisación como elemento medular de sus ejercicios.

(Juego – entrenamiento) J. Grotowski y E. Barba

Por último, Grotowski y Barba trabajan el concepto de juego a través del desarrollo de la espontaneidad del actor, el cual, es complementado constantemente con una fuerte disciplina y rigurosidad: “A efectos prácticos, la complementariedad entre la espontaneidad y la disciplina se traslada tanto al entrenamiento como a la representación. En el entrenamiento, la propia forma del ejercicio define los límites donde el actor improvisa, explora y desarrolla el flujo de la espontaneidad. En la representación, la espontaneidad se encauza a través de la partitura física y vocal que el actor ha compuesto.”⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁶¹ LECOQ, JACQUES. 2001. El cuerpo poético. Santiago, Chile. Ed: Cuarto Propio. p, 45.

⁶² RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 377.

Teniendo en cuenta las nociones de juego ya descritas y retomando el tema central de nuestro análisis en torno a la acrobacia, podríamos deducir que esta disciplina corporal, aprendida y practicada por actrices y actores, viene a complementar y a fortalecer, desde otro lugar, el sentido de juego que transversalmente cruza el quehacer teatral y su historia, especialmente, en las metodologías surgidas por lo reformadores teatrales del siglo XX. Teniendo en cuenta lo anterior, es importante agregar que las facultades lúdicas que posee la acrobacia se pueden ver potenciadas, a nivel de la formación del actor, al componer destrezas entre dos o más personas. Por ejemplo, realizar entre dos personas dos volteretas simultáneamente, en el mismo lugar, pero en niveles distintos, es uno de aquellos ejercicios que permiten el desarrollo de algunas aptitudes esenciales para el actor como lo es el diálogo y la capacidad de tomar decisiones, además de una total confianza en el compañero. Dentro de lo peligroso y vertiginoso, la acrobacia se vuelve una invitación que deja a ambos sujetos en un mismo nivel de significación, pues ambos se necesitan, el uno al otro, para realizar correctamente la acción acrobática. En este sentido, el juego se vuelve una herramienta que integra al sujeto dentro de un colectivo, encontrando en el otro la complementariedad de sus acciones físicas y escénicas.

El juego, por tanto, sería aquella facultad que nos permite considerar al actor como un ser inicialmente vacío, pero al mismo tiempo integral y con la necesidad de ser parte de algo que lo haga trascender, y la acrobacia sería una de aquellas

experiencias que ayudaría al actor a desarrollar aquel aspecto lúdico que le permite jugar y, por tanto, vivir el presente.

Sin embargo, en la acrobacia no todo es jugar, pues existe un tercer y último factor a analizar (dentro de los que elegimos para esta investigación) que correspondería al lugar del Vértigo que suscita la práctica de destrezas acrobáticas y su fundamentación en la formación del actor contemporáneo.

2.3 El Vértigo

”Si la práctica teatral tiene algo de vértigo, posiblemente se daba a la posibilidad de transitar parte de esa zona: sin control conceptual que puede ofrecer el teatro, zona de magia, zona de juego, zona indeterminada de misterio”⁶³.

Si nos adentramos en el diccionario de la Real Academia Española (RAE) sobre el concepto de “vértigo”, este nos responde con una definición precisa que calza adecuadamente con la presente investigación. Se define, entonces, como el “trastorno del sentido del equilibrio caracterizado por una sensación de movimiento rotatorio del cuerpo o de los objetos que lo rodean”. Es importante resaltar el comienzo de la cita anterior, pues nos habla de un “trastorno del sentido del equilibrio”, es decir, que presupone un cambio, una alteración en los niveles perceptuales del sujeto, tanto a nivel físico como psíquico, y que podría, por medio de este trastorno, provocar una activación mayor de un denominado “estado de alerta”, en este caso, en el actor; estado indispensable para desarrollar lo que Barba postula como uno de los principios antropológicos esenciales de la pre-expresividad y que ya fue mencionado en el primer capítulo: el *sats*: “El manejo del “*sats*” es el impulso de una acción que aún se ignora y que puede tomar cualquier dirección. Compromete todo el cuerpo y se origina en el tronco; es una postura corporal en la que se está preparado para cualquier reacción; en el sentido de que esta preparación pone al cuerpo en estado de alerta y hace que se produzca una

⁶³ HOLOVATUCK, JORGE. 2012. Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales. Buenos Aires, Argentina. Ed: Atuel. p. 186.

alteración del equilibrio. Independientemente de las técnicas que se utilicen, se tiene claro el manejo de la *intención*, la cual es un elemento fundamental para lograr la presencia escénica, este cuerpo en vida”⁶⁴. El *sats* correspondería, entonces, a una herramienta pre-expresiva esencial para el desarrollo de la presencia escénica del actor, el cual es potenciado a través de la acrobacia y los desequilibrios e inversiones que esta le propone a lo largo del entrenamiento, pues además, a través del *sats*, y como ya se mencionó anteriormente mediante las citas de Stanislavsky, el actor se vuelve capaz de tomar decisiones, comprometiéndose de manera total con las acciones físicas del rol que ejecuta en escena: “El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción”⁶⁵. Se desprende de ambas citas que la pérdida de nuestro sentido del equilibrio presupondría la creación de una energía extra-cotidiana que desarrollaría en el actor ciertas aptitudes psicofísicas, además de la posibilidad de experimentar ciertas sensaciones de movimiento que transforman altamente nuestra percepción de acuerdo a la relación que poseemos respecto a cuerpo-espacio y cuerpo-tiempo, las cuales ayudarían al actor a desarrollar un “estado de alerta” que le exige realizar *sats* en pos de la organicidad de sus acciones físicas.

⁶⁴ JIMÉNEZ DRAGUICEVIC, PAMELA S. La vigencia de la extracotidianidad escénica.

<<http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2014/26/extracotidianidad-escenica.htm>>

⁶⁵ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 421.

Por otro lado, es a través de este tipo de experiencias vertiginosas que el actor se ve enfrentado a un constante “equilibrio precario”, entendiendo “el equilibrio” como:

“...la cualidad que permite mantener el centro de gravedad (C.G.) sobre la vertical de la base de apoyo, siendo esta la que está en contacto con una superficie. Los equilibrios se pueden dar en situaciones estáticas o dinámicas y nos permite mantener una determinada posición, en contra de fuerzas externas, como la gravedad (...). Según Tossi (1984), el equilibrio se puede entender como consecuencia resultante de la orientación, siendo esta el juicio, más o menos consciente y resultado de una serie de sensaciones que nos informan de las posiciones de diversas partes corporales. Estas sensaciones de orientación nos van a condicionar la alternancia de contracción-relajación, de forma consciente o inconsciente”⁶⁶.

Cada vez que el actor se enfrenta a los desafíos de la gravedad mediante el trabajo acrobático encuentra, en dicho trabajo, un estímulo directo en cuanto al desarrollo de la precisión de sus movimientos y gestos. Esta actividad corporal exige al actor profundizar constantemente en torno a la búsqueda de excitaciones nerviosas con las que puede alcanzar una mayor amplitud expresiva y, por consiguiente, una mayor conciencia de su propio cuerpo.

La referida conciencia del equilibrio, y dentro de todo lo que se mencionó en la cita anterior, se divide en dos momentos: equilibrio estático y equilibrio dinámico (o reequilibrio). El primero consta de mantener una posición estática durante un tiempo determinado sin el desplazamiento del centro de gravedad. Asimismo, este se puede subdividir en cuatro categorías que se sintetizan en la siguiente tabla postulada por Junyent y Montilla:

Equilibrio estático⁶⁷:

⁶⁶ JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo. p. 13.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

Estable	El cuerpo vuelve a la posición de equilibrio.
Inestable	No vuelve a la posición de equilibrio.
Activo	Con intervención de grupos musculares.
Pasivo	Sin intervención de grupos musculares.

El reequilibrio, en cambio, sucede: “cuando el centro de gravedad se desplaza de forma importante en el espacio, como ocurre de forma usual cuando caminamos, corremos, realizamos cualquier actividad nos estamos equilibrando de forma dinámica. Por tanto se define como la capacidad para mantener una posición variable y correcta cuando la actividad exige un desplazamiento. El cuerpo y el centro de gravedad se mueven mediante desequilibrios consecutivos y controlados”⁶⁸. Esta dualidad de lo estable a lo dinámico, de lo pasivo a la activo, del equilibrio al reequilibrio, presupondría la creación, por parte del actor, de una línea ininterrumpida de acciones físicas que se sustentan en los *sats* que este puede producir, los cuales surgen del desarrollo pleno del sentido del movimiento a través de las situaciones vertiginosas que integra la acrobacia, pues esta, se trabaja en base de la pérdida del equilibrio común y cotidiano, invitando al actor a aislarse de su zona de confort y, por tanto, de la creación de acciones maniqueistas y formales

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

que limitan su poder creativo y expresivo. No sólo se trata de aumentar las capacidades físicas a través del entrenamiento sino que, por sobre todo, la acrobacia invita al actor a desenvolverse mediante la superación de obstáculos psicológicos y sociales, y a la reintegración de elementos motores que siempre han existido (de manera inconsciente) en cada uno de nosotros desde el principio de los tiempos. A través de la superación de los miedos y de la posibilidad del accidente, el actor encuentra en el vértigo la superación de sus propios límites tanto físicos como psicológicos. Respecto a esto Barba menciona que:

“El ejercicio acrobático permite al actor poner a prueba sus propias fuerzas: al principio se plantea el problema de superar miedo y resistencias, de confrontarse con sus propios límites; luego se convierte en una forma de controlar energías aparentemente incontrolables, como por ejemplo encontrar en las caídas los contraimpulsos necesarios para no hacerse daño, para planear contra la ley de gravedad. Son estas conquistas, además del ejercicio, las que dan seguridad al actor: aunque no lo haga soy capaz de hacerlo. Y esto no puede menos que transformarse en el escenario en un cuerpo decidido”⁶⁹.

Con todo lo dicho, podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿Cómo es posible para el actor enfrentar este tipo de sensaciones que forman parte de estados mucho más cercano a lo inconsciente, y usarlos en pos de nuestro trabajo artístico y escénico? Una posible respuesta que calza perfectamente con nuestra investigación nos la da Stanislavski cuando habla con sus alumnos y señala que: “Para ello existen procedimientos especiales de piscotécnica que estudiarán ustedes más adelante, cuyo propósito es despertar y atraer hacia la creación al subconsciente, a través de métodos conscientes, indirectos. No en vano una de las bases principales de nuestro arte de la vivencia es este principio: La *creación*

⁶⁹ BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA. 2009. El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C. p. 348.

*subconsciente de la naturaleza a través de lo consciente del artista (lo subconsciente a través de lo consciente, lo involuntario mediante lo voluntario)”*⁷⁰. De esta forma y para nuestro caso, de Stanislavski podríamos desprender que el vértigo vivido en el subconsciente lo debiéramos hacer consciente, es decir, que debemos adaptar nuestro cuerpo a las sensaciones que, en un principio, no podemos controlar debido a su componente intuitivo e irracional para después, mediante la práctica y la constante repetición, podamos corporizar aquellas sensaciones y guiarlas en relación a la búsqueda de un sentido de la escena o rol que, como actor, se está componiendo. No sólo en Stanislavski, por cierto, podemos encontrar esta tendencia por buscar y desarrollar aquellos métodos inconscientes-conscientes del actor, sino que también, en diversos reformadores y creadores teatrales del siglo XX y posterior, en donde los estados de equilibrio precario producidos por la sensación de vértigo se han constituido como una de las grandes bases que incluyen a importantes figuras del teatro universal, entre ellos, por ejemplo, Meyerhold con su tratado sobre la biomecánica, Decroux con los principios del mimo corporal dramático, Lecoq al enseñar las materias relacionadas a la Comedia del Arte o el *Clown*, Grotowski al establecer aquellos ejercicios que hagan aparecer los impulsos orgánicos de lo que él denomina como “actor santo”, Barba mediante los principios de la Antropología Teatral, entre otros. Todos ellos, articulados, a veces, con métodos distintos, proponen la pérdida del equilibrio cotidiano, cómodo y fijo para desarrollar ciertas aptitudes físicas que aumenten y prolonguen la presencia

⁷⁰ STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2014. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona, España. Ed: Alba. p. 31.

del actor en escena a través del rigor, el oficio, el detalle, la repetición y el constante entrenamiento tanto a nivel físico como a nivel espiritual. Es por esta razón que el vértigo, a diferencia de los conceptos tratados anteriormente, correspondería, en rigor, al lugar de la “técnica” del actor, es decir, que actúa como medidor de las capacidades físicas y psíquicas que componen la identidad de mi corporalidad, actuando como “huella” de todas las experiencias estéticas pasadas dando cuenta de una biografía corporal del actor. Dentro de esto, es importante esclarecer y puntualizar que esta búsqueda por las técnicas o métodos que incluyan la exploración de las posibilidades que entrega el equilibrio precario son siempre a nivel pre-expresivo, pues desarrolla aptitudes de forma previa a la expresividad final de las acciones y emociones que transmite el actor frente a un espectador, priorizando la exploración e investigación de las posibilidades que me entrega cada una de las herramientas corporales y escénicas a las que me enfrento como artista. Barba es insistente respecto a esto: “La búsqueda del equilibrio extracotidiano exige un mayor esfuerzo físico; pero es en función de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y el cuerpo del actor nos parece vivo incluso antes de que el actor empiece a *expresar*”⁷¹. De esta manera, el actor visita la acrobacia como una de aquellas herramientas que permite observar ese “cuerpo vivo” del que habla Barba a través de la utilización del recurso del equilibrio precario o extra-cotidiano.

Vencer el miedo al accidente, superar la frustración del obstáculo y mantener la persistencia del objetivo son elementos propios de las disciplinas que instalan el

⁷¹ BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA. 2009. El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C. p. 115.

vértigo como elemento facilitador de desbloques y tensiones físicas y psicológicas como lo es la acrobacia. Sin embargo, estas disciplinas, en primera instancia, son más cercanas al deporte, lo que no significa que sus preceptos no puedan ser transmitidos al lugar del arte y más específicamente al arte del actor; tal cual lo expresa Roland Barthes en su texto “Del deporte y los hombres” (2008) señalando que: “El deporte, un lugar en el que el hombre no sólo se enfrenta al hombre, sino a la resistencia de las cosas”⁷². La acrobacia, en tanto, e incluso como deporte, exige el enfrentamiento del actor a esa resistencia, resistencia a lo imposible, a lo nuevo, a la superación de los límites que él mismo debe alcanzar como creador. Cada vez que el actor se enfrenta a los desafíos de la gravedad mediante el trabajo acrobático encuentra en ella un estímulo directo en cuanto al desarrollo de la precisión de sus movimientos y gestos. Le exige profundizar constantemente respecto a la búsqueda de excitaciones nerviosas que le permita una mayor amplitud expresiva y, por consiguiente, una mayor conciencia física y psíquica.

Es así como a través del vértigo, de ese “trastorno del sentido del equilibrio”, el actor permite perderse, frustrarse y cuestionarse sus métodos, sus capacidades y sus debilidades recordando que esta disciplina actúa como fuerza regeneradora, como despojo de bloqueos y resistencias, pues el actor debiera encontrar su singularidad y la desautomatización corporal mediante la integración de los principios acrobáticos y no convertirlo en un mero virtuosismo estético o espectacular. Con esto, se insiste que la práctica de la acrobacia en la formación de actores surge,

⁷² BARTHES, ROLAND. 2008. Del deporte y los hombres. Barcelona, España. Ed: Paidós.

desde el punto de vista de esta investigación, dentro de una metodología pre-expresiva, es decir, como instrumento de indagación e investigación corporal y no como un mero uso físico basado en la espectacularidad de los movimientos o de las habilidades virtuosas del actor. Este, por entonces, debe captar aquellos principios o fundamentos que la acrobacia le sugiere para llevarlos y extrapolarlos a la actuación teatral propiamente tal. Respecto a esto y para finalizar este capítulo, citamos a Barba nuevamente para precisar y profundizar lo que sería el punto medular de esta investigación:

“A pesar de las apariencias, también los ejercicios acrobáticos a veces incluidos como entrenamiento de actores pueden asumirse como una variante de la lucha. La dificultad y relativa peligrosidad del ejercicio no tienen por meta transformar al actor en acróbata, sino adiestrarlo a reaccionar de modo decidido, dispuesto y adaptado a una sucesión de impulsos y contraimpulsos que continuamente corren el riesgo de transformar el pavimento o el accesorio en un adversario capaz de golpear al actor y castigar su imprecisión. En este sentido, la acrobacia también es una gimnasia de las relaciones. Transforma el peso, el equilibrio y los objetos inanimados en interlocutores críticos de un diálogo vívido de acciones y reacciones”⁷³.

⁷³ BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA. 2009. El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C. p. 83.

CAPÍTULO 3: LA ACROBACIA COMO HERRAMIENTA PRE-EXPRESIVA DE INVESTIGACIÓN Y EXPLORACIÓN CORPORAL

A continuación se analizará la acrobacia dentro de dos instancias que hoy en día han cobrado especial interés en los procesos de formación de actores. Entendiéndola siempre como una herramienta pre-expresiva, observaremos cómo la acrobacia aporta al desenvolvimiento físico y psíquico del actor al ser incorporada en instancias como el *Training* y el Laboratorio Teatral.

3.1 Training: Instancia de aprendizaje y fortalecimiento

Antes de comenzar a exponer algunas ideas sobre la acrobacia dentro del *training* del actor, definiremos este concepto con la ayuda de las palabras de Barba quien señala que:

“El training [entrenamiento] es un proceso de autodefinición, de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas. Lo que cuenta no es el ejercicio en sí mismo –por ejemplo hacer flexiones o saltos mortales- sino que la justificación que cada uno da al trabajo, una justificación que, aunque sea banal o difícil de explicar con palabras, es fisiológicamente perceptible, evidente para el observador”⁷⁴.

De la cita se desprende que lo que determinaría el entrenamiento pre-expresivo del actor no es tanto *qué* es lo que hace sino el *por qué*, pues corresponde a una manera de buscar el sentido auténtico y propio de las prácticas o técnicas teatrales más que una mera demostración de aptitudes y habilidades físicas hechas por el actor. De esta manera, el *training* se instalaría como un espacio en donde se constituye el oficio y la ética tanto del actor como del colectivo total, pues, según Barba, es aquí donde paulatinamente se va construyendo la identidad propia y autónoma del actor, y de la compañía o grupo teatral, a través de la búsqueda del sentido de lo ejercicios. Pertenece a un lugar más de exploración e indagación que a una búsqueda de resultados específicos. Asimismo, el *training* del actor cumple con varias funciones que se han ido transformando a lo largo del siglo XX y XXI, las cuales han sido puesta en práctica por diversas escuelas y autores de teatro,

⁷⁴ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 415.

generando una multiplicidad de metodologías que tienen por fin la preparación óptima del actor en un nivel pre-expresivo. Respecto a esto, se considera, además, el pertinente texto de Josette Féral “¿Dijo usted training?” (México, 2009) que establece perspicaces ideas sobre aquellas funciones y consideraciones pertenecientes al concepto *training*. Según Féral, hay que destacar que este concepto como tal surge paralelamente a la necesidad de crear escuelas especializadas para la formación del actor propia del siglo XX (Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Lecoq, Grotowski, Barba, entre otros) por lo que la vinculación del actor-alumno con un maestro-profesor es de suma importancia:

“La multiplicación de los métodos de entrenamiento, ya deplorada por Copaeu en los años veinte, suerte de enorme anzuelo al que se prenden los actores ávidos de desarrollar competencias rápidas con la esperanza de responder a la diversidad de un mercado, está lejos de permitir una formación coherente. Para evitar este estallido debido a una formación impartida por una pluralidad de profesores, el aprendizaje debe pasar por un maestro (...). De aquí el acento en los teatros-escuela (el Vieux-Colomber) y teatros-laboratorio (Grotowski), únicas estructuras donde el entrenamiento se puede llevar a cabo de modo continuo y profundo. El actor encuentra en ellas el tiempo para desarrollarse en el seno del grupo, para lograr un camino personal y penetrante”⁷⁵

Lo que significaría que el *training* se encontraría estrechamente ligado al traspaso de una experiencia, en este caso, del maestro al grupo de actores, de manera tal, que el colectivo se vea contagiado positivamente hacía un proceso de formación que genera las condiciones óptimas para el desarrollo de ciertas competencias actorales dentro de una escuela o laboratorio. La pedagogía específica que realizará el maestro para con sus estudiantes es esencial para que el actor se vea

⁷⁵ FÉRAL, JOSETTE. ¿Dijo usted training? EN: MÜLLER, CAROL. 2007. El training del actor. México. Ed: Universidad nacional autónoma de México. p. 21.

constantemente retroalimentado tanto por parte de él como por parte de sus compañeros de trabajo.

De lo anterior, y a través del entrenamiento físico que, en nuestro caso, requiere la acrobacia, podemos relacionar con lo que manifiesta Barba al enumerar aquellos principios que son transversales a la hora de realizar un *training* óptimo para desarrollar las competencias básicas en el actor contemporáneo. En primer lugar, se busca romper los automatismos de la vida cotidiana, es decir, buscar las bases de una presencia escénica distinta a la de la corriente y habitual (extra-cotidiana). Respecto a este primer principio, la práctica de destrezas acrobáticas posee un significativo grado de extra-cotidianeidad, ya que los factores de inversión, giros y saltos que la definen como tal, escapa considerablemente de los movimientos y gestos comunes y ordinarios que realizamos en nuestra vida cotidiana. Tal punto se ve reforzado por lo que se menciona en el texto de Junyent y Montilla al decir que: “La característica esencial de las acciones acrobáticas es el dominio del cuerpo en posiciones inhabituales. Las inversiones y semi-inversiones del cuerpo en el espacio, mediante rotación adelante o rotación atrás, son el punto de partida de todo aprendizaje. Este reconocimiento del cuerpo (...) provocará un mejor aprendizaje y dominio del cuerpo en futuras ejecuciones”⁷⁶. La acrobacia como elemento dentro del *training* del actor, por tanto, ayudaría a desautomatizar al actor, enfrentándolo así, a realizar un entrenamiento opuesto a lo conocido y a lo naturalizado, con el objetivo de ampliar sus posibilidades físicas y, al mismo tiempo, psíquicas. Esto

⁷⁶ JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo. p. 17.

último es sustancial, pues un segundo principio del *training* que postula Barba es la implicancia, de forma íntegra, del conjunto cuerpo-mente. Con este principio, el actor desarrolla y fomenta su disciplina, factor elemental respecto al compromiso tanto físico como mental que tiene este al plantearse un objetivo. A través de la disciplina, el rigor y la constante repetición la acrobacia invita al actor a desenvolverse completamente sin separar el aspecto corporal del aspecto mental, pues esta herramienta exige la utilización armónica de ambos en cada uno de los ejercicios y destrezas:

“Un ejemplo de entrenamiento que requiere la implicación integral del cuerpo-mente es la acrobacia, aprendizaje por el que han pasado todos los actores del Odín. Volteretas hacia delante, volteretas hacia atrás, vertical con apoyo sobre la cabeza y dos manos, vertical sobre dos manos, la paloma hacia delante... Todos estos ejercicios obligan a quien los ejecuta a mantener una concentración física y mental extrema para no caer al suelo y lesionarse. El actor experimenta a través de la acrobacia la concentración necesaria que requiere de presencia escénica: “el suelo ha sido nuestro primer maestro zen, porque nos despierta cada vez que perdemos la concentración”, dice Carreri”⁷⁷

Tal como describe Ruiz al hablar de los alumnos del Odin Teatret liderados por Barba, la acrobacia correspondería a una herramienta intrínseca dentro del *training* del actor debido a su fuerte componente de unión entre lo mental y lo corporal.

Por último, un tercer principio del *training* a considerar es la improvisación. Tal como se ha mencionado anteriormente, mediante los ejercicios de improvisación el actor evita caer en la rutina de la mecanización y busca el “elemento sorpresa” tanto en el observador como en él mismo. De esta manera, no se convierte en un “esclavo” de la técnica sino que la utiliza según sus propios procedimientos y propósitos: “Es

⁷⁷ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 419.

necesario (...) defender [al actor] de especializarse, de mecanizarse por el abuso de la técnica (...). La técnica (...) no debe ser desarrollada más allá de cierto límite. En cuanto se siente capaz de expresar demasiado, se convierte en un virtuoso. Ya no es el servidor de su arte; actúa con sus medios”⁷⁸. De aquí, y en relación a lo recién citado, volvemos a la primera aseveración que nos presentó Barba al establecer el “por qué” de los ejercicios, pues es ahí en donde radica lo esencial del *training*, el cual sería extraer aquellos principios y fundamentos de las técnicas corporales, en este caso, la acrobacia, y darle un sentido específico, propio, que haga comprender e integrar mejor la utilización de esta herramienta para con el trabajo escénico del actor. Sin embargo, es importante clarificar que este nivel de comprensión e integración, mediante la improvisación, acude a un actor que ya tiene integrados algunos ejercicios acrobáticos de forma segura, pero mecánica, y que puede comenzar a extraer de las destrezas aquellos principios que le van otorgando un sentido particular a su *training*. Sobre este punto se volverá a hablar, de manera más profunda, en la instancia de “Laboratorio” expuesto en el siguiente sub-capítulo.

Teniendo en cuenta los principios del *training*, recién descritos, y las implicancias de la acrobacia en él, surge la pregunta de cómo un actor en formación, que no posea una experiencia considerable respecto a la acrobacia, puede enfrentarse a este tipo de ejercicios y qué formas de mejora existen para fortalecer su desarrollo técnico, ya que de esta manera, el actor podría enriquecer sus posibilidades de entrenamiento a nivel pre-expresivo. Para esto, tomaremos en consideración la

⁷⁸ FÉRAL, JOSETTE. ¿Dijo usted training? EN: MÜLLER, CAROL. 2007. El training del actor. México. Ed: Universidad nacional autónoma de México. p. 22

bibliografía específica, ya recurrida anteriormente, de las autoras María Victoria Junyent y María Jose Montilla, quienes señalan que para enfrentarse a este tipo de ejercicios, en donde se exige primordialmente una alteración del sentido del equilibrio, habría que tener en consideración aquellos factores biológicos que puedan influir tanto de forma positiva como negativa. En primer lugar, es fundamental reconocer las influencias propias del sistema nervioso, ya que “el equilibrio es una cualidad eminentemente nerviosa”⁷⁹, es decir, que el rango etario va a ser un componente sustancial a la hora de realizar acrobacia. Esto último no quiere decir, en ningún caso, que esta disciplina esté reservada sólo para aquellos que cumplan con alguna edad o con condiciones psicofísicas óptimas, ya que se insiste en que, en esta investigación, se está tomando la acrobacia como una herramienta más de indagación y de desafíos que como un espacio de demostración de las virtuosidades físicas del actor. Sin embargo, sí es importante tener en cuenta que las posibilidades que me entrega la acrobacia como tal se van modificando con el correr del tiempo, lo que exige, por entonces, la modificación del sujeto que realiza la práctica. Respecto a esto mismo, Junyent y Montilla nos sugiere que: “En el aprendizaje de los equilibrios y acrobacias se debe tener en cuenta que, con el crecimiento del individuo, se incrementa el instinto de conservación e influye negativamente en él. Según Palmisciano (1992) a partir de los 30 años, aproximadamente, este instinto va en aumento y unido a la regresión de la funcionalidad del sistema nervioso, que se ha nombrado anteriormente, y a las

⁷⁹ JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo. p. 14.

cualidades físicas que va a producir una menor predisposición al aprendizaje de estos”⁸⁰. En segundo lugar, debemos tener en cuenta la influencia de la visión: “Los receptores visuales entregan información de la visión periférica, detección del movimiento: aumenta el tono muscular para contrarrestar la perturbación en el equilibrio, alerta y avance inconsciente que advierte la necesidad de cambiar la posición o el apoyo postural. Lo anterior nombrado es clave para la exploración, manipulación, aprendizaje y supervivencia eficiente del niño en el ambiente en que se desenvuelva”⁸¹. Tal como se expresa en la cita, el reconocimiento del campo visual es esencial para tomar conciencia de las posibilidades que me entregaría, en este caso, una serie de disequilibrios acrobáticos, pues a través del sentido de la vista, soy capaz de percatarme de la pérdida del equilibrio que estoy realizando y, además, advertir dónde está ubicado mi cuerpo en la relación espacio-tiempo. Sólo cuando el actor concibe una “fase de maestría” respecto a la acrobacia, y habiendo naturalizado todas las posibilidades del espacio en cuestión, podría usar, por ejemplo, la reducción del campo visual como elemento para ampliar las posibilidades de vértigo y así, desafiarse a un nivel de mayor complejidad.

En tercer lugar, según las autoras, hay que tomar en consideración, al enfrentarse de manera inicial a la acrobacia, la influencia del “estado de ansiedad”. Sobre esto, ellas señalan:

“Cualquier situación de equilibrio mantenido más o menos voluntario o de sollicitación física más o menos elevada, causa en el individuo un estado de ansiedad. La pérdida del control sobre el C.G. (provocado por la disminución de la base de sustentación o por el alejamiento del suelo), produce una sensación de inseguridad e inestabilidad. Esta sensación, a su vez, hace que se dé una rigidez

⁸⁰ *Idem.*, p. 14.

⁸¹ GOYCOLEA, RODRIGO. Relación entre los sistemas vestibulares, visual y auditivo. Universidad de Playa Ancha. <http://www.terapiaocupacional.com/articulos/Vestibular_visual_auditivo_relacion.pdf>

*en la musculatura del sujeto, cuando en realidad lo que debe producirse es una contracción de los músculos agonistas y una relajación de los antagonistas*⁸².

Según la RAE, y para complementar la cita anterior, la “ansiedad” se define como “Estado de agitación, inquietud o zozobra del ánimo”, por lo que, al enfrentarse a este tipo de experiencias corporales, es probable que el sujeto perciba un descontrol de su cuerpo, tanto a nivel propioceptivo como exteroceptivo, generando así, tensiones innecesarias que sólo irán disminuyendo a través de la “repetición” y la “constancia” del entrenamiento. Esto último sería sustancial en la práctica de la acrobacia, ya que, en primer lugar, el método de la “repetición” se instala como la fórmula indispensable del desarrollo de estas competencias, pues a través del “ensayo y error” es en donde el actor trabaja las resistencias que no le permitirían controlar su cuerpo, y la percepción de este, en estados extra-cotidianos, surgiendo así, el estado de ansiedad descrito anteriormente. Este método de repetición, es usado también por Lecoq respecto a los *trainings* que realizaba con sus alumnos, con el objetivo de ir creando bosquejos de pequeñas situaciones dramáticas: “La *repetición* es la manera más simple de restituir los fenómenos de la vida. Sin ninguna trasposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a lo real, a la psicología de los individuos, los alumnos hacen revivir una situación sin preocuparse por el público: una sala de clase, un mercado, un hospital, el metro...”⁸³. Esta instancia de indagación, sin preocuparse por el público, mantendría nuestra concepción de un *training* pre-expresivo, pues lo que se intenta, según Lecoq, es

⁸² JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo. p. 14.

⁸³ LECOQ, JACQUES. 2001. El cuerpo poético. Santiago, Chile. Ed: Cuarto Propio. p. 45.

que, mediante la repetición, el actor pueda incorporar de manera total, aquellos fenómenos de la vida que después podrán ser jugados en la escena con mayor libertad y dominio. Respecto a esto, podríamos decir que con la acrobacia sucede algo similar, pues una sola experiencia frente a una destreza, e incluso con un resultado óptimo, no significaría el control total de esta, pues sólo a través del fortalecimiento de la experiencia el actor sería capaz de incorporar e integrar esta herramienta, primordialmente física, en pos de su expresividad y presencia, tanto a nivel de entrenamiento como de investigación escénica. En segundo lugar, y junto al método de la repetición, la “constancia” se instalaría como otro elemento primordial del actor en formación al afrontar los desafíos de la acrobacia. La superación de la frustración, de aquella sensación de fracaso y del insistente fallo, es un proceso que debiera existir en todo actor comprometido con su *training* y que seguramente experimentará con este tipo de ejercicios. Con esto, el actor debiera mantener su calma y trabajar su paciencia, respetando sus propios procesos sin pensar exclusivamente en los resultados de su práctica. Féral reflexiona sobre esto al señalar que “El actor debe tomarse el tiempo necesario. Presente desde el inicio del aprendizaje, el verdadero entrenamiento se sigue toda la vida. Debe concebirse como una “formación continua” para que de verdad le permita al actor, a la manera del músico o bailarín, mantener su instrumento (físico y psíquico) en buenas condiciones, es decir, en estado de creatividad. No se le concibe de modo funcionalista, como un proceso que dé competencias directamente utilizables en la situación de actuar”⁸⁴. Por lo tanto, y tomando en cuenta los que nos indica Lecoq

⁸⁴ FÉRAL, JOSETTE. ¿Dijo usted training? EN: MÜLLER, CAROL. 2007. El training del actor. México. Ed: Universidad nacional autónoma de México. p. 24.

y Féral, la repetición y la constancia serían algunos de aquellos elementos fundamentales para tomar en consideración al momento de crear un *training* que incluya ejercicios acrobáticos, de manera que esta trascienda en el actor a lo largo de su formación.

La acrobacia, por entonces, usado como una de aquellas herramientas corporales dentro del *training* del actor contemporáneo, contribuiría a profundizar ciertos aspectos psicofísicos en el actor, de manera tal, que este pueda desarrollar su instrumento corporal ampliando sus capacidades a través de la repetición y la constancia del entrenamiento y teniendo en cuenta los factores que influyen, a nivel biológico, la prácticas de destrezas. De este modo, el actor recorre un camino hacia la desautomatización de sus acciones físicas, comprometiéndose tanto a nivel ético como físico, de manera total, uniendo su mente con su cuerpo continuamente, a lo largo de la búsqueda del sentido propio del *training* que la acrobacia le propone a través de ejercicios específicos.

3.2 Laboratorio: Instancia de investigación y exploración

¿A qué nos referimos, específicamente, cuando hablamos de “laboratorio” o “Laboratorio Teatral? Antes de relacionar la acrobacia con esta nueva etapa analizaremos este concepto, el cual, si bien es extraído de la ciencia propiamente tal, su concepto original se ha ido modificado respecto a las necesidades de la creación de una formación teatral.

El concepto “Laboratorio Teatral” tiende a ser relacionado, primordialmente, con las metodologías creadas por Grotowski durante la segunda mitad del siglo XX. Siendo más específicos, Grotowski crea su llamado Teatro Laboratorio en 1959 en Opole, al suroeste de Polonia, junto al crítico literario y teatral Ludwik Flaszen, quien colaborará constantemente con él, respecto a los métodos y a las investigaciones que surgirán, mediante esta nueva instancia, a lo largo de los años. En 1965, el Laboratorio se traslada a la ciudad universitaria de Wroclaw en donde posteriormente será denominado como el Instituto de Investigación del Actor. Este cambio de nombre no es gratuito, pues el término “investigación” será la piedra angular de aquellos principios que establecerán la mirada y el punto de vista del actor del “Teatro Pobre”. Tal cual lo señala el mismo Grotowski: “Ya su propio nombre revela el sentido de la institución. No es un teatro en el sentido lato de la palabra, sino un instituto dedicado a la investigación del arte teatral y del arte del actor en particular. Las representaciones del Laboratorio Teatral plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo

del actor pueden ponerse en práctica”⁸⁵. De las palabras de Grotowski se desprende que al hablar de Laboratorio necesariamente hablamos de investigación, pues uno de sus objetivos es convertir la experiencia teatral en un vehículo en donde la búsqueda, y los procesos que el actor vive en ella, se transformen en un elemento esencial para su formación escénica y creadora.

Tal como mencionamos al principio, la denominación de “laboratorio” tiende a ser parte original del vocabulario de las ciencias: “Lugar dotado de los medios necesarios para realizar investigaciones, experimentos y trabajos de carácter científico o técnico” (RAE), sin embargo, su utilización en el medio teatral ha sufrido algunas modificaciones que no son arbitrarias: “Laboratorio remite a otra selección lexical: experimentación. Si bien la ciencia ha tomado metáforas del teatro como actores, escenario, telón de fondo, maquillaje, farsa, ahora el teatro toma metáforas de la ciencia: laboratorio y experimentación. Pero, ¿en verdad están siendo metáforas o se pretende una experimentación real? Si un laboratorio es un lugar equipado con instrumentos con la finalidad de realizar experimentos, quizá no sea tan metafórico... o, al menos no en la pretensión⁸⁶. Asociando ambas definiciones, podemos comenzar a percatarnos de la necesidad de crear aquellas metodologías que den cuenta de una ciencia de la técnica del actor a través de las instancias de laboratorio, ciencia que en este caso, se basa en una instancia de investigación y

⁸⁵ GROTOWSKI, JERZY. 2009. Hacia un teatro pobre. México. Ed: Siglo XXI editores. p. 3.

⁸⁶ CANTÚ TOSCANO, MARIO. Laboratorio teatral. La ideología científica en el discurso de Jerzy Grotowski. Universidad autónoma de Nuevo León de México. <file:///D:/Carpeta%20Personal/Downloads/laboratorio-teatral-la-ideologia-cientifica-en-el-discurso-de-jerzy-grotowski.pdf>

de exploración, con el objeto de producir una multiplicidad de resultados variables en vez de una verdad única y estática.

Otros ejemplos de importantes escuelas o laboratorios teatrales son, para nombrar algunos, el Teatro Estudio de Meyerhold en 1905, el Actors Studio de Elia Kazan, Robert Lewis y Cheryl Crawford en 1947, la Escuela Internacional de Lecoq en 1956 y el ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) de Barba en 1976. Si bien, cada laboratorio-escuela posee sus propios métodos y consideraciones respecto a la formación del actor, todas poseen un elemento transversal que trasciende en todas ellas: la experimentación, la cual se basa en crear y descubrir aquellas nuevas formas teatrales que enriquezcan el arte teatral y, más específicamente, el arte del actor. En su texto “El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias” (2012) el autor Borja Ruiz, el cual ya ha sido citado anteriormente en esta investigación, nos entrega información precisa y relevante respecto al carácter investigativo de cada una de estas escuelas-laboratorio:

“El Teatro-Estudio en 1905 es probablemente el primer Laboratorio Teatral que se conoce. Su objetivo era claro: investigar nuevas formas teatrales que permitiesen la puesta en escena de los nuevos dramaturgos emergentes. La investigación abarcaba no sólo la interpretación de los actores, también había áreas para el estudio de la escenografía, la pintura, la literatura o la música”⁸⁷

“En 1947 Elia Kazan, Robert Lewis y Cheryl Crawford, que ya habían sido compañeros en el Group Theatre, crearon el Actors Studio en Nueva York. Su pretensión era crear un espacio que, remitiendo al Group Theatre, explorase de forma exclusiva el proceso creativo del actor. Se trataba de un campo de entrenamiento que se ofrecía a jóvenes actores profesionales para poder debatir activamente sobre los problema del oficio y buscar nuevas vías de creación. Todo ello sin la responsabilidad de un acabado final o de producir una obra teatral”⁸⁸

⁸⁷ RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL. p. 111.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 177.

“Los acontecimientos de mayo del 68 respaldaron la vocación y la base de trabajo de la escuela [de Lecoq], reconocida definitivamente como un espacio artístico abierto al aprendizaje y a la exploración de nuevas formas de expresión teatral”⁸⁹

“La ISTA, que aún continúa su curso, se estableció como un laboratorio itinerante para el estudio transcultural de las técnicas de actuación y los principios que gobiernan la presencia escénica del actor en la diferentes tradiciones teatrales”⁹⁰

En todas ellas, podemos observar que la necesidad de la exploración y de profundización en la técnica del actor se vuelve un componente fundamental a la hora de crear instancias de laboratorios teatrales. El fuerte carácter de experimentación presente en la instancia de Laboratorio, expresado en cada una de las citas, abrirá nuevas puertas metodológicas que hoy en día conforman una parte esencial de los estudios del actor, tanto a nivel teórico como práctico; estudios que continuamente han influenciado en la formación académica del actor contemporáneo. Por tanto, y con todo lo manifestado anteriormente, podríamos deducir que aquellos principios que determinarían la instancia de un laboratorio teatral serían, en primer lugar, un fuerte nivel de investigación, es decir, de generar un deseo pleno por el constante descubrimiento a través de la indagación y la exploración crítica. En segundo lugar, el no tener, necesariamente, la idea de crear un “montaje” u “obra” que sintetice, como resultado final, lo experimentado, siendo los procedimientos y los procesamientos del actor en desarrollo lo medular. Y por último, la proliferación de los lenguajes teatrales, pretendiendo así, ampliar las

⁸⁹ *Ibid.*, p. 270.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 410.

posibilidades, tanto estéticas como discursivas, del arte teatral contemporáneo a través de las técnicas del actor.

Ahora bien, si recordamos lo señalado en el primer capítulo de esta investigación, en donde hicimos un recorrido histórico de la utilización de la acrobacia en determinadas épocas teatrales, podemos observar que estas cobraron aun mayor presencia en el siglo XX, siglo en donde surgen potencialmente las escuelas-laboratorios ya mencionadas. La acrobacia, en este período, se instalaría como una de las herramientas corporales pre-expresivas que se encuentran presentes de manera transversal dentro de las instancias de laboratorio: Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Lecoq, Grotowski, Barba, Brook; todos ellos han incluido la acrobacia como campo de investigación teatral en la formación de sus actores.

Es importante destacar que, al referirnos a una “instancia de investigación”, estamos tomando en cuenta que el sujeto que realiza las destrezas ya posee un significativo desarrollo psicofísico y, por lo tanto, puede desenvolverse con mayor libertad en el espacio, a nivel de percepción tanto propioceptiva como exteroceptivamente, usando las herramientas acrobáticas que ha ido desarrollando y mejorando con el tiempo. Sin embargo, aún nos encontramos dentro de la repetición mecánica y estructural. Para aquello, el laboratorio se comportaría como una invitación que le exige al actor investigar y explorar las posibilidades que le entrega la acrobacia. No solo teniendo en cuenta los complejos movimientos que de la práctica acrobática surgen, sino que también encontrando los impulsos y la sensibilidad que la atención, la concentración, el juego y el vértigo le proponen. Correspondería entonces a una instancia más integral, en donde las destrezas acrobáticas comenzarían una etapa

de deconstrucción de las mismas, priorizando el lugar sensible del actor, más que el mecánico. Este punto es reforzado por Brook al señalar que: “Cuando nuestros actores hacen ejercicios de acrobacia, lo hacen para desarrollar sensibilidad y no capacidad acrobática. (...) Sensibilidad significa que el actor esté en todo momento en contacto con la totalidad de su cuerpo. Cuando inicia un movimiento, saber exactamente dónde está cada miembro”⁹¹. Se entiende que en este tipo de instancias, donde la exploración es lo primordial, el actor debiera comenzar a saber extraer aquellos principios de la acrobacia y no considerarla solamente como tal, reconociendo así, esa sensibilidad que menciona Brook a través de la investigación y profundización de los movimientos extra-cotidianos y el equilibrio precario. Esta sensibilidad puede ser amplificada al generar nuevos obstáculos o al implicar otras acciones paralelas a las destrezas acrobáticas. En efecto, Junyent y Montilla nos proponen algunas variables que ayudarían a extrapolar los principios acrobáticos complejizando, pero al mismo tiempo descubriendo, otras posibilidades de ejecución. Estas son:

- a) Variación de la ejecución del movimiento. Cambiando la posición inicial o la final del equilibrio que se esté desarrollando o añadir un gesto suplementario.
- b) Variación de las condiciones externas. Modificar las superficies de apoyo, reducirlas o cambiarlas.

⁹¹ BROOK, PETER. 2012. La puerta abierta: reflexiones sobre la actuación y el teatro. España. Ed: El Milagro.

- c) Variación de la velocidad de ejecución de los equilibrios. Realizarlos más deprisa.
- d) Combinación de otras habilidades motoras. Antes o después del equilibrio realizar una acción: un salto, un desplazamiento...⁹²

Estas variables son algunas a las que puede enfrentarse el actor para ir modificando y ampliando su bagaje de destrezas acrobáticas, de manera tal, que pueda incluirla, en palabras de Stanislavski, a una “cadena ininterrumpida de acciones físicas”.

Por tanto, la acrobacia ya no solo se transformaría en una seguidilla de destrezas propiamente gimnásticas sino que el actor va integrando aquellos impulsos que de esta práctica surgen, las cuales se aplicarán en los permanentes procesos de investigación que los determinados desafíos interpretativos lo requieran. De esta manera, el actor va encontrando los estímulos, impulsos y reacciones que la acrobacia genera en su cuerpo, comenzando a suprimir todo movimiento o gesto que no posea un sentido propio o que no sea parte de un objetivo particular, es decir, que toda actividad corporal que no genera un impulso o una reacción en el actor debiera ser descartada, iniciando así, un proceso de diferenciación y selección por parte de este, respecto a toda su investigación acrobática previa. Para afirmar esto último, Grotowski nos proporciona el siguiente punto de vista “Eliminen todo tipo de ejercicio, cualquier movimiento que sea puramente gimnástico. Si quieren hacer algo así -gimnasia y aún acrobacia-, traten de hacerlo como una reacción

⁹² JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo. p. 15.

espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: éste es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones”⁹³. Teniendo en cuenta las palabras de Grotowski, podemos entender que al incluir una herramienta física como la acrobacia dentro de un laboratorio, tanto personal como colectivo, debiéramos extrapolar aquellas acciones y sensaciones acrobáticas con el objeto de descubrir las posibilidades que el actor pueda percibir dentro de una actitud de indagación y creación.

Teniendo en cuenta que, en este caso, el riesgo sería el motor principal para la generación de impulsos, la acrobacia se instalaría, entonces, como un instrumento de importante eficiencia para la investigación del cuerpo dentro de la instancia de laboratorio, pues en ella el actor va descubriendo aquellas acciones y reacciones que puede llevar a escena incluso para definir los estímulos que motivan su rol o personaje dramático. Tal cual ejemplifica Barba al mencionar que: “Es como si Hamlet expresara su famosa duda en una serie de saltos mortales: tal vez esta interpretación no podría integrarse en la tradición occidental del actor, pero de alguna forma suscitaría en el espectáculo el dilema físico que expresa la duda, y desde luego sin aburrirlo”⁹⁴. Lo que Barba querría decir, es que no sería necesario que un actor, con un alta preparación en la acrobacia, realice saltos mortales en una función propiamente tal, sino que más bien, utilice esta herramienta pre-expresiva como motor para encontrar aquellos “dilemas físicos” que ayuden a la

⁹³ GROTOWSKI, JERZY. 2009. Hacia un teatro pobre. México. Ed: Siglo XXI editores. p. 185.

⁹⁴ BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA. 2009. El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C. p. 348.

experimentación de las cualidades del rol escénico que se ejerce, rescatando los principios de esta técnica e incluso reduciéndola a impulsos que permitan observar la acrobacia del actor, pero no desde un virtuosismo externo sino que, más bien, desde las motivaciones o desde los impulsos físicos internos que movilizarían su interpretación dramática hacia una total vivencia del presente escénico.

De esta forma, la experimentación que nos propone la instancia de laboratorio, ubica a la acrobacia, dentro de otras técnicas corporales, como un instrumento eficaz para cumplir con los principios nombrados al comienzo: una investigación basada en el riesgo corporal, una experimentación que no tiene por fin único un resultado claro y seguro, pues lo que importa son las sensaciones vertiginosas del proceso, y nos da la posibilidad, además, de concebir la acrobacia como una de aquellas técnicas que nos permitiría ampliar nuestras posibilidades de creación de lenguaje teatral a través de los impulsos que se van generando con la práctica.

CONCLUSIONES

La acrobacia, siendo entendida siempre en esta investigación como un recurso pre-expresivo que desarrolla ciertas aptitudes psicofísicas en el actor, sería, entonces, una herramienta que aportaría de manera significativa en cuanto al desarrollo de la “presencia escénica” de este. Así como fue un instrumento usado por los mimos, *ludiones*, histriones, juglares y los actores de la Comedia del Arte para llamar la atención de los espectadores en los sectores públicos de las ciudades, en el siglo XX será utilizada como un instrumento para acrecentar la percepción del actor, siendo la concentración y la atención, tanto de manera interna como externa, factores esenciales para desarrollar una mayor vivencia del presente escénico. Esta vivencia se ve acrecentada gracias a las dificultades y desafíos físicos que la acrobacia le propone al actor. Su alto nivel de riesgo, lo invita constantemente a “tomar decisiones” y entender y sentir los momentos vertiginosos de la escena y de su rol dentro de esta, desarrollando así, su capacidad de acción – reacción, produciendo conscientemente una canalización de su energía física tanto en el tiempo como en el espacio. A su vez, el actor se enfrenta a estos desafíos desde una actitud lúdica retroprogresiva, entendiendo las reglas físicas de la acrobacia, que ha ido desarrollando y comprendiendo a través de la repetición y la constancia del entrenamiento, para así poder jugar e improvisar con su cuerpo de manera libre y dinámica.

A través de este tipo de destrezas el actor se ve enfrentado a sus propios miedos; aquellos bloqueos y resistencias que han estructurado su cuerpo mediante

convencionalismos sociales y morales. La acrobacia, en este caso, no se instalaría solamente desde una exigencia netamente muscular sino que además se dispone como una experiencia espiritual para el actor, permitiéndole ampliar sus posibilidades de expresividad corporal y a desarrollar una “actitud” frente a su oficio y al arte que ejecuta. Lo enfrenta como un creador a investigar y desarrollar nuevos lenguajes teatrales que lo invitan a entregar su cuerpo y su mente de manera integral, alcanzando y superando sus límites físicos y psíquicos. De esta manera, comprende que las acciones físicas que ejecuta en escena deben ser ejecutadas con la mayor precisión y determinación, guiando al espectador a través de la corporización de todas aquellas prácticas acrobáticas previas de inversión, giros y saltos que fue experimentando tanto en el *Training* como en un nivel más investigativo como lo es la instancia de Laboratorio.

Por otra parte, nos damos cuenta que el actor acrobático desarrolla, durante su entrenamiento, un cuerpo óptimo a nivel de musculatura, flexibilidad y agilidad. De esta forma, se convierte en una especie de animal creativo que no se ve limitado por la fuerza de gravedad, al contrario, dialoga constantemente con esta, descubriendo las oposiciones corporales y las posibilidades de equilibrio precario que amplifican su presencia, utilizando, a su vez, el factor suelo como apoyo para transformar su energía física y mental.

Al mismo tiempo, el actor acrobático entiende que la acrobacia no solamente cumple su funcionalidad en cuanto a la producción de una energía extra-cotidiana o, más bien, excesiva, sino que corresponde, además, a una disciplina que contiene impulsos concretos y particulares y que estos pueden ser llevados a escena de

manera reducida e incluso cotidiana, pero manteniendo los fundamentos o principios de esta, es decir, la atención, la concentración, el juego y el vértigo.

Hoy en día, en Chile, la acrobacia es una asignatura utilizada en la carrera de actuación teatral por pocas escuelas y universidades, a veces con este mismo nombre como lo es en el caso de las mallas curriculares de la Universidad de Chile, Club de Teatro Fernando Gonzáles, Instituto profesional AIEP, Instituto profesional Arcos, Universidad de Playa Ancha e INACAP, y otras veces como dentro de un grupo de técnicas más amplias con el nombre de “Teatro Físico” o “Técnicas Circenses” como es el caso de DUOC o UNIACC respectivamente. Si bien estamos hablando de una formación inicial del actor, con esta investigación se intenta restituir teóricamente la acrobacia como una herramienta esencial para el actor que comienza su formación y aportar a la iniciativa de ampliar el campo de investigación respecto a este tema.

Personalmente, tanto en la calidad de alumno, como de ayudante y de profesor de esta materia, me he visto enfrentado a los desafíos de esta técnica y, por lo tanto, he podido observar y vivenciar algunos procedimientos actorales que han sufrido una modificación significativa respecto a la conciencia de aquellos principios provenientes de la acrobacia. Tanto así, que desde hace años que viene siendo una de mis materias de investigación, tanto en lo teórico como en lo práctico, y que actualmente resulta ser el tema central de este análisis.

Es probable que nos queden muchas preguntas sin respuesta, como por ejemplo: ¿Cuáles son los principales factores psicológicos que inciden al momento de realizar una acción acrobática o tal vez al finalizarla?, ¿Cuáles son los cambios a

nivel neurológico que se producen luego de vivir un proceso de aprendizaje y práctica acrobática?, ¿Cuáles son los mecanismos que permiten la desaparición progresiva del temor que se manifiesta por parte del ejecutante, al enfrentar el riesgo que significa realizar una determinada destreza? Estas y otras preguntas quedan disponibles para iniciar otros estudios orientados a descifrar las virtudes que contiene para la actriz y el actor la práctica de la acrobacia, aunque sea en un pasaje de su vida, ya sea en su etapa de formación o en su desarrollo profesional, el que sin duda también es formativo.

Para finalizar, invito a la reflexión a aquellos que ejercen la asignatura de Acrobacia en las escuelas de teatro, y a los alumnos, para seguir investigando sobre este tema y así encontrar aquellos otros principios que puedan hacer de esta práctica, una experiencia trascendental para la formación del actor contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA IMPRESA

BARBA, EUGENIO. 1992. La canoa de papel. México. Ed. Gaceta S. A.

BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA. 2009. El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C.

BARTHES, ROLAND. 2008. Del deporte y los hombres. Barcelona, España. Ed: Paidós.

BOIADZHIEV G. N. y DZHIVELÉGOV A. 1957. Historia del teatro europeo: desde la edad media hasta nuestros días. Argentina. Ed: Futuro S. R. L.

BROOK, PETER. 2012. La puerta abierta: reflexiones sobre la actuación y el teatro. España. Ed: El Milagro.

DUBATTI, JORGE. 2008. Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires, Argentina. Ed: Colihue S. R. L.

FISHER-LICHTE, ERIKA. 2011. Estética de lo performativo. Madrid, España. Ed: Abada editores.

GROTOWSKI, JERZY. 2009. Hacia un teatro pobre. México. Ed: Siglo XXI editores.

HOLOVATUCK, JORGE. 2012. Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales. Buenos Aires, Argentina. Ed: Atuel.

HUIZINGA, JOHAN. 1957. Homo Ludens. Buenos Aires, Argentina. Ed: Emecé editores.

JUNYENT, M. V. y MONTILLA, M. J. 1997. 1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacia gimnásticas. Barcelona, España. Ed: Paidotribo.

LECOQ, JACQUES. 2001. El cuerpo poético. Santiago, Chile. Ed: Cuarto Propio.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1993. Fenomenología de la percepción. Barcelona, España. Ed: Planeta Agostini

MEYERHOLD, VSEVOLOD. 1998. El arte del actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral. México D. F. Ed: Escenología A. C.

MEYERHOLD, VSEVOLOD. 2013. Teoría teatral. Madrid, España. Ed: Fundamentos.

MÜLLER, CAROL. 2007. El training del actor. México. Ed: Universidad nacional autónoma de México.

PLATON. 1988. República. Madrid, España. Ed: Gredos S. A.

RUIZ, BORJA. 2012. El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Ed: Artezblai SL.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2009. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Barcelona, España. Ed: Alba

STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2014. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona, España. Ed: Alba

URIBE, MARÍA DE LA LUZ. 1961. La comedia del arte. Santiago, Chile. Ed: Universidad de Chile, facultad de filosofía y educación.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

CANTÚ TOSCANO, MARIO. Laboratorio teatral. La ideología científica en el discurso de Jerzy Grotowski. Universidad autónoma de Nuevo León de México. <file:///D:/Carpeta%20Personal/Downloads/laboratorio-teatral-la-ideologia-cientifica-en-el-discurso-de-jerzy-grotowski.pdf>

GOYCOLEA, RODRIGO. Relación entre los sistemas vestibulares, visual y auditivo. Universidad de Playa Ancha. <http://www.terapiaocupacional.com/articulos/Vestibular_visual_auditivo_relacion.pdf>

JIMÉNEZ DRAGUICEVIC, PAMELA S. La vigencia de la extracotidianidad escénica. <http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2014/26/extracotidianidad-esenica.htm>

LÓPEZ, DAVID. Lo que se siente a través de Salvador Pániker. <http://www.davidlopez.info/wp-content/uploads/2009/07/lo-que-se-siente-a-traves-de-salvador-paniker.pdf>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). <http://www.rae.es/>