

Sede: Paraná

Seminario acreditable al Programa de Formación Continua «Dirección Escénica: recorridos históricos y devenires contemporáneos»

Fundamentación

La tarea de dirigir y de coordinar los aportes de un grupo de actores y técnicos en el proceso que concluye en la escenificación de una obra teatral se ha ido saturando, en las últimas décadas, de una creciente complejidad. Ello se debe, quizás, a que el director de teatro está cada vez más obligado a transitar incesante e inestablemente entre diversos saberes prácticos y teóricos de difícil sistematización.

En el momento de asumir los desafíos de la escena, suele asaltar al director principiante la duda sobre si cuenta con las competencias y los conocimientos suficientes para salir airoso del trance. Cuando no se dispone de las relativas –y a veces engañosas– garantías de una formación específica de larga o mediana duración, vale la pena preguntarse cuál es el mínimo bagaje profesional requerido para emprender con buen pronóstico la empresa de dirigir una obra teatral.

La presente propuesta de posgrado intenta constituirse en una experiencia teorice práctica dirigida tanto a directores experimentados como para quienes hacen sus primeros intentos en el oficio.

La actividad prevista se distribuye en dos grandes áreas de indagación que, en líneas generales, re significan la vieja y tradicional distinción entre dirigir actores y poner en escena una obra.

Destinatarios

Egresados y estudiantes de carreras afines tanto artísticas como pedagógicas y sociales; profesionales y estudiantes de la Danza y el Teatro; profesores de la UADER y de otras universidades; promotores culturales y público en general interesado en la temática.

Director y docente dictante:

Mg. José Luis Valenzuela

Docente dictante:

Lic. Valeria Folini

Carga horaria

57 horas reloj

Ejes temáticos

Los contenidos del Seminario se organizarán en dos grandes módulos, designados bajo los títulos “Tres Poéticas” y “Escribir con Actores”.

1.-Tres Poéticas:

Las poéticas realistas y la lógica cuasi-causal. Antecedentes aristotélicos y actualizaciones stanislavskianas. La acción física y sus fundamentos. El discurso realista y la lógica de la metonimia. Suspense y dosificación de la información. Operaciones retóricas del realismo.

Las poéticas simbolistas y la disociación como principio. Los impasses de la literatura simbolista y la innovación escénica del siglo XX. Las influencias orientales. El modelo de la danza y del teatro de marionetas. El principio del montaje y sus aplicaciones. El discurso simbolista y la lógica del significante.

Las poéticas dadaístas y la ruptura de la representación. Informalismo, materia no-trabajada y dramaturgia del contexto de recepción. El asedio del “cuerpo real” y las variantes performática. Placer realista versus goce dadaísta.

2.- *Escribir con actores*

El espectador como causa de toda construcción escénica. Demandas cognitivas del espectador realista y esquemas de respuestas actorales correlativas. Marcos, guiones y planes. Comportamientos físicos y verbales exploratorios, rutinarios y estratégicos. Los monólogos y sus figuras constitutivas. Monólogos y personajes. El decir consciente y los exabruptos del cuerpo. Comportamientos estratégicos y figuras dialogales. Las macrofiguras del diálogo y sus efectos narrativos. Construcciones ternarias en la dramaturgia del actor. La gramática de la pulsión y las poéticas derivadas del dadaísmo. Articulaciones no-narrativas del discurso escénico. Dramaturgia de escenario versus dramaturgia de escritorio.

TRES POÉTICAS

En buena medida, puede decirse que una puesta en escena supone un trabajo compositivo equiparable al que realiza un dramaturgo en el terreno literario. Se trata, claro está, de una dramaturgia de la materia teatral (espacios, cuerpos, textos, objetos, movimientos, luz, sonido, etc) regida por lógicas que el director aplica de manera más o menos consciente.

A fin de poner de relieve las operaciones de esas lógicas compositivas, este Seminario agrupa sus contenidos y su ejercitación alrededor de tres de los paradigmas fundamentales que nos ha legado la historia de la dirección escénica del último siglo y que se encuentran aún vigentes, a saber:

- 1.-El realismo de Constantin Stanislavski (1863 – 1938)
- 2.-El constructivismo de Vsevolod Meyerhold (1874-1940) y Sergei Eisenstein (1898-1948)
- 3.- El simbolismo inicial del Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor (1915-1990)

1.-El realismo de Constantin Stanislavski

Para Stanislavsky, el objetivo principal del arte del director era hacer materialmente evidente para el público el sentido profundo del texto dramático. De esta manera, el director está obligado a cumplir su tarea con al menos dos fuegos: por un lado, debe proceder al necesario disciplinamiento de su grupo de actores, técnicos, diseñadores y demás auxiliares en un orden totalizante; y por otro lado, ser el nexo principal en la construcción de sentidos entre el autor dramático y el público.

Sin dudas, quien ha llegado más lejos en la indagación pedagógica en torno a la actuación ha sido Stanislavsky. Las investigaciones del maestro ruso no son solamente una inagotable fuente de preguntas, sino que marcan el comienzo de una concepción cualitativamente diferente de lo que significa la formación del actor en Occidente.

Impulsor de una psicotécnica impensada por los teatristas de su época, halla la superación de su propio método en el Método de las acciones físicas. La máquina de actuar stanislavskiana se construye minuciosamente durante toda la vida profesional del maestro bajo el siguiente lema: la creación consciente de la naturaleza a través de la psicotecnia consciente del artista. Y la piedra angular de esa máquina artística- pedagógica es el concepto de acción. Una definición rápida de la acción stanislavskiana, podría ser la siguiente: suma de varios gestos aplicados a un propósito concreto.

La elaboración de la acción física stanislavskiana y la máquina de actuar que de ella resulta son una construcción literaria: el maestro escribía textos narrativos con los cuerpos, los espacios, los movimientos y las palabras.

2.-El constructivismo de Vsevolod Meyerhold y Sergei Eisenstein

En relación a la dirección, Sergei Eisenstein encara directamente el tema de la relación entre la escena y el público, y declara que los elementos básicos del teatro nacen del espectador mismo. Por lo tanto, es preciso dirigir a este último más que al propio actor. El concepto que será el eje de la teoría del famoso cineasta ruso es la atracción, definida por él como todo elemento que despierte en el espectador los sentimientos y/o pensamientos que influyen sus sensaciones. Todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto. La atracción eisensteiana es la piedra fundamental de un método de conocimiento que se vale del juego vivo de las pasiones. Se diría que con Eisenstein el sillón del director ha girado 180°, anunciando otra dramaturgia del director, distinta de la que vimos practicar a Stanislavsky, y que no puede basarse en una revelación del objetivo del autor dramático, ni en el verdadero reflejo de la época, sino en un sistema de atracciones dentro del marco de lo que admite el tema.

Lo que Eisenstein y Meyerhold proponen desde su mirada constructivista es un teatro excéntrico. Lo que la escena excéntrica permitía a estos realizadores era un extrañamiento de la representación del mundo, ya que para ellos la principal tarea revolucionaria era cambiar la vida cotidiana, lo cual equivalía a trastocar radicalmente las percepciones y las representaciones que constituían, para el hombre común, la trama de la vida. Con vistas a esta tarea, la coherencia argumental del teatro burgués, resultaba por completo reaccionaria. El montaje de atracciones, proponiendo un proceso de excitación fragmentada, ponía al público en el trabajo de orientarse por sí mismo en el espectáculo. De esta manera el espectador se veía obligado a pensar poéticamente, es decir, productivamente.

El gran aporte pedagógico y estético de Meyerhold es la biomecánica. En la misma convergían una visión anti psicologista de la actuación, una base teórica reflexológica, una concepción energetista por la cual el trabajo actoral podía describirse en términos de gasto y transformación de energía y una inspiración taylorista que buscaba una máxima economía y esfuerzos en la ejecución del movimiento escénico.

3.- El simbolismo inicial del Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor

Desde sus primeros espectáculos, se advierte la preferencia de Kantor por los actores no profesionales y por los objetos hallados (ready-made) que exhiben su impúdica pobreza en los escenarios. Estas obras mostraban su vocación anti-ilusionista, su preferencia por el azar antes que por la causalidad clásica y un arraigado nihilismo que lo apartaba de cualquier tradición didáctica. Pone en práctica un informalismo que busca una disgregación microscópica de las figuras con las que nos representamos lo humano y aún las cosas. Se trataba de tomar contacto con la materia fluida, continuamente cambiante más allá de los contornos y las estructuras que la hacen reconocible a los sentidos y comprensible a la razón. Con vistas a esa liberación de lo que escapa a las formas, debía ponerse en marcha una intervención violenta sobre lo perceptible.

Esta búsqueda de la materia artística más allá de la imagen, más allá de las representaciones que nos hacemos de los hombres y del mundo conduce a Kantor a lo que él denomina Teatro Cero.

Es ahí, donde encontramos el aporte decisivo de Kantor a la máquina de actuar de Occidente: es decir, la posibilidad que esa máquina se descomponga, volviéndose

explícitamente antiproductiva, y que esa detención, contrariando todas las previsiones del teatro precedente, no deje de hipnotizar a los espectadores.

Resulta fundamental ofrecer a los participantes del Seminario, un panorama técnico y metodológico superador de lo que parece ser el sentido de circulación obligatorio del teatro contemporáneo, a saber, el que privilegia la fragmentación, las narrativas no-lineales, los estados y las intensidades frente a la vieja continuidad psicológica de los personajes, el relato clásico, etc. Si bien tales poéticas del fragmento deben ser rigurosamente estudiadas en un ámbito pedagógico como el que aquí se propone, debe haber lugar también para las estrategias directoriales que simplemente se proponen contar una historia cautivante, poblada de personajes bien contruidos. Es por eso que este Seminario opta por un abordaje histórico de las técnicas de dirección, entendiendo que esa historia se despliega ante nosotros como un teclado de recursos simultáneamente disponibles y no como una secuencia de superaciones y progresos en la que, por ejemplo, el realismo habría quedado definitivamente sepultado por las poéticas postmodernas.

El aporte de los arriba mencionados maestros se traduce aquí en ejercicios y consignas de trabajo que permiten, a cada participante, una asimilación personal de sus respectivos procedimientos compositivos y de sus estrategias de dirección de actores. Si bien el acento está puesto en la técnica directorial, la práctica de este seminario se interna asimismo en la problemática de la actuación y en la producción de textos teatrales.

De manera complementaria, un análisis y discusión de videograbaciones o de escenas presentadas en vivo, permitirá efectuar desmontajes analíticos de obras ya estrenadas públicamente en los ámbitos local, nacional e internacional, con el propósito de detectar las estrategias y las líneas de fuerza compositivas empleadas por sus directores o directoras, de modo que cada participante pueda convertir esos análisis en herramientas técnicas para la propia práctica del oficio directorial. El objetivo de esta tarea es el de desarrollar una mirada clínica atenta, por así decirlo, a la anatomía y la fisiología de los trabajos escénicos de otros directores, una mirada lo suficientemente afinada como para señalar, en una obra terminada, los modos de organizar y de orquestar sus componentes, así como los efectos de esta organización en el funcionamiento general del espectáculo.

ESCRIBIR CON ACTORES

Lo que suele llamarse dirección de actores, por su parte, abre un territorio que fácilmente puede resbalar hacia una clínica de los grupos o aun hacia una psicopatología de la relación actor/director. Los fenómenos que el psicoanálisis denomina de transferencia y los campos de fuerzas afectivas que subyacen a todo grupo teatral amenazan entonces con poner al director en el (indebido) lugar de un psicoterapeuta. A fin de evitar, en lo posible, esas derivaciones, conviene centrar el trabajo con actores y actrices en el terreno de la poiesis, es decir, en la conducción de un proceso en el que el empeño en la construcción de las formas estrictamente escénicas opere como un cauce sublimatorio de las pulsiones en juego.

Puede decirse que llevar a escena un texto cualquiera equivale a reescribirlo en y con la materia significativa que proveen los cuerpos vivientes, los espacios, las superficies, los objetos, las luces y los sonidos. Así lo entendía Stanislavski por ejemplo, sobre todo cuando, hacia el final de sus días, se encerraba con un grupo de seguidores para poner a punto lo que habría de llamarse el Método de las Acciones Físicas. Lo que resultaba, bajo la guía de esos procedimientos largamente probados y minuciosamente afinados, era una trama de comportamientos escénicos tan compleja como podía serlo ese tejido verbal que constituía la obra literaria de partida. Se constataba así, una vez más, que los cuerpos actuantes pueden escribir en el espacio tridimensional de la escena tanto o más elocuentemente que la mano de un dramaturgo cuando va volcando en líneas sobre el papel lo que le dictan esas voces que dialogan, combaten, agonizan o se exaltan en el

ámbito resonante de su cabeza. Y hablo aquí de “escribir” en la escena porque los actores suelen ser capaces de reproducir, corregir y mejorar una y otra vez lo dicho y lo hecho en esos borradores audaces, vacilantes, triviales, ingeniosos, desconcertados, torpes o sorprendentes llamados improvisaciones. Cabría afirmar entonces que escribir con actores es fundamentalmente proponer, para esas improvisaciones, unos marcos formales aptos para encauzar los tanteos de los ejecutantes en unas construcciones significantes tan complejas, variadas, sugestivas o provocativas como las que puede producir un dramaturgo desde su escritorio.

Más allá del modelo provisto por el Método de las Acciones Físicas, la exploración de estas matrices organizadoras de la escritura actoral nos llevará a comprobar práctica y teóricamente en qué momento la lógica del comportamiento escénico se aparta del realismo estricto para desplegarse en alguna de las otras dos grandes poéticas que hemos heredado del teatro del siglo XX, el constructivismo y el simbolismo nihilista. Asimismo, será interesante indagar en los modos en que los paradigmas compositivos se entremezclan, en la práctica, para dar lugar a las actuaciones realmente existentes.