INFIESTO 2005

DEL TEXTO AL ESPECTÁCULO

1 DÍA
=====

El ultimo Stanislavski lectura pag 25

Podemos decir que existen dos tipos de actores que comúnmente se identifican como Teatro Oriental y Teatro Occidental, pero será mejor definirlos como Actores del Polo Norte y Actores del Polo Sur.
Actores del Polo Norte: Modela su comportamiento escénico según una red de reglas bien experimentadas que definen un estilo o genero codificado: Ballet clásico, teatros asiáticos, danza moderna, opera, mimo.
Actores del Polo Sur: Debe construirse él mismo las reglas sobre las cuales apoyarse. Usará como punto de partida las sugerencias que derivan de los textos a actuar.
Todos nosotros somos actores del Polo Sur y, normalmente, en nuestra practica teatral casi siempre nuestro punto de partida es el texto.
Pero, en realidad, ¿cómo pasar del texto al espectáculo? *¿Cómo hacer* – en palabras de Stanislavski – *para que el texto se vuelva "nuestro" orgánicamente, imprescindible para que la palabra nos sirva como una herramienta para la acción?*

Diferencia entre Texto / Puesta en Escena. La relación entre un Pobre y un Rico. Siempre se ha considerado al texto como algo pobre y a la puesta en escena como algo rico.
El texto como algo rígido y la puesta en escena como algo blando, movible.
Dramaturgia del texto / Dramaturgia de la puesta en escena. = Dramaturgia del espectáculo.
Dos tipos de *trama*: concatenación / simultaneidad
Concatenación: pobreza,. rigidez, esencialismo, programabilidad = texto
Simultaneidad: riqueza, flexibilidad, variedad, no programabilidad = escena
Esta misma dicotomía existe entre Rol / Papel Ejemplo: Pantalone –Cliché
Rol = texto Papel = Puesta en escena

En palabras de Brook es muy difícil saber con certeza que viene del actor que del autor. En resumen son indisolubles.

1.- Ejercicio: Pasar la raya imaginaria que separa la vida cotidiana del teatro. Sería el paso del texto al espectáculo.

Todo paso del texto al espectáculo es una equivalencia. Nunca el texto es plenamente el espectáculo ni el espectáculo el texto.

2.- Ejercicio. Juego de equivalencias corporales: animales, arboles.
Juego de equivalencias emocionales: emoción reproducida
Juego de equivalencia vocal: imitar animales
Juego de equivalencia: Un actor de espalda y el otro en el otro extremo de la sala. Le da ordenes sin palabras, solo con sonidos. El primero ha reaccionar.
Juego de equivalencia: Decirle una idea a un actor y esta deba de comunicarla solo con un dedo, un mínimo sonido de voz, un grito, etc.

Pero en realidad, ¿qué entendemos por texto?

En palabras de Eugenio Barba: *Cuando hablamos de texto pensamos de inmediato en palabras escritas. Pero también podemos entender el texto como textura ,como tejido, como resultado de un enlace, de un trama de hilos de colores distintos y materiales heterogéneos.*
Tejer palabra sobre el papel conduce al "texto escrito": el poema, la novela, la pieza teatral.
Tejer acciones en el espacio y en el tiempo, conduce al "texto lógico-sensorial": al teatro y a la danza. Las acciones que se tejen son las palabras, (sea en su aspecto lógico como en su aspecto sonoro) las acciones vocales y físicas, las relaciones, los cambios de luz, los fragmentos musicales, las soluciones proxémicas, cada utilización de los trajes, acercamiento o alejamiento del espectador.

Vamos ahora a leer un pequeño fragmento de **El viejo celoso** de Cervantes. Luego vamos a representarlo.

Debajo del texto, como veis lo que aparece es un entramado de pequeñas acciones que, en cierta medida estan sujetando el texto.

Traje / forro. - Cuerpo / Mente - Acción / Emoción
No importa empezar por el traje o por el forro. De fuera adentro o de dentro a fuera, pero los dos niveles han de existir

Ejemplo Arlequino: Primero hacer el cuerpo y luego añadirle el texto.
Ejemplo de dentro a fuera: Ana *Mi marido*

Debajo del texto hay puntos de apoyo, *subpartituras,* unas se conectan con lo físico y otros con lo mental. Por ejemplo:

- el subtexto de Stanislavski. *Las palabras vienen del autor, y el subtexto del artista.*
- los sistemas de reglas específicas que dan un rostro distinto a cada uno de los teatros llamados "codificados".
- el dialogo continuo con el cual el actor – según Brecht – debería interrogarse sobre la verdad estructural e histórica de la cual el personaje es, sin saberlo, una subjetividad mistificada.
- Ciertas técnicas personales de los actores del Polo Sur, cuando utilizan un "doble" de su personaje (San Francisco como el doble de Tartufo) para sacar de aquel "doble" distinto, contradictorio y secreto, de los detalles de sus acciones.

3.- Ejercicio con otro tipo de textos: a) partir de un par de zapatos
b) partir de una foto (iconografía) Hacer los personajes antes o después de hacer la foto.
c) Pedirle al actor que explique su *subpartitura*, el dialogo consigo mismo, su lógica personal.

En todo espectáculo existen tres dramaturgias: Dramaturgia del texto, Dramaturgia del Director y Dramaturgia del Actor.

Estas dramaturgias pueden organizarse fundamentalmente de dos maneras, según ya decía Meyerhold, y estas maneras determinaran el paso del texto al espectáculo:

1) El director como mediador.

Espectador

Director

Autor Actor

2) El actor como el mediador

Autor > director > actor > espectador

Stanislavski se preguntaba: *¿Puede uno limitarse en el escenario tan sólo a las palabras que pertenecen al autor?*

Evidentemente la respuesta es no.

¿Cómo encararon los grandes maestros del siglo XX ese paso del texto al espectáculo?

Michael Chejov: Plantea cuatro etapas en el trabajo del actor para pasar del texto al espectáculo:

1) Anticipación, atmósfera general, percepción musical del todo, primeros destellos de las imágenes.
2) Elaboración consciente de las imágenes. Lectura colectiva de la obra. Preguntas orientativas por parte del director.
3) Incorporación
4) Inspiración. Conciencia dividida.

Willian Layton: Hablaba del paso del texto al subtexto
Bertol Brecht: En sus ensayos, que duraban muchos meses, Brecht creaba un caos, siempre ponía en discusión nuevas posibilidades. Al final nadie sabia ya lo que estaba sucediendo. Los ensayos parecían arruinados. Sin embargo la mayoría de las veces de esta confusión salía a la luz algo nuevo.
Louis Jouvet: El trabajo debía pasar por dos fases: un periodo de disolución del orden, de los conocimientos adquiridos, de las certezas; y después un momento de recomposición
Meyerhold: Decía que *Wagner confía a la orquesta la tarea de revelar los sentimientos y lo que está escondido debajo de las palabras. Lo que distingue al viejo teatro del nuevo es que en el último la expresión plástica y la de las palabras están sometidas cada una a su propio ritmo y pueden incluso divorciarse.*
Jacques Copeau: El paso del texto al espectáculo se hacia gracias a la técnica. *La técnica no solo no excluye la sensibilidad sino que la autoriza y la libera. Es su soporte y su salvaguardia. Gracias al oficio podemos abandonarnos ya que es gracias a él que sabremos reencontrarnos.*
Stanislavski: En vez de partir del texto extraia del mismo, partiendo del *si mágico y las circunstancias dadas*, un simple esquema de acciones físicas escena por escena, situación por situación. La acción de cada personaje era dividida y subdividida en sus diversos segmentos, pero en el momento de componer el espectáculo, solo un numero exigua de aquellas microacciones deberían alcanzar una evidencia descriptiva para el espectador. La mayoría de ellas solo eran perceptibles para el actor. Después obligaba a los actores a improvisar el dialogo con sus propias palabras, siguiendo ese cañamazo de acciones físicas, lo que llamaba *Estudios*. Finalmente se producía en

encuentro entre el proceso de los actores con el resultado del autor. El texto aparecía bajo una nueva luz, sustrayéndolo de interpretaciones obvias. Texto Stanislavski pag 206 *El trabajo del actor sobre su papel*

El *si mágico* y *las circunstancias dadas* activan tanto la acción física como la síquica. Tanto la acción como la emoción.

4.-Ejercicio de el *si mágico*: Ponerse en frente y tenderse algo imaginario. Entre los dos no se produce nada, pero si introducimos un *si* y decimos si en vez de tenderle una mano vacía le diera un carta, ¿qué haría usted?
La palabra *si* ha suscitado muchas acciones.

Sacar de armarios cosas imaginarias a partir de un SI..

Utilizar un objeto dándole otra característica y otro uso a partir del *SI*

Lee Strasberg ha dado su versión del *si mágico* con la siguiente pregunta: *¿Qué me podría motivar como actor para actuar como lo hace el personaje?*

4.- Ejercicio de *las circunstancias dadas*: Imponer una postura al actor y este ha de imaginar una justificación a la postura en relación a las circunstancias (porque y como) , al lugar (donde y cuando) , a la identidad (¿quién soy?) , al fin (¿Por qué?) , de manera que la postura, sin ser modificada exteriormente, tome un sentido para el actor y para el público y por lo tanto exista teatralmente.

4.- Ejercicio de *las circunstancias dadas*: Unos cuantos libros. El actor va a consultarlos. Desde fuera se le van dando diversas circunstancias dadas. Estas circunstancias determinaran diferentes accione físicas, pero también diferentes emociones.

Grotowski trabajaba de forma muy similar al Stanislavski, pero a diferencia del maestro ruso, ese paso del texto al personaje lo hacia a través del actor y de sus acciones físicas, pero estas acciones son ajenas al personaje y a sus circunstancias dadas, tal como lo entendía Stanislavski. El personaje aparece en la mente del espectador gracias al montaje, pero no se busca ni se construye directamente, sino que se construye una partitura de acciones, de reacciones e impulsos a partir del propio actor y de sus propias circunstancias dadas. El texto es como un *instrumento* que sirve para que director y actor se trasciendan y encuentren lo que está escondido dentro de ellos y realicen un acto de encuentro con los demás.

Dado que Stanislavski y Grotowski trabajan los dos sobre las acciones físicas, lo que los diferencia está en el personaje.

Lectura Grotowski pag. 35 / 36 / 37 / 38

¿Cómo encara el texto Eugenio Barba? Durante los primeros años del Odin, en los que Barba representaba textos existentes, cada producción era una combinación del texto original, improvisaciones desarrolladas a partir de escenas del texto y material original creado por Barba y sus actores, surgido de las asociaciones que eran producto de su trabajo con el texto dramático. Se realizaba un proceso de reconstrucción / reconstrucción. Un análisis activo. Y así, el texto espectacular – el espectáculo – no era ni una puesta en escena del texto dramático original ni una pieza creada íntegramente a base de improvisación sin ninguna consideración por el libreto original; el espectáculo era el encuentro entre texto dramático, el director y los actores.
A partir de 1971 esto cambia hasta hoy. Y quien mejor lo explica es el propio Barba en el siguiente texto: Lectura

Leer el poema de Martín

2 Día
=====

En todo espectáculo conviven dos dramaturgias: Dramaturgia Narrativa y Dramaturgia Orgánica.
La Dramaturgia Narrativa pasa por el texto, por el conflicto, por el personaje ficticio.
La Dramaturgia Orgánica comprende el nivel pre-expresivo, donde se encuentra el Cuerpo, Emoción y Voz. . En este nivel pre-expresivo se encuentra el Cuerpo Ficticio.
Todo espectáculo tiene un nivel textual, un nivel orgánico, un nivel de las relaciones y un nivel evocativo, que tiene que ver con el espectador.
Si, como decía Stanislavski, el paso del texto al espectáculo se hace a través de las acciones físicas, el subtexto, las acciones en si mismas tienen que ver con el actor (tanto en su nivel pre-expresivo y expresivo), las acciones en relación entre si tienen que ver con el significado (con el director) y, finalmente, el nivel evocativo de todo lo anterior tiene que ver con el espectador y con todo lo que en él evoca.

Julia Varley, actriz del Odin, partiendo de la palabra texto establece las siguientes palabras que se relaciona con ella: pretexto, subtexto, contexto.

Pretexto es lo que viene antes. Es un trampolín, una motivación que te hace empezar el trabajo.
Subtexto: es lo más importante para el actor. Es en lo que tiene que apoyarse para actuar el texto de una determinada manera, lo que sujeta al texto. En el teatro la comunicación del texto se da por el uso del cuerpo y cara y por la entonación, y solo una pequeña parte por el significado de las palabras. El subtexto vienen dado por las acciones sico-físicas.
Contexto: Determina el significado. El contexto puede ser dado por el trabajo, la historia, los otros actores, espacio, luz o sonido.

Vamos a detenernos en el subtexto, que es lo que está bajo el texto.
Stanislavski decía que la palabra escrita por el autor está muerta si no es caldeada por la vivencia interna del interprete (las acciones sicofisicas) La palabra proviene del poeta y el subtexto del actor, pues si fuera de otro modo el espectador no iría al teatro para ver una función, sino que quedaría en casa leyendo la obra.
Peter Brook habla *del mundo invisible que subyace en el texto*, un mundo que no se comprende fácilmente y que no se reproduce fácilmente en términos teatrales.

Mostrar lo que hay bajo el texto: Algo síquico y algo físico

1) Convertir el texto en acción física:

Explicar la diferencia entre gesto y acción. Grotowski pag. 126/127/128/129

Michael Chejov decía: *El actor imagina con su cuerpo.*

Peter Brook dice: *Al examinar una escena por primera vez, es muy importante probarla directamente, poniéndose de pie y actuando como en una improvisación, sin saber con qué se va a encontrar uno . Descubrir el texto de un modo dinámico y activo es un medio de exploración enriquecedor, que da nuevas dimensiones al examen intelectual, y también es necesario. En este proceso necesitamos intuición y reflexión . Ambas son imprescindibles.*

5.- Ejercicio: Partir de los verbos del texto y para cada verbo construir una acción. Con los verbos construir una secuencia que es la equivalencia corporal del texto.
Se puede hacer la secuencia de pie o sentado, grande o pequeña.
- Hacer la secuencia negándola para no anticipar
- Reducir a la mitad las acciones de la secuencia.

- Introvertida / Extrovertida
- Reducirla manteniendo los impulsos
- Inmóvil
- En una silla
- Secuencia con objeto: nos ayuda a reaccionar.
- Como Chejov, como Shakespeare, como Arlequino.
- Como aire, piedra, agua.
- Suave / Fuerte
- Traducir la secuencia al idioma de los pies, de las manos, de los ojos.
- La secuencia en relación a una música

Stanislavski recomendaba también efectuar las acciones del personaje por medio de las acciones de uno mismo y palabras improvisadas. A esto lo llamamos *Estudios*.

6.- Ejercicio: Danzar el testo y así encontrar acciones. El texto termina pasando por el cuerpo. Lo mismo que ocurre con la música, que solo la asimilamos cuando la bailamos y pasa por el cuerpo.

Dialogo con uno mismo: *visiones internas*.

Debemos disponer de una línea ininterrumpida de visiones internas en relación con esas circunstancias, de manera que éstas queden ilustradas por nosotros. Ni un solo movimiento, ni un solo paso en la escena se deben realizar mecánicamente, sin un fundamente interior, o sea, sin que intervenga la imaginación. Stanislavski

Ejemplo*:*

Telvi: *Vieja Pagana* o *Hécuba*

Ana: Ifigenia

En estas visiones los actores conocerán y entenderán en todo momento aquello de lo cual tienen que hablar en la escena

7.- Ejercicio: El actor cuenta el dialogo que tiene consigo mismo al realizar la secuencia.

Stanislavski: Hay que establecer como base de la plasticidad del movimiento el flujo interior, invisible, de la energía, y no el visible, exterior.

2) Convertir el texto en emoción. Encontrar lo emocional en el texto

Ejemplo: Ana Eva: Trozo pequeño

Explicar las emociones.

8.- Ejercicio: Dar una secuencia de acciones al actor y este ha de poner las emociones. Secuencia física: entrar en una habitación, mirarla y luego acostarse en la cama. El actor ha de añadir una circustancias dadas que generaran todo lo emocional.
Buscar lo emocional en el texto. Solo son emociones los adjetivos que van precedidos por el verbo *estar* (como por ejemplo *estar contento*), y no en cambio los que se declinan con el verbo *ser* (*ser avaro*, por ejemplo)

8.- Ejercicio: Crear una partitura emocional. Hacerla grande / pequeña.

Juntar la Línea de Acción y Línea de Emoción

La línea de la vida del cuerpo humano, de las acciones físicas, provoca la aparición de la acción interna, de la línea de la emoción, pero Stanislavski decía que la unión entre la vida física y la anímica es indisoluble.

Stanislavski: *El texto de una pieza no tiene valor en si mismo y por si mismo, sino por el contenido interior o subtexto que abarca. Solo en el escenario se puede conocer la obra en toda su extensión y esencia, porque el subtexto es recreado y transmitido por el actor cada vez que ser representa la obra.*

3 DÍA
====

Trabajo con el texto:

Peter Brook: *Las palabras son la expresión suprema, pero, para que la palabra signifique algo, tiene que haber vida. El actor tiene que tener sensibilidad para las palabras y apreciar el sabor y sonido e imágenes de una palabra, incluso de una palabra simple. El actor tiene que trabajar todo el rato para encontrar el pensamiento detrás de cada palabra. Cuando haces eso, te das cuenta de que el pensamiento tiene música.*

Encontrar el significado de las palabras. Encontrar la sonoridad y la forma de decir esas palabras.

La palabra a partir de la acción:

Lecoq texto pag. 79

Ejemplo: Moisés: *Texto E.Bon*

9.-Ejercicio: Partir de los verbos para trabajar la sonoridad.

10.- Ejercicio: Realizar una equivalencia vocal de la secuencia corporal. Se hace sin hacer la secuencia, pero haciendo lo mismo con la voz, inmóvil, con un lenguaje inventado. Aparece, pues, una especie de melodía vocal que se fija. Luego decir el texto siguiendo esa melodía, pero sin hacer la secuencia. Es, pues, una manera de decir el texto con información que viene del texto mismo.

11.- Ejercicio: Repetir el texto poniendo el acento en una palabra distinta cada vez., puedo marcarla más fuerte, mas despacio.
12.- Ejercicio: Danzar el texto y a la vez cantarlo en una improvisación. Aparecen nuevas sonoridades.

La palabra a partir de las emociones:

Stanislavski decía: *El actor debe crear la música de sus sentimientos sobre el texto de la obra y aprender a cantar esa música de los sentimientos con las palabras del papel. Solo cuando oímos la melodía de un espíritu vivo podemos apreciar totalmente en su justo valor la belleza del texto, así como lo que este esconde.*

Ejemplo Javier/Ana: Lorca

13.- Ejercicio: Decir el texto a partir de las emociones. Construir una partitura emocional.

14.- Ejercicio: Realizar una improvisación a partir de las situaciones del texto. De ahí sacar elementos emocionales para el texto. Atmósferas emocionales del texto.(Esta es una técnica que nos permite, por ejemplo, entrar dentro de los grandes textos desde la emoción y no desde el intelecto como lo hacen los estudiosos o directores. Es una técnica unicamente de actores.) Lo que se consigue en la improvisación emocionalmente aplicarlo al texto.

La palabra a partir de las palabras del propio texto:

15.- Ejercicio: Partiendo de la información del propio texto, realizar una improvisación vocal a partir de lo que nos sugiere el texto. De esta improvisación sale una melodía. Decimos el texto con esa melodía, como si

fuese una canción. Finalmente quitamos la melodía y decimos el texto como si lo siguiésemos cantando.

16.- Ejercicio: Cantar el texto con una canción que sabemos. Luego quitar la melodía de la canción y decir el texto sin cantarlo, pero con esa melodía.

Ejemplo de melodía vocal: *Leila*

4 DÍA
=====

Subdivisión de la Partitura y los Detalles.

Brook: *La calidad se encuentra en los detalles*

Ejemplo secuencia Moisés : *Levantarse Hortigosa de silla*

17.-Ejercicio: Poner juntas la partitura física, emocional y la vocal
Ampliar y reducir la secuencia física y vocal en el espacio y en el tiempo

18.-Ejercicio: La secuencia en relación.

Ejemplo: Una misma partitura puede servir para diferencies textos.

Ejemplo Javier / Telvi

Ejemplo: Un mismo texto puede servir para dos partituras: Ejemplo Lucas

5 DÍA
=====

Conclusiones:

El paso del texto al espectáculo siempre será una equivalencia. Consistirá en convertir algo estático como el texto en algo móvil como en el espectáculo. Convertir el texto en danza: Danza interior y exterior. Danza el cuerpo, las emociones, las intenciones.

Ya desde Meyerhold, el texto no es algo que hay que traducir con fidelidad en el escenario, como algo que ya sería en potencia teatro, espectáculo, y que, en consecuencia la puesta en escena debería limitarse a ilustrar o como máximo a interpretar.
Ya desde Meyerhold, la puesta en escena se considera como una practica creativa y autónoma del texto.
Grotowski decía que entre el texto y el grupo teatral se debe producir un *encuentro* y una *confrontación*, la misma que debe existir entre actor y director, entre actor y su "parte", entre el espectáculo y el espectador. El texto es solo un trampolín.
Eugenio Barba propone tratar al texto como a un actor más.
Nada de esto quiere decir que los grandes creadores del siglo XX hiciesen un teatro gestual ajeno al texto. Desde Meyerhold hasta Barba todos han hecho teatro a partir del texto – como ejemplo los dos últimos espectáculos del Odin – En los años 70 El Living es un teatro de la palabra, *de la palabra poética*. Grotowski pone en escena textos de Autores Románticos del siglo XIX polaco.

Pero para que el texto pueda encontrar esa equivalencia escénica, hace falta que el signo escénico sea fuerte, hace falta encontrar la *forma* adecuada, de la que hablaba Peter Brook.
Dice Peter Brook: "Si decimos:" *Estas palabras deben pronunciarse de cierta manera, tener un cierto tono o ritmo…*", desgraciadamente, o tal vez por fortuna, erraremos siempre, porque eso nos conduce a todo lo que hay de horrible en la tradición en el peor sentido de la palabra. Una infinita cantidad de formas inesperadas pueden aparece a partir de los mismos elementos".
Toda forma es siempre un *estilo* y todos los estilos o convenciones teatrales son artificiales, sin excepción. Todo estilo puede parecer falso. La tarea del actor consiste en hacer que cualquier estilo sea natural. Y natural significa que en el momento en que ocurre algo no hay análisis ni comentario, sencillamente parece autentico.

Así pues solo si el nivel pre-expresivo en rico, el nivel expresivo, que tanto tiene que ver con el texto, será mucho más rico. A menudo el teatro solo tiene el nivel expresivo.
Lo mismo podríamos decir en relación a la dramaturgia. De ahí la necesidad de la Dramaturgia Orgánica como un elemento fundamental del paso del texto – Dramaturgia Narrativa – al espectáculo. Esa Dramaturgia Orgánica es la que sostiene el texto y lo convierte en espectáculo, y no es solamente una simple "traducción" del texto al espectáculo.