DRAMATURGIA DEL ACTOR – INFIESTO 2010

==========

El trabajo del actor es el resultado de una tensión dialéctica entre dos polos:

a) La técnica
b) La creatividad

La técnica son los instrumentos profesionales que utiliza el actor.

La creatividad es el modo de utilizar esos instrumentos.

La técnica es la que decide la pertenecía de un actor a un determinado contexto (una tradición, un grupo, una escuela)

La creatividad determina la unicidad en su contexto y sirve para personalizar la técnica y materializarla en una realidad individual.

En la práctica del trabajo del actor la técnica y la creatividad se dan juntas. En situación pedagógica podemos separarlas.

Stanislasvky llamó a la técnica "*el trabajo del actor consigo mismo*". A la creatividad "*el trabajo del actor con el personaje"*

El merito de Stanislasvky es haber definido estos dos espacios y haberlos explorado.

Desde Stanislasvky la investigación sobre el arte del actor se ha basado siempre en estos dos espacios: el actor y el personaje.

Grotowski introduce un cambio sustancial: saca al personaje del trabajo del actor y lo introduce en la creatividad del director. El personaje que ve el espectador no es una creación del actor, es el resultado de un montaje que el director ha hecho con las acciones del actor.

Grotowski coloca la actividad del actor en la zona que Stanislasvky llamaba "*el trabajo del actor consigo mismo"*. Y ese trabajo del actor consigo mismo Grotowski lo articula en el binomio training/ensayo.

En el contexto del ensayo Grotowski define un nuevo espacio conceptual alternativo al personaje para alcanzar la creatividad del actor: la improvisación, inseparable del training.

Y en esa *improvisación/training* ya podemos hablar de dramaturgia del actor. Y esta dramaturgia se hace visible en la *partitura* de acciones, resultado de la improvisación y el training.

El Odín Teatret sigue las premisas de Grotowski, pero, en el interior del vastísimo territorio que llamamos *"el trabajo del actor consigo mismo"*, el Odin ha definido y explorado una porción especifica: el trabajo del actor sobre la propia presencia escénica.

La dinámica descubierta por Grotowski implicaba ya un cierto trabajo dramaturgico del actor sobre sus materiales (su partitura) nacidos de sus improvisaciones para adaptarlas al montaje del director.

Cada actor personaliza la técnica inventando su propia dramaturgica.

Cuando se habla de dramaturgia se debe de pensar en montaje.

Eugenio Barba dice que dramaturgia del actor quiere decir la capacidad de construir la equivalencia de la complejidad que caracteriza la acción en la vida. Esta construcción, que viene percibida como personaje, tiene que tener un impacto sensorial y mental sobre el espectador. El objetivo de la dramaturgia del actor es la capacidad de estimular reacciones afectivas en el espectador.

"*El arte del actor consiste en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos del propio cuerpo"*
Meyerhold 1922

Algunos conceptos surgen ya de esta visión histórica del siglo XX. En primer lugar la creación del concepto *Dramaturgia del Actor.*

Todo espectáculo es la suma de, al menos, tres dramaturgias:

1) La orgánica o del actor
2) La narrativa o del texto
3) La dramaturgia del director

El concepto de Dramaturgia del Actor es inseparable de los otros conceptos que aparecen en la segunda mitad del siglo XX: *improvisación* y *partitura.*
Estos conceptos nos llevan a uno nuevo: *subpartitura*

Cuando Stanislasvky definió el polo del *Personaje* creo el concepto de *subtexto,* que era lo que estaba por debajo del personaje, de su textos, y determinado por sus condiciones dadas. El *texto* era del autor, el *subtexto* del actor.
Cuando Barba crea el concepto de *dramaturgia del actor,* crea el concepto de *subpartitura.*

Resumamos: En el momento que el polo del *personaje* se saca del trabajo del actor, aparece una nueva herramienta, la *improvisación,* que le sirve al actor para desarrollar su creatividad ajena a esa entidad que llamamos personaje. Y la *improvisación* se fija en una estructura que llamamos *partitura de acciones.* Como el actor ya no está haciendo un personaje, ya no cuenta con un subtexto, pero esas acciones de la improvisación también llevaran algún tipo de subtexto y a ese nuevo subtexto, que nada tiene que ver con un personaje, se le llama *subpartitura,* es decir lo que está por debajo de la partitura y no del texto. No olvidemos que toda acción tiene algo dentro y algo fuera, algo arriba y algo abajo, algo visible e invisible.

Para Eugenio Barba el *subtexto* es una forma particular de *subpartitura*, pero la *subpartitura* no consiste – insiste Eugenio – necesariamente en la intención o en los pensamientos inexpresados de un personaje, ni la interpretación de sus *porqués*. La *subpartitura* puede estar constituida por un ritmo, un canto, un particular modo de respirar, por una acción que no se realiza en su dimensión original, sino que viene absorbida y miniaturizada por el actor, que no la muestra pero se deja guiar de su dinamismo incluso en la inmovilidad.

La *subpartitura* es inseparable de la dramaturgia del actor. Si la dramaturgia es su trabajo *visible*, la *subpartitura* es su trabajo *invisible*, siguiendo la terminología de Donnellan.

Tanto la *partitura* como la *subpartitura*, producto de la *improvisación*, no tienen porque tener relación con el tema propuesto por el director.
El actor se situa en el centro mismo del proceso creativo. El actor provee de materia prima para la producción. Esta acumulación de materia prima en la dramaturgia de Barba puede ser comparada a la técnica de escribir canciones que utiliza el cantante David Bowie: comieza anotando palabras, frases, oracione sueltas… Lo mismo hacen los actores de Barba, crean palabras, frases, oraciones, que constituyen los cimientos del texto espectacular. Y estas palabras, frases y oraciones, que los actores crean improvisando, constituyen la autentica dramaturgia del actor. Las improvisaciones, para Barba, tienen que ser siempre individuales, pues piensa que sin las improvisaciones son entre dos actores, por ejemplo, cada actor está mas preocupado en leer al otro actor y en responderle que en explorar su propio dialogo físico con el tema. Para Barba lo primero son las reacciones individuales.
La dramaturgia del actor surge, pues, de los vínculos entre las asociaciones personales que sustentan la improvisación del actor y la partitura física que tienen como finalidad. El director, en su trabajo de montaje, se concentra en las tensiones externas físicas y vocales del actor, sin prestar atención al origen sicológico interno del que provienen.
Sin esas palabras, frases u oraciones, donde para el actor existe lo visible y lo invisible no hay dramaturgia del actor, no hay presencia del actor, no hay actor.

INTRODUCCION
==========

Siempre que hablemos de Actor/Actriz nos vamos a estar refiriendo a un actor creador y no a un actor mercenario o meramente repetidor. Nos vamos a estar refiriendo a un actor donde la creatividad es su herramienta más importante, un actor que es tan creador del espectáculo como el autor o el director. Y de eso trata la *dramaturgia del actor*, de cómo organizar la capacidad creativa del actor.

Tenemos que hacer también una diferencia entre Actores del Polo Norte y Actores del Polo Sur, siguiendo la terminología de Barba.

En todo espectáculo hay presentes 4 dramaturgias:

1) La orgánica o del actor
2) La narrativa o del texto
3) La dramaturgia del director
4) La dramaturgia evocativa o del espectador

La *dramaturgia del actor* es el arte del actor de organizar sus propios materiales, tanto visibles como invisibles.
Los visibles son las acciones que hace el actor.
Los invisibles son todo lo que está bajo acciones.

Visibles: Diferencia entre *acción y gesto:* .Definición Barba. Ejemplo de Grotowski de dar la mano. *El gesto es el gran enemigo del actor*. La acción física no se debe iniciar en la periferia. El impulso parte siempre del interior del cuerpo. Para poder partir de dentro del cuerpo el impulso precisa una *asociación*. Una *asociación* está unida a un recuerdo preciso, pero nunca un recuerdo intelectual. Es un recuerdo sensorial. Las *asociaciones* son recuerdos de sensaciones.

Invisibles: *Subtexto* y *Subpartitura*
La subpartitura está estrechamente relacionada con el *impulso*

El Impulso: No es un recuerdo intelectual o ni un recuerdo emotivo, es el recuerdo de un impulso que se transforma en acción. De ahí que, según Grotowski, el *impulso* siempre está relacionado con un *patner*

Ejemplos de Subtexto:

a) Con el cuerpo: abrir y cerrar. El *subtexto* a favor del personaje. *El subtexto* en contra del personaje.

b) Trabajo con un objeto que activa *el subtexto*
c) ejercicios de *subtexto* con una secuencia de acciones preestablecida.
d) Ejemplos de subtexto en diversas obras. Ej. Bernarda Alba. Improvisar situación de las hermanas.

Ejemplo de *subpartitura* o dialogo del actor consigo mismo.

El actor no hace un montaje interior con sus *asociaciones*, hace un flujo interior, un flujo de *asociaciones* del cuerpo memoria. Los recuerdos no se improvisan, deben de ser perfectamente conocidos. Lo que se improvisan son las *asociaciones*.

Una vez establecidos estos conceptos vamos a ver ejemplos históricos de dramaturgia del actor o formas teatrales que estan fundadas sobre el arte de ordenar los elementos actorales y que estan codificadas. Lo que Barba llama Actor del Polo Norte

1) La Comedia del Arte como Dramaturgia del Actor

"*El actor debe traducir en dos, tres o cuatro rasgos de carácter o de comportamiento los elementos de base que, yuxtapuestos, recrearan el personaje, la imagen total querida por el actor, por el director y por el interprete."*

Eisenstein

Hacer ejemplos de los personajes.

2) Ballet clásico

Hacer ejemplos

3) Teatros orientales codificados

Hacer ejemplos.

DRAMATURGIA DEL ACTOR

Actores del Polo Sur.

Normalmente se piensa la palabra dramaturgia en conexión a la narración y al texto, pero para el actor, en eso llamamos dr*amaturgia orgánica*,

existen tres dramaturgias superpuestas, la orgánica o dinámica, la narrativa y la evocativa. La dramaturgia orgánica corresponde al cuerpo, a la acción, la narrativa al texto, al tema, al personaje, la dramaturgia evocativa corresponde a un universo personal hecho de necesidad y rigor, de imaginación e impulsividad.

Pero, en realidad, ¿cómo organiza el Actor sus elementos? : Cuerpo, emoción y voz.

En la *dramaturgia orgánica* el actor trabaja fundamentalmente con dos principios: Oposición y Omisión.

1) Ejemplos de Oposición /Equilibrio
2) Ejemplos de Omisión

En la *dramaturgia evocativa* el actor trabaja fundamentalmente con Asociaciones y Equivalencias.

Pensar por asociaciones permite saltar de motivación en motivación siguiendo una lógica personal que no tiene reglas: *Al personaje de Lady Macbeth puedo asociarle la bruja de Blancanieves, a la bruja la imagen de un espejo, al espejo un dialogo de Narciso, y así improvisar sobre la vanidad y la belleza de Lady Macbeth que se refleja y esfuma en el fondo de un pozo.*

La equivalencia es la capacidad de encontrar una acción, una forma, una imagen, una estructura dinámica, una escena, un pensamiento que corresponda al punto de partida sin ser idéntico: *Después de haber creado una secuencia sentado en una silla puedo encontrar el equivalente de pie, con la voz, moviendo una silla en vez del cuerpo. Puedo hacer pasos con un ritmo equivalente a los versos de una poesía, dar a un personaje el brío equivalente a una música popular, decir un texto con un toque de colores equivalente a los de un cuadro de Van Gogh.*

Hacer un ejemplo de Asociación

Hacer un ejemplo de Equivalencia

TRABAJO CON LA DRAMATURGIA DEL ACTOR

==========

LA IMPROVISACION

La improvisación como herramienta fundamental para el trabajo dramatúrgico del actor.

Diferencia de *Improvisación* en la vida cotidiana y en el teatro.
En la vida cotidiana la *Improvisación* es sinónimo de variación – voy a improvisar una comida - y no de crear de la nada.
En el teatro la *improvisación*, por lo general, es sinónimo de crear de la nada.

La *Improvisación* es una de las herramientas con las que cuenta el actor para trabajar en todos los niveles del espectáculo.
Grandes espectáculos del siglo XX se han creado a partir de improvisaciones de los actores.

1) Improvisación para los Actores del Polo Norte

Históricamente el concepto de *Improvisación* está muy presente en muchas formas teatrales, pero siempre en el sentido de variación:
Katakali indio
Comedia del Arte
Flamenco
Toreo
Tango

2) Improvisación para los Actores del Polo Sur.

Como hablan de la *Improvisación* los grandes maestros:

Stanislavski, "La alegría del actor no está en repetir lo que ya ha logrado, sino en variar e improvisar en el marco del conjunto. Restringiéndose en función del tiempo y del espacio que le ha asignado la composición del espectáculo o el conjunto de sus compañeros, el actor se sacrifica por la unidad. Admitiendo la improvisación, el director actúa de la misma manera en su marco. Estos sacrificios son fecundos cuando son recíprocos."

Meyerhold: "Las dos condiciones principales del trabajo del actor son la improvisación y el poder de restringirse. Cuanto más compleja es la combinación de esto dones, mayor es el arte del actor."

Copeau, escribe en 1916 :*El hábito de la improvisación devolverá al actor la soltura, la elasticidad, la autentica vida de la palabra y del gesto, el*

verdadero sentimiento del movimiento, el verdadero contacto con el público, la inspiración, el fuego, el entusiasmo y la audacia del cómico de la farsa. ¡Y qué enseñanza para el poeta, qué fuente de inspiración!

Grotowski dice que la improvisación *estimula el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente y elimina del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como síquico. Pero hay que ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos, en partitura.*

Barba dice: *En los diferentes lenguajes de trabajo, el termino improvisación o sus equivalentes se aplica a muy diferentes procedimientos: para la elaboración rápida de material para la composición, para las posibles variaciones de un mismo resultado; para la contribución individual de un interprete, para la dramaturgia en su totalidad, o para el surgimiento de un acontecimiento imprevisto; desde la destreza para sorprender al espectador con rodeos repentinos, a la habilidad para hacer lo mismo con los compañeros cambiando las reglas del juego establecido. Y lo más importante de todo: la inteligencia para sorprenderse uno mismo dentro de una forma repetida y estable. En esto consiste el oficio del actor: en construir una estructura que retenga la atención del espectador y que al paso de los meses y los años pueda repetirse con todo el vigor de su sangre.*

Peter Book, dice que *la forma de teatro más emocionante y la más peligrosa es la Improvisación, pero que es muy difícil, pues, aunque en la improvisación cabe cualquier cosa, si todo el mundo hace precisamente cualquier cosa, el resultado es nada. Una buena improvisación no aguanta más de minuto y medio o dos. Para improvisar es muy importante la concentración. Es una técnica muy difícil y exacta, que requiere de los actores el despliegue de sus mejores habilidades y recursos. Exige un entrenamiento específico, gran generosidad, y también un enorme sentido del humor. A menudo los grupos de teatro que improvisan con regularidad aplican el principio de no interrumpir jamás una improvisación en el momento en que se produce. Si queréis saber lo que es aburrimiento, id a ver una improvisación en la que dos o tres actores e pongan a "hacer lo suyo" sin que los interrumpan. Es inevitable que al poco tiempo se encuentren repitiendo tópicos, a menudo con una lentitud mortal que disminuye la vitalidad de cualquiera que los contemple*.

A) Improvisación individual a partir de un tema:

1) Creación de una improvisación y fijarla en una partitura.

B) Improvisación individual a partir de una imagen

2) Creación de una improvisación y fijarla en una partitura

C) Improvisación a partir de un texto fijo teatral, de un Acto de Habla.

1 Pregunta: *¿Saldrá ese niño del cuarto?*
2 Afirmación: *Si, saldrá del cuarto.*
3 Orden: *Niño, sal del cuarto.*
4 Condicional: *Ay, si ese niño saliera del cuarto*
5 Condicional: *Si sale del cuarto quedo tranquilo*

Convertir este acto de habla en una ACCION TETRAL que, partiendo de esos enunciados, tenga una razón de decirse, sea lógica. Al pasar a la Acción Teatral si que importa quien lo dice, como lo dice, donde se dice. La Acción Teatral es la producción de un segundo sentido. Lo que se hace en la vida tiene sentido, pero lo que se hace en el arte, en el escenario, tiene un segundo sentido. El Acto de Habla tiene sentido por si mismo, la Acción Teatral es un segundo sentido. La Acción Teatral ha de tener coherencia, lógica, inventiva del actor. El conflicto está latente en los cinco enunciados del Acto de Habla, pero en la Acción Teatral hay que inventar el conflicto. Pero siempre hay que partir de los elementos propuestos por el Acto de Habla. El Acto de Habla es la materia prima, como la vida, y hay que transformarla en acción, en Dramaturgia del Actor.

3) Creación de una improvisación con texto y fijarla en una partitura.

D) Improvisación a partir de unas acciones físicas: *Brazos que abrazan, brazos que acarician, brazos que increpan, brazos que rechazan, brazos que señalan, brazos que piden, brazos que protegen, brazos que agreden, brazos que afirman, brazos que niegan, brazos que caen, brazos que pesan, brazos de aire, brazos que dan, brazos de agua, brazos que suplican, brazos que lloran, brazos con dolor, brazos que vuelan, brazos miedosos, brazos que sonríen, brazos que cantan.*

4) Creación de una improvisación y fijarla en una partitura.

E) Trabajo a partir de un texto poético.

4) Creación de una improvisación y fijación en una partitura, sin palabras.

Ejemplo de trabajo:

1) Improvisar a partir de los Verbos del texto
2) Improvisar a partir de las imágenes del texto
3) Improvisar a partir de las ilustraciones del texto
4) Improvisar a partir de las resonancias en nosotros del texto.

Ejemplo de trabajo de Julia Varley pg.55

¿Cómo podemos fijar la *Improvisación?* :

Apuntar un compañero tu improvisación, el Video, fijar una acción tras otra para no perderse, juntar acciones individuales en un pequeño montaje, improvisar con algo no tenga que ver con tema de la obra, utilizar un texto para fijar las acciones o una música, fijando a cada palabra, frase o párrafo una acción. Lo mismo podemos hacerlo con la música, asignando a cada sección de la música una acción, etc.

La acción es el resultado de toda *Improvisación*. La esencia de toda acción es la *precisión.* La precisión es la premisa para "estar decidido". Para estar decidido debo de estar convencido. Creer firmemente en aquello que ejecuto me ayuda a persuadir al que mira, incluso si la acción es aparentemente ridícula o absurda. La precisión y la decisión hacen percibir que existe lógica, incluso si la misma escapa al espectador.

Ej. Preguntar al actor por su *subpartitura*.

No es volumen de las acciones lo que me vuelve vivo en escena, sino el hecho de que son reales, o sea, precisas.

Ej.- coger una hoja del suelo.

Toda improvisación fijada en una partitura de acciones tiene su energía:
Según Grotowski existen dos tipos de Energía:
Una de expansión, agresiva, que los indios llaman *Rajas*
Otra de la inercia, de la pesadez que en física se llama entropía y en indio *Tamas.*
Estos dos tipos de energía son comunes en nuestra vida cotidiana, pero existe un tercer tipo de energía que experimentamos raramente, de cualidad muy sutil, ligera, que en todas las culturas está ligada a la palabra

Luz. Algo que no pesa y no es expansivo, algo vecino a la transiluminación. Esta energía esta asociada a la divinidad

La energía de la improvisación:

La energía training nos enseña la energía de la improvisación. Cada personaje tiene una energía diferente

Trabajar con las tres dramaturgias:

1) Orgánica: Oposición/Equilibrio y Omisión.
2) Evocativa: Asociaciones y Equivalencias
3) Dramaturgia Narrativa: Trabajo con el texto:
    a) *Consonancia*, todas las partes del cuerpo colaboran para componer una acción físico-vocal suave, delicada, introvertida.
    b) *Complementariedad*, la forma general de la acción es suave, delicada, introvertida y la voz (o los ojos, o las manos…) se encargan de entablar una relación extrovertida con el exterior.
    c) *Contraste*, paso delicado, pero la voz la voz intervienen con prepotencia en el espacio; manos tranquilas y seguras, pies nerviosos…

Toda partitura puede ser montada mediante una relación de consonancia, complementariedad y contraste con el sentido de las palabras, del dialogo, de la situación escénica. Ejemplo de Wagner y Meyerhold.

En resumen, improvisar consiste en transformar determinadas imágenes mentales en acciones físicas. Si se trabaja a partir de un texto, la relación entre texto y acción física es una relación de equivalencia. Imprescindible la concentración, pero una concentración en la que estoy totalmente presente y cada cosa que hago o digo es importante.

La base de toda dramaturgia es la ESTRUCTURA, que se hace visible en una PARTITURA DE ACCIONES.

Toda PARTITURA lleva implícita una SUBPARTITURA. Y todo subpartitura es un proceso mental invisible que acompaña de manera fija y fluctuante las acciones que ve el espectador.

Esa relación, esa tensión, entre PARTITUTA/SUBPARTITURA son inseparables de la dramaturgia que organiza el actor con sus materiales: dramaturgia orgánica y dramaturgia evocativa.

Si la Dramaturgia solo se articula en lo dinámico, en el físico, aparecerá algo superficial en el trabajo del actor.

Si la Dramaturgia solo se articula en lo mental, en lo interior, volverá informa e incomprensible el trabajo del actor.

Estos dos polos hacen que la Dramaturgia constituya un lenguaje propio del actor, que le diferencia de otro actor. Se constituye como lenguaje propio, al que sin duda puede sumarse también la dramaturgia Narrativa que comportará también una manera propia y particular de encarar los temas y los personajes.