

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

Cuerpo Teatral. Forma y/o Emoción en el trabajo creativo del actor.

Rosso, Martín.

Cita:

Rosso, Martín (2010). *Cuerpo Teatral. Forma y/o Emoción en el trabajo creativo del actor*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/637>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/mar>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Cuerpo Teatral. Forma y/o Emoción en el trabajo creativo del actor

Mag. Martín Rosso

Carrera de Teatro – Facultad de Arte – UNCPBA

martinrosso@yahoo.com.ar

Introducción

La particularidad del arte del actor, y de los demás artistas performativos, es que cuando el fenómeno artístico se produce el actor está presente y *vivo* delante del público. El actor protagoniza la Acción Dramática. A través de la actuación el sujeto-actor da forma humana al drama. “Actuar”, implica para el actuante accionar en dos mundos a la vez: el Mundo Interno, o estados de la mente, referido a nuestras percepciones, sentimientos, pensamientos, intenciones, deseos, ansiedades y un Mundo Externo que parte de un mundo físico, tangible, visible, público, vinculado a las acciones que se realizan en el espacio y tiempo dramático. El maestro ruso Constantin Stanislavski denominó a la relación entre “la vida del alma” y “la vida del cuerpo” como *Organicidad*, entendida como la capacidad del actor de encontrar y dinamizar un determinado flujo de vitalidad en el accionar dentro de un espacio ficcional, no cotidiano, como el teatral.

Alma y cuerpo: una discusión de larga data

La noción cósmica teológica

La noción de *alma* aparece ya en estadios muy antiguos del pensamiento humano y puede encontrarse, de un modo u otro, en todas las culturas de los pueblos primitivos. Los ritos funerarios donde se enterraban a los muertos, con algunos de sus objetos, que aparece ya en el Hombre de Neandertal, nos muestran algún tipo de creencias relacionadas con la vida después de la muerte. En términos generales, la concepción que tienen del alma estos pueblos primitivos es considerar a todos los fenómenos de la naturaleza como dotados de un alma y, por tanto, con un comportamiento semejante al humano, es decir, dotados de vida, sentimiento y voluntad propia. Esta noción pre-científica se conoce con el nombre de *animismo*.

En el pensamiento griego, en el siglo VI a.C., aparecen los primeros planteamientos filosóficos sobre el alma. Por un lado, estaba el pensamiento *monista* que consideraban al alma y al cuerpo de una misma naturaleza, pero que se manifestaba de manera distinta. El alma es considerada como principio vital pero también la causa de todos los movimientos y cambios que se producen en el ser. Por el otro lado, el pensamiento religioso *orfista*, que plantean una concepción dualista del ser humano: el alma eterna y de origen divino es preexistente al cuerpo, penetra en él y lo vivifica. Es así que el cuerpo es concebido como una suerte de “cárcel del alma”, por lo que es tarea del ser humano liberar su alma por medio de ritos de purificación.

Para Platón, también el alma y cuerpo son de naturaleza distintas y el alma debía liberarse del cuerpo, pero su liberación no se realiza mediante ritos de purificación, como en el orfismo, sino alcanzando la sabiduría. Aparece así una nueva dimensión del alma como principio de conocimiento. Por su parte Aristóteles, discípulo de Platón, enmarca el estudio del alma dentro del estudio general de los seres vivos. Todos los seres vivos tienen en sí un principio vital o alma que regula todas sus funciones vitales. Aristóteles elimina el dualismo entre Mundo sensible y Mundo inteligible de Platón, sustituyéndolo por un dualismo entre *materia* y *forma*. La materia es pura indeterminación que necesita ser determinada por una forma o acto. Todo lo que existe está compuesto necesariamente de una materia que adopta

una determinada forma. En los seres vivos, el cuerpo es materia y el alma es la forma del cuerpo. No pueden darse el uno sin la otra, pero es en el alma donde residen las funciones vitales y es la causa y el principio de las actividades del cuerpo.

Las ideas de Platón y de Aristóteles llegaron hasta el pensamiento medieval cuyos autores trataron de hacerlos compatibles con los dogmas de la religión cristiana y, fundamentalmente, con el dogma de la creación. Ellos consideraban que el alma es creación de Dios y constituye un puente de unión entre lo material y lo divino. Esta adquiere un carácter personal. Cada ser humano posee su propia alma que es puramente espiritual, sin nada de materia, y es la intimidad misma de la persona. Desde esta perspectiva, el alma humana sigue siendo vida, pero una vida superior a la meramente biológica. Es un conjunto de experiencias que engloba la subjetividad, la personalidad, la conciencia de sí y la trascendencia.

La noción cósmica mecanicista

Descartes elimina la noción clásica del alma como principio de vida y movimiento, estableciendo una distinción radical entre el alma y el cuerpo. Para él, el alma es puro pensamiento y se rige por leyes lógicas que están impresas en la mente en el momento del nacimiento. El cuerpo, por otro lado, es extenso, se rige por leyes mecánicas y es completamente incapaz de pensar. Alma y cuerpo son dos sustancias de naturaleza totalmente diferentes y se encuentran separadas.

El dualismo sustancial de Descartes ahondó en el pensamiento occidental permitiendo una explicación mecanicista del Cosmos, independiente por completo de la religión. Pero la separación radical entre mente y cuerpo, que hacía posible la nueva ciencia, introducía un problema de difícil solución: Si alma y cuerpo son dos sustancias enteramente distintas, ¿cómo acciones del cuerpo pueden producir ideas en la mente y cómo las ideas de la mente pueden producir acciones del cuerpo? Con los últimos avances en el campo de la neurociencia, la cual utiliza métodos no invasivos, se pudieron explicar muchos de los fenómenos de interacción que ocurren entre la mente y el cuerpo.

Mente y Cuerpo: Qué nos dice la ciencia hoy

La supervivencia de todo organismo depende de la capacidad de encontrar e incorporar energía y de prevenir todos los tipos de situaciones que amenazan la integridad de los tejidos. Sin acciones, organismos como los nuestros no sobrevivirían, pues las fuentes de energía necesarias para renovar la estructura del organismo y mantener la vida no serían encontradas y puestas al servicio de los mismos y mucho menos serían evitados los peligros del ambiente. Muchos organismos simples, hasta los unicelulares, ejecutan acciones espontáneas en respuesta a estímulos del ambiente; esto es, producen comportamientos. En los casos más simples, una célula nerviosa, o neurona, recibe un estímulo que es transmitido a otra neurona para producir la acción. A medida que los organismos fueron adquiriendo mayor complejidad, gracias al proceso evolutivo, estas acciones, necesitaron de un procedimiento intermediario. Otras neuronas se intercalaron entre la neurona estímulo y la neurona respuesta, generando circuitos paralelos.

Finalmente, este proceso desembocó en el desarrollo de la mente. Poseer mente significa poseer la capacidad de exhibir imágenes internamente y de ordenar esas imágenes en un proceso llamado pensamiento. Si las acciones tienen como propósito la supervivencia y su poder se vincula a la disponibilidad de imágenes orientadoras, entonces un mecanismo capaz de maximizar la manipulación eficaz de imágenes al servicio de los intereses de un organismo específico, otorgaría una enorme ventaja a los organismos que lo poseen, y ese mecanismo probablemente sería mantenido en la evolución. La conciencia es precisamente ese

mecanismo. Las imágenes mentales orientan a las acciones para que estas sean eficaces, como también nos permiten inventar nuevas acciones a ser aplicadas a situaciones inéditas y hacer previsiones para acciones futuras. Esta capacidad de transformar y combinar imágenes de acciones y escenarios es la fuente de la creatividad, lo que podemos entender como poseer la capacidad de imaginar.

Cómo se da la relación

La imagen o patrón mental, según Damásio, proviene de la actividad del cerebro. Esta es parte de organismos vivos que interactúan con medios físicos, biológicos y sociales. Esta interacción deja marcas en el organismo por medio de cada una de las modalidades sensoriales (visual, auditiva, olfativa, gustativa, y somato-sensitiva¹) que envían señales por intermedio de patrones neurales, o mapas neurales, formados por grupos de neuronas que constituyen circuitos o redes, hacia puntos de entrada determinados en el cerebro, llamados cortices sensoriales iniciales. Cada región sensorial inicial (los cortices visuales iniciales, los cortices auditivos iniciales, etc.) es un conjunto de áreas diversas del cerebro que se relacionan entre sí, existiendo una intensa señalización cruzada. Estas señales constituyen las bases de las representaciones organizadas topográficamente, lo que denominamos imágenes mentales².

Existen dos tipos de imágenes³: las imágenes perceptivas y las imágenes evocadas. Las imágenes perceptivas, son imágenes que derivan del contacto directo con el medio ambiente. Un ejemplo de estas, serían las imágenes que resultan de escuchar música, tocar una superficie, mirar un paisaje, etc. Las imágenes evocadas, son aquellas que derivan del pensamiento, pueden ser producto de recordar el pasado o de planear el futuro, algo que podría llegar a ocurrir. Un ejemplo de estas imágenes sería cuando recordamos una cara de un ser querido o cuando planeamos una determinada actividad.

Estas imágenes no se almacenan en forma de fotografías, de acontecimientos, de palabras o frases. Ellas son almacenadas, en un mecanismo que detona la actividad cerebral producida por los córtices sensoriales iniciales en el momento que se produjo la experiencia. Ese mecanismo es denominado patrón neural dispositivo. Para ser más claro, cuando escuchamos una melodía, esa información ingresa a diferentes zonas del cerebro, por intermedio de los córtices auditivos iniciales. Cuando recordamos esa melodía, por intermedio de estos patrones dispositivos, se activa la función cerebral que se produjo al momento de escuchar esa melodía. Lo que el patrón dispositivo guarda no es una imagen *per se*, sino un medio para construir un esbozo de ella.

Estos patrones dispositivos constituyen nuestro depósito integral del saber, que incluyen tanto el conocimiento adquirido, por medio de la experiencia, como así también el conocimiento innato. Podemos entender a este último como comandos de regulación biológica, necesarios para la supervivencia, como es el control del metabolismo, impulsos e instintos. Se garantiza de esta manera, entre otras cosas, que la respiración y la alimentación ocurran de acuerdo con las necesidades del organismo, que exista unos comportamientos adecuado de lucha o de fuga, o que se asegure la continuidad de los genes por medio de comportamientos sexuales o el cuidado de la descendencia. Dentro del conocimiento adquirido se encuentran patrones dispositivos que contienen registros que podemos evocar para el raciocinio, la planificación, la creatividad, el movimiento y otros patrones que contienen registros de reglas y de estrategias con las cuales manipulamos esas imágenes. La adquisición de nuevos conocimientos es conseguida por la modificación continua de esas representaciones dispositivos.

Como se describió anteriormente, algunas imágenes que vemos se basan en cambios que ocurren en nuestro organismo. Los mecanismos señalizadores de nuestra estructura corporal ayudan a construir patrones neurales que mapean la interacción del organismo con el

objeto⁴. Los patrones neurales, son contruidos según las convenciones propias del cerebro. Por lo tanto, las imágenes que cada uno de nosotros ve en nuestra mente, no son copias del objeto específico, sino una representación, que es producto de la interacción del momento específico en que interactuamos con el objeto y la estructura de nuestro organismo. Es por eso que es posible afirmar que el cerebro es un sistema creativo, que en vez de reflejar el ambiente que lo circunda, construye mapas de ese ambiente usando sus propios parámetros y su propia estructura interna. Él crea así, un mundo único, donde cada individuo construye su propia realidad. Sin embargo, desde el punto de vista biológico los seres humanos somos lo suficientemente semejantes como para construir imágenes similares a partir de una misma realidad.

Forma y emoción: en el trabajo creativo del actor

En los estudios del teatro contemporáneo una de las cuestiones más importante es la relación que debe establecerse entre la forma y el contenido emocional del actor. Maestros que pregonaban la codificación de la forma como soporte de la emoción y por otro lado, maestros que pretenden retornar a las fuentes del instinto, liberando las emociones. Es entre esos dos polos la actuación del siglo XX osciló. Estas posturas opuestas tuvieron numerosos adeptos, sus más destacados representantes fueron artistas que lideraron los movimientos de renovación teatral a lo largo del siglo XX. Seleccionamos para analizar aquí a dos figuras paradigmáticas de estas posturas: Ettienn Decroux, como representante de la primera y Lee Strasberg como exponente de la segunda.

Ettienn Decroux e a gramática de una técnica corporal

Ettienn Decroux (1898-1991) se destaca como el reformador de la técnica de la mímica en el siglo XX. Para las artes escénicas, las investigaciones de Decroux son muy importantes, ya que él es “talvez el único maestro europeo que haya realizado una técnica codificada en un sistema de reglas equivalentes a la de una tradición oriental”.⁵ Como afirma Luiz Burnier, este maestro francés creó y estructuró la gramática de una técnica corporal para la representación. Decroux dividió el cuerpo en dos elementos: columna vertebral (tórax), rostro y brazos, y en tres planos: frontal, lateral y rotación. Algunos otros elementos estudiados por Decroux fueron: el centro de la gravedad del cuerpo en relación al peso, los movimientos articulares y los movimientos llaves. Se puede entender la estructura gramatical de su técnica de la siguiente forma: 1- ejercicios ginásticos, 2 – ejercicios de expresión, 3 - formas de expresión, 4 – cuadros de mímica.

Para Decroux, el tronco, por ser la gran masa del cuerpo, debía ser el centro de la expresión y no las terminaciones periféricas como el rostro y los brazos. Por eso él investigó ese centro de expresión. Él dividió la columna en partes y trabajó la independencia y autonomía del movimiento de cada parte. Denominó a cada una de esas partes como órganos de expresión: cabeza, cuello, pecho, cintura, cadera y piernas-peso.

En relación a las formas de expresión, Decroux codificó una serie de movimientos que denominó “figuras de estilo”. Estas figuras son cuadros de movimientos que trabajan pequeños temas: la oración, el narciso, saludar, etc. Como afirma Burnier, lo interesante en el sistema de Decroux, es que él partió de pocos elementos y simples: la fragmentación de la columna vertebral en seis partes y en tres planos. De estos pocos vocablos construyó todo un idioma, con reglas gramaticales precisas y sistematizadas. La comparación entre la técnica de Decroux y las lenguas naturales o el código genético, es inevitable. “En nuestro código genético también tenemos un número finito e ilimitado de códigos iniciales (los nucleótidos),

con una combinación infinita de posibilidades resultando una cantidad infinita de textos” (Burnier, L. O. 1994, p. 106).

Lee Strasberg e o Actor’s Studio

Lee Strasberg (1901-1990) austriaco en sus orígenes, norte-americano por opción, desarrolló una versión propia del Sistema de Stanislávski. Strasberg fundó en 1951 el Actor’s Studio, donde institucionalizó un entrenamiento personal. Enseñó a los actores a apelar a su imaginación, al inconsciente y al subconsciente para conseguir una creación artística subjetiva. Los actores no tenían que imitar a nadie, tenían que encontrar su personalidad. Strasberg, como un psicoanalista, y con el objetivo de solucionar problemas de comunicación, penetraba en la intimidad de los actores. Los miembros del Actor’s Studio primero hacían y después reflexionaban. Esta reflexión se hacía en voz alta, en frente de los colegas. En ella los actores comentan el proceso interior vivenciado en la escena y analizan los momentos donde no se sintieron cómodos y en los que se sintieron bien. Hablan sobre los obstáculos que enfrentaron y la manera que lo solucionaron. Es en esta “confesión pública”, según Strasberg, donde se intercambian ideas que ayuda a los actores a vencer inhibiciones y miedos.

En el juego teatral, según Strasberg, el actor interviene con el pensamiento, las sensaciones, la experiencia, la emoción y la acción. Para conseguir el libre flujo de esos elementos por el organismo, el actor se tiene que desbloquear muscular y psíquicamente. Por eso antes de cada función exigía un relajamiento completo: aconsejaba al actor a encontrar una posición en la cual sea capaz de dormir. Todo esto dentro del actor, decía, y para sentir en la escena una emoción fuerte, el debe apelar a un recuerdo, desarrollando un proceso denominado “Memoria Emotiva”. En este proceso el actor hacer emerger una emoción real usando recuerdos personales, evocando la emoción sentida en un caso similar al representado. Se trata de despertar en cada noche un trauma oculto en la memoria, con el fin de realizar en frente del público un paroxismo emocional.

La idea de Strasberg, aunque sean definidas por muchos estudiosos del teatro como una exageración del primer método de Stanislavski, ejercieron fuerte influencia en el campo teatral latino-americano, y se esparcieron mundialmente a través del cine norte-americano, ya que muchos actores famosos de Hollywood estudiaron en el Actor’s Studio a partir de la mitad del siglo XX.

A modo de conclusión

La intención de este trabajo no es confrontar las discusiones filosóficas con los descubrimientos científicos, sobre todo por que aún la ciencia sigue sin resolver el problema principal de la interacción entre los dos mundos. Que es, descubrir como se realiza el pasaje de los impulsos eléctricos de las neuronas hacia formar en nuestro cerebro una imagen. Es decir como se pasa del mundo “electro-químico” al “mental”. Lo que si nos ha dado la ciencia, a través de la manipulación tecnológica, en este caso del cerebro o el sistema nervioso, es que corroboran la existencia de una interacción permanente entre cuerpo y cerebro y que no se puede modificar uno, sin repercutir en el otro.

Al hacer un análisis de las principales líneas teatrales que evolucionaron a lo largo de la historia del teatro occidental, se observa que estas son influenciadas por estas discusiones tanto filosóficas con científicas, proponiendo para el trabajo del actor diferentes caminos para la composición de los personajes teatrales.

Como vimos como ejemplo, se puede observar que los procesos constructivos de Decroux y Strasberg hacen un abordaje diferente. Decroux trabaja desde la forma, o mundo externo, para luego buscar la organicidad, o mundo interno y Strasberg, por su parte, busca

primero la organicidad del actor para después buscar la forma. Tanto las propuestas de Decroux como las de Strasberg representan posturas muy influyentes para el panorama teatral contemporáneo pero en la práctica teatral actual se puede observar una mixtura de esos dos paradigmas que originan una tercera línea, donde el actor articula y equilibra en su trabajo de composición la presencia de la emoción como la definición de la forma expresiva. Intercalando en el proceso compositivo del personaje momentos donde trabaja la imagen de la escena, la forma de su accionar, organizando y limpiando sus movimientos y momentos donde realiza un trabajo más introspectivo para lograr que sus movimientos, desplazamientos y caracterización del personaje sean orgánicos.

Bibliografía

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à Representação*. Tese de doutoramento - PUC: São Paulo, 1994.

PAVIS, Patrice *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. Perspectiva: São Paulo. 2001.

SERRANO, Raul. *Dialéctica del trabajo creador del actor*. Cartago: México. 1982.

_____. *Tesis sobre Stanislávski. Em la educación del actor*. Escenologia: México. 1996.

ROSSO, Martín. *La imagen mental en el trabajo creativo del actor. Stanislavsky no estaba equivocado, una mirada desde la Neurobiología*. El Peldaño nº 3. Tandil, 2004.

_____. *Matrizes Estético-conceituais na Análise da Composição do Personagem Teatral*. Anales del III Congreso Brasileño de Investigación y Pós-Graduación en Artes Escénicas, Florianópolis - Brasil. 2003.

_____. *Dos ópticas convergentes sobre la Acción Física*. El Peldaño nº 1/2. Tandil, 2003.

STANISLAVKY, Constantin. *La construcción del personaje*. Alianza, Madrid, 1975.

VALENZUELA, José Luis. *Antropología Teatral y Acciones Físicas*. Impresora del Plata: Buenos Aires. 2000.

Notas

¹ La palabra proviene del griego *soma*, que significa cuerpo. Sería entonces la capacidad que tiene el individuo de sentir estados del propio cuerpo. En ella se incluyen varias formas de percepción: tacto, temperatura, dolor, movimiento muscular, visceral, etc.

² Lo que todavía la Neurobiología no resolvió es como esos patrones neurales emergen en forma de imágenes multidimensionales integradas en el tiempo y en el espacio.

³ La palabra imagen no se refiere solo a imágenes visuales, sino también a todos los tipos de representaciones mentales en general, por eso existen imágenes sonoras, somato-sensitivas, olfativas, etc.

⁴ El término objeto es empleado en un sentido amplio y abstracto - una persona, un lugar y un instrumento son objetos y también son objetos un dolor específico o una emoción.

⁵ Barba, E. Citado por: Burnier, L. O. em *A Arte do Ator: da Técnica à Representação*. São Paulo: PUC, 1994 (tese de doutoramento), p. 90.