

Vinculación teórico conceptual de la Teoría para el Análisis Movimiento y del Método de las Acciones Físicas en la puesta en escena “Hijos de la Piedra”.

Rosso, Martín ¹

Resumen

En el presente trabajo nos referimos a los diferentes resultados alcanzados en la articulación entre El Método de la Acciones Físicas de Constantin Stanislavski y la Teoría para el Análisis del Movimiento de Rudolf Laban. Analizando la forma que esta articulación se ha dado dentro de un proyecto artístico e investigativo.

Pretendiendo con este trabajo realizar un aporte conceptual y metodológico al entrenamiento expresivo del actor, brindando elementos analíticos y procedimentales que contribuyan al desarrollo de su proceso creativo.

Palabras clave: Acción – movimiento – composición - teatro

Este trabajo está enmarcado dentro del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) perteneciente a la Facultad de Arte de la UNCPBA y tiene como principal objetivo investigar la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Esta necesidad tiene su origen en que los saberes artísticos han tenido un ingreso tardío al sistema universitario y las indagaciones sobre su práctica han sido tradicionalmente legitimadas por miradas teóricas externas provenientes fundamentalmente de las Ciencias Humanas.

La formación que propone la Facultad de Arte de la UNCPBA, de la cual soy egresado y actual docente, con más de dos décadas de existencia, busca esta síntesis entre el hacer artístico y su reflexión teórica contextualizada, idea que atraviesa teórica y metodológicamente la propuesta del grupo de investigación.

¹ Carrera de Teatro
Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (U.N.C.P.B.A.)

Es en ese juego dialéctico entre reflexión/creación e investigador/artista que pretendemos contribuir desde este proyecto; entendiendo que en un proceso creativo se involucra todo lo que el hombre sabe: sus conocimientos, sus conjeturas, sus propuestas, sus dudas, todo lo que él piensa e imagina. Utiliza su saber. El consciente racional nunca se desliga de las actividades creadoras y constituye un factor fundamental de elaboración. Entender que el ser humano no puede ser considerado en partes y que no cabe atribuir funciones predominantes sea al inconsciente o al consciente. El acto creador es un acto de integración, capaz de generar elementos positivos tanto en el campo de la realización artística como en el de la investigación académica.

En la obra “Hijos de la piedra”, cuyo proceso creativo describo en este trabajo, propongo rescatar y traducir al campo escénico la ideología anarquista de muchos inmigrantes que llegaron a la ciudad de Tandil a principio del siglo XX y que se vincularon al trabajo de la piedra. El trabajo en la fabricación de adoquines fue parte reveladora de la tradición canteril de esta ciudad. La importancia y el desarrollo de esta ideología en la lucha sindical de la ciudad, logró a través del reclamo colectivo muchas conquistas obreras adquiridas al calor de la protesta popular y por la confrontación entre la nueva e incipiente clase obrera con los patrones y el Estado.

Esta ideología fue apropiada por muchos de los hijos de estos inmigrantes que, ante la crisis del '30 y la falta de trabajo, decidieron hacerse “Linyeras” recorriendo el país libremente en los techos de los trenes de carga. Estos anarquistas trashumantes eran hombres solitarios, sin familia, con toques románticos, que trabajaban en diferentes labores del campo y que se hospedaban en las materas de esos establecimientos o en los galpones de las estaciones del ferrocarril.

En la obra “Hijos de la piedra” intento misturar elementos dramáticos, históricos, ideológicos, políticos que expresan el pensar y el sentir de dos generaciones de hombres que decidieron vivir sin el principio de autoridad.

Análisis de “Hijos de la piedra”

Para analizar esta producción realicé un seguimiento de su construcción desde adentro del proceso creativo que me permitió revelar algunos de los sistemas responsables de la creación de las obras.

Para interpretar estos datos adhiero a Raúl Serrano² cuando afirma que todo acto creativo implica la reorganización de elementos referenciales. En el caso del teatro existe una historia técnico-constructiva como marco de referencia. En ella pueden hallarse las herramientas y los procedimientos que constituyen la especificidad semántica del teatro. Una acumulación de conocimientos posibles que, como un mapa, orientan al actor en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradichos y hasta negados.

La noción de mapa que organiza el territorio creativo del actor me permitió analizar el campo de la creación teatral atendiendo especialmente a aquellos momentos históricos y propuestas estéticas que, por sus características, influyeron en la evolución del teatro occidental. Sin embargo la construcción de este mapa depende de las opciones estético-ideológicas de quien lo defina.

En el caso del proceso creativo de “Hijos de la piedra” trabajé como metodologías principales a: El Método de las Acciones Físicas desarrollada por Stanislavsky como procedimientos de composición y la Teoría para el Análisis Movimiento (LMA) de R. Laban como marco de análisis técnico de la acción física.

El Método de las Acciones Físicas

En el método de las acciones físicas la obra literaria constituye el punto de partida para el análisis de la tarea general del actor. Aunque es el inicio del proceso, no es la base real de desarrollo de la obra al que se aspira. La tarea del actor debe apuntar a localizar y construir los factores restantes que no le son entregados con nitidez por el dramaturgo.

² Serrano, R. Tesis sobre Stanislavski. Escenología: México. 1996, p.63

La primera tarea que se le presenta al actor es la de hallar cuál es la estructura dramática³ propuesta por el autor, cuál es la situación en la que se debe improvisar. Esto no puede confundirse con lo que “dicen” los personajes, con sus parlamentos. Se trata del basamento real de las circunstancias sobre las que el actor ejercerá su actividad y sobre la que edificará toda la construcción ulterior. Estas situaciones aparecen como una especie de hipótesis que obligan al actor a realizar determinada acción. La estructura dramática es, entonces, una hipótesis de trabajo. Por lo tanto, el trabajo del actor no tiene tanto que ver con la averiguación de los “subtextos” (dentro del nivel literario), sino que apunta a la construcción de los “contextos” (no lingüísticos) donde debe accionar.

Establecidas estas situaciones se comienza a improvisar. Las acciones e interacciones que surgen en estas improvisaciones modifican al actor y permiten la evolución del personaje. Se trata de un conocer-haciendo o de un hacer-conociendo, según donde se ponga el acento. Luego de las improvisaciones se capitaliza lo que se consiguió en las improvisaciones y de esa manera se va definiendo la secuencia de acciones físicas final.

Este forma de trabajo propone un método de investigación propio del actor que plantea un trabajo procesual, teórico-práctico, que culmina con el ensamble de las acciones con el texto. Logrando que las emociones sobre la escena sean producto de la conducta y no de la reminiscencia de algo. Esto permite construir un objeto escénico sobre el que es posible reflexionar y proceder estéticamente.

³ Según Serrano, los elementos constituyentes de la Estructura Dramática son: a) el conflicto: este aparece como el choque o colisión entre dos o más fuerzas y no simplemente como una situación afligente, dolorosa o un estado de duda o de indecisión mental. Para el actor el conflicto jamás se aparece como una palabra que lo describe sino como un objetivo a alcanzar que entre en colisión con otro, o por lo menos, se le opone. b) el entorno, desde un punto de vista técnico, el entorno no puede ser un mero sinónimo de lugar. Mejor sería enfocarlo como el lugar en el que efectivamente acontece la acción dramática y esto implica el espacio real más las condiciones dadas. c) los sujetos activos.

Teoría para el Análisis Movimiento

Rudolf Laban profundizó en el estudio del movimiento humano, como integrante de la corriente corporalista europea surgida a fines del siglo XIX. El nuevo curso que tomaron entonces los estudios sobre el movimiento proponía una mirada holística del hombre, en oposición al dualismo cartesiano que estructuró el pensamiento occidental durante siglos.

El Análisis de Movimiento Laban se divide en cuatro categorías: Cuerpo, Expresividad, Forma y Espacio⁴. El origen del movimiento, según Laban, se encuentra en la asociación de estas categorías. La categoría Expresividad, que es la que voy a desarrollar en este trabajo, estudia las calidades dinámicas del movimiento, que expresan la actitud interna del sujeto. Se establecen cuatro factores que constituyen al movimiento en el plano de la expresividad: fluidez, atención, peso y tiempo.

✚ Fluidez: Este factor se refiere a la tensión muscular usada para dejar fluir el movimiento - *Fluidez libre* - o para restringirlo - *Fluidez Controlada* -. No se trata de estar relajado o tenso sino que se relaciona con el “cómo” nos movemos, relacionando los sentimientos al producir el movimiento. De niños aprendemos a “entregarnos” a los brazos de un ser querido (Fluidez libre) o a protegernos de un golpe (Fluidez controlada).

✚ Atención: Este factor se relaciona con el “dónde” ubicamos la atención al realizar el movimiento. Esta puede ser concentrada a un foco: *Atención Directa* o puede estar expandida en varios focos al mismo tiempo: *Atención Indirecta*, como si el cuerpo tuviese ojos en todos los poros y su movimiento se moviera con todos ellos al mismo tiempo. La Atención Indirecta no debe ser confundida con la falta de atención al espacio, que es cuando no se tiene atención espacial. La visión es el principal responsable por la atención en el espacio, pero el Factor Atención en el LMA se refiere a todo el cuerpo, o partes del cuerpo analizados.

⁴ Por cuestiones metodológicas, las grandes categorías del LMA (Cuerpo, Expresividad, Forma y Espacio) tienen escritura iniciada con mayúscula, identificando así divisiones que abarcan subdivisiones en la organización del sistema.

Tampoco debe ser confundido con el recorrido espacial sino que es una actitud interna con respecto al espacio que nos rodea.

✚ **Peso:** Este factor se refiere a los cambios en la fuerza usada por el cuerpo al moverse. Abrir una ventana atascada son necesarios movimientos con *Peso Fuerte* y para romper la cáscara de un huevo crudo, en el borde de una tasa, se usan movimientos con *Peso Suaves*. Estas son variaciones del peso activo (lo que se mueve) ya que el peso pasivo se puede clasificar en Pesado o Liviano. Es así que una persona Pesada “en kilos” puede hacer caricias a su amada utilizando en esa acción Peso Suave.

✚ **Tiempo:** El Factor Tiempo indica una disposición de quien se mueve respecto al tiempo, que se torna gradualmente más *Acelerado* o más *Desacelerado*. Un movimiento que no varíe, que se mantenga en un tiempo constantemente no pone énfasis en el factor tiempo.

Descripción del proceso

El proceso creativo comenzó con la traducción del portugués al español del texto “Nosso Senhor de BomFim” de Fabio Vidal y al mismo tiempo hice la adaptación del texto dramático, luego con la definición del personaje: linyera anarquista que se desplaza en muletas por la falta de una pierna y por último la construcción de la secuencia de acciones físicas.

En el trabajo de traducción y adaptación recreé el texto base de un contexto cultural de un campesino nordestino brasilero a un linyera anarquista hijo de un picapedrero de la ciudad de Tandil de principios del siglo pasado modificando la producción de sentido de la obra original.

Para comenzar el trabajo de composición del personaje definí ciertos conceptos que me funcionaron como orientadores de la búsqueda, estos conceptos fueron: a) postura corporal, b) patrón de movimiento y c) registro del movimiento.

Entiendo por **postura corporal** la posición que adoptan los diferentes segmentos corporales en el espacio, en relación con la posición de la cintura pélvica

(caderas), la cintura escapular (hombros) y la columna vertebral (tronco y cabeza). La característica principal de la postura corporal del personaje fue estructurada en base de definir como ocultaba la falta de la pierna derecha atando el pie al muslo y usando un sobretodo largo para ocultarlo. Por ejemplo, una de las dificultades que tuve que resolver fue la forma de sentarme en el suelo. Esta posición me obligaba a colocarme sobre el pie atado y generaba una inclinación del tronco. Esta dificultad la resolví cociendo un almohadón al pantalon que equilibraba la postura de sentado.

Como ser social el hombre adapta sus comportamientos y por lo tanto sus movimientos a cierta forma que le permite convivir con su entorno. En esta adaptación son priorizados ciertos movimientos por encima de otros. La utilización reiterada de éstos, conforma a través del tiempo tipos o patrones que constituyen el comportamiento habitual del individuo. Por lo tanto para la tarea de composición fue necesario definir un **patrón de movimiento** con el cual el personaje se expresa.

En primer lugar indagué las posibilidades de las acciones básicas y del desplazamiento que permitía la falta de la pierna: sentarse, pararse, manipular objetos, desplazarse con muletas, etc. Luego busqué, además, definir los rasgos particulares del personaje de acuerdo a su edad, a su pertenencia al contexto socio cultural y a los comportamientos sociales cotidianos de un linyera.

La indagación del movimiento, en base a estas características, permitió una aproximación del personaje definiendo los aspectos generales del mismo.

Una vez definidos estos patrones de movimiento del personaje, trabajé en el plano práctico en la búsqueda del **registro del movimiento** investigando las posibilidades de variación que estos patrones me ofrecían, sin llegar a perder su esencia. Las variaciones dentro de un mismo patrón de movimiento obedecen a las diferentes circunstancias dramáticas por las que el personaje atraviesa.

Para la definición de la secuencia de acciones físicas pude establecer cuatro

momentos, no correlativos, que me permitieron cierta sistematización del trabajo, estos momentos fueron: 1- Identificar unidades de sentido en el texto, 2- Explorar corporalmente cada unidad de sentido, 3- Seleccionar y definir acciones físicas y 4- Ensamblar las secuencias de acciones físicas con el texto dramático.

1. En este momento hacía un análisis del texto dramático en donde determinaba una unidad de sentido o “contextos” (no lingüísticos) donde accionar, con el fin de acotar el campo de trabajo. En ellos definía la Situación Dramática, el espacio, los objetos (si los hubiese) y la acción básica a explorar.

2. En este momento realizaba una exploración del sentido textual a través de improvisaciones corporales orientadas por la situación, la acción básica, la utilización de los objetos y el espacio determinado para cada unidad de sentido.

3. Luego seleccionaba y definía la secuencia de acciones físicas y las analizaba técnicamente utilizando la Categoría Expresividad de R. Laban.

4. Por último unificaba la secuencia de acciones físicas, obtenidas en las fases anteriores, con el segmento del texto sobre el que se orientaron, buscando la organicidad y definiendo la dirección de la mirada.

Este trabajo me permitió ir definiendo, caracterizando y limitando el mapa sobre el cual este trabajo creativo se desarrolló, ofreciendo elementos teóricos y metodológicos para el estudio y aportó también datos históricos para la contextualización y comprensión del fenómeno creativo estudiado.

Los conceptos que fueron descriptos y reflexionados en este trabajo tienen, en primera instancia, la base del trabajo práctico, teórico y metodológico investigado a lo largo de mi carrera como actor y director dentro del grupo teatral “T.dos” y de mi actividad como docente de Expresión Corporal dentro de la Universidad. Estos no tienen la pretensión de ser genéricos, universales o “verdaderos”. Sino, simplemente, la de describir y crear un corpus reflexivo de un proceso de trabajo dentro de las dificultades intrínsecas e inherentes a su producción.

Bibliografía

Fernandez, Ciane (2000): Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetiçao e Transformaçao. Hucitec, São Paulo.

_____ (2002): O corpo em movimento. Annablume, São Paulo.

Laban, Rudolf (1978): Danza Educativa Moderna. Paidos, Buenos Aires.

Salles, Cecília (2004): Gesto Inacabado. Annablume, São Paulo.

Serrano, Raúl (1996): Tesis sobre Stanislávski. En la educaci3n del actor. Escenologia, México.

Rosso, Martín (2000): Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composiçao da Personagem Teatral. Disertaci3n (Magíster en Artes Escénicas) – Programa de Pos-Graduaci3n UFB, Salvador, Brasil.