

Teatro y danza, herramientas para la formación corporal de un actor: mirada histórica*

Carolina Rebolledo

Actriz



El proceso de formación de un actor ha sido una de las grandes preocupaciones de los creadores teatrales del último siglo. Con la llegada del *teatro contemporáneo*, surgido a fines del siglo XIX, aparece una nueva concepción de la educación de los artistas escénicos y se genera la necesidad de crear un método que permita sistematizar el arte de la actuación. La historia del teatro y la danza en occidente adquieren por tanto una nueva dimensión pedagógica y creativa, que sentará las bases para el desarrollo de los actores y bailarines actuales.

Dentro de esta investigación sobre los métodos que permitan a los artistas realizar una labor más eficiente sobre el escenario, aparece fuertemente la idea de *entrenamiento físico* y la valoración de las posibilidades corporales del actor como fundamento esencial del nuevo teatro.

Paralelo al trabajo que efectúan los grandes creadores teatrales a fines del siglo XIX, se gesta un nuevo

movimiento en el área de la danza, que aparece como reacción a los tecnicismos del ballet clásico y que tiene como finalidad liberar el cuerpo y permitirle expresar sus emociones. Teatro y danza se unen en un mismo momento histórico bajo los mismos objetivos: adjudicarle al cuerpo una capacidad expresiva que nazca desde el sentimiento.

La danza y el teatro evolucionan a la par en el transcurso del siglo XX y grandes teatristas como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski y Barba sustentan su trabajo en la incorporación de la expresión física como elemento fundamental en la labor del actor. Crean un nuevo método basado en la investigación de las posibilidades del cuerpo del intérprete, a nivel de su estructura física, la relación del cuerpo con el espacio y la incidencia de un cuerpo preparado en el logro de la emoción y estado de un personaje.

En la danza aparece la figura fundamental de Isadora Duncan como pionera de la danza moderna, la pri-

mera en renovar la forma de enfrentar la capacidad de expresión del cuerpo. Isadora propone que todo movimiento se produce en el alma, lugar donde se encuentran todos los sentimientos, donde está guardada la naturaleza instintiva del hombre. Bajo este principio de utilización del cuerpo como una herramienta para la manifestación del mundo interno del intérprete, se crea un nuevo movimiento: la Danza Moderna.

Danza y teatro. Relaciones a partir del trabajo de grandes creadores del siglo XX

A fines del siglo XIX y como una reacción al ballet clásico, se crea una forma de danza que tiene como finalidad liberar el cuerpo y permitirle expresar sus emociones. En este período aparece un grupo de artistas que crean intuitivamente una danza inspirada en la naturaleza, los mitos griegos y orientales. Esta nueva dan-

* Basado en la Memoria *La danza como instrumento para la formación del actor*, presentada el año 2000 a la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora Guía: Francisca Infante.



Isadora Duncan

za comienza a extraer elementos de lo que fuera el origen del teatro en la Antigua Grecia; busca revivir una ritualidad por medio de la expresión y del acercamiento a la naturaleza originaria del hombre, con el fin de representar e identificar al ser humano con todas sus pasiones y verdades interiores. En este grupo de creadores se distinguen la figura de Isadora Duncan, Ruth Saint Denis y Ted Shawn, pioneros de la Danza Moderna. Su trabajo es interesante de destacar puesto que no sólo revolucionan el quehacer dancístico sino que además toman como referente para sus innovaciones el teatro: conciben sus coreografías como un hecho teatral, es decir, la progresión de la intensidad del movimiento en correspondencia con la progresión de la acción. A nivel pedagógico, por primera vez se incorpora al riguroso entrenamiento la fusión de la expresión libre con la perfección corporal como la única forma de educar sólida e íntegramente a un bailarín.

En el teatro a fines del siglo XIX, el panorama no es muy distinto. El teatro europeo se hallaba en estado de decadencia y en este momento nace uno de los importantes creadores teatrales del último siglo: Constantin Stanislavski, presenciando el desmoronamiento de un teatro que ya no conmueve al público. Stanislavski, al igual que los pioneros de la danza moderna, busca la verdad escénica: el actor no debe aparentar que existe en el escenario sino que existir de verdad. No debe representar sino vivir. No debe parecer sino ser. El trabajo de Stanislavski no tiene como fin la manifestación externa de la emoción sino la lógica interior de su nacimiento, y aquí aparece por primera vez la importancia de la educación corporal del actor: sólo a través del dominio de la vida del cuerpo, el actor puede despertar la vida del espíritu del personaje. La expresividad de la interpretación no depende sólo de la profundidad con que se penetra en el contenido del papel sino del grado de preparación física que se tiene para expresar ese contenido. Con estas reflexiones, Stanislavski anticipa los elementos que son la base de la danza moderna y crea un nuevo método de actuación en el cual el lenguaje inmediato es el cuerpo

Con la evolución de la danza moderna aparece una segunda generación de coreógrafos y teóricos bajo el alero del movimiento expresionista, del cual extraen la búsqueda de un lenguaje expresivo que provenga de las inquietudes del artista. En él, el bailarín encarna sus preocupaciones más íntimas, expone su interioridad más pura. Junto con esta necesidad de expresión nace la preocupación de generar una metodología concreta con herramientas kinéticas claras que en-

riquezcan la composición. En esta búsqueda es pieza fundamental la figura de Rudolf Von Laban, quien introduce a la danza la investigación científica. Por medio de la observación del trabajo obrero, es capaz de determinar que el movimiento está compuesto por tres factores esenciales: el tiempo, la energía y el espacio, y que las variaciones de intensidad de estos dan origen a las ocho acciones básicas. Por primera vez se estudia el movimiento a través de la determinación de los elementos que lo conforman.

En el marco de las investigaciones realizadas por Laban, se generan en Estados Unidos y Alemania dos corrientes artísticas paralelas. Aparecen en Norteamérica la figura de Martha Graham y Doris Humphrey.

La primera introduce a la danza la idea de que la fuerza del gesto está en función de la fuerza de la emoción y concentra la temática de sus coreografías en el hombre enfrentado con los problemas de la sociedad presente, el hombre frente a los grandes problemas permanentes de la humanidad. Doris Humphrey realiza un trabajo de investigación coreográfica que significa un gran aporte en el mundo del teatro: el descubrimiento del espacio escénico como un elemento dinámico y lleno de vida en sí mismo: *Ya ha quedado atrás la idea de que el escenario es un piso que sirve de apoyo: se ha convertido en un instrumento musical sensible. Les pido a mis discípulos que no lo consideren estático, sino dinámico, lleno de vibraciones y de sonido, con el volumen bajo el control del compositor.*¹

En Alemania, por otra parte, se gesta un movimiento impulsado por

1. Humphrey, Doris. 1965. *El arte de crear danzas*. Editorial Eudeba, Buenos Aires.

el coreógrafo y pedagogo Kurt Jooss: la Danza Teatro. Jooss desarrolló un lenguaje de movimiento y comunicación teatral por medio de la danza que se caracterizó por ser sencillo y directo. Este lenguaje representaba al personaje sin hacerlo grotesco y no se limitaba a un estudio naturalista del medio. El presenta el movimiento al desnudo y, paralelo a esto, muestra el entorno social de sus figuras a través de movimientos característicos extraídos de la cotidianeidad y del medio en que está inserto el personaje. Con sus coreografías, Jooss apela a la riqueza evocadora de cada movimiento; podría decirse que, al igual que Stanislavski, trabaja con sus bailarines a partir de la memoria emotiva, sólo que por tratarse de danza podríamos llamarla memoria física. La labor de Jooss dio importantes frutos en la renovación de la danza en Europa y, bajo sus preceptos, se formó una de las coreógrafas más importantes de nuestro siglo, quien continuó su trabajo de forma magistral y perfeccionó sus ideales, llegando a un arte donde casi no se distinguen los límites entre danza y teatro: Pina Bausch.

Lo que mueve a los seres humanos, no tanto cómo se mueven, así se identifica el trabajo de Pina Bausch desde sus comienzos. El trabajo de esta coreógrafa está basado en la improvisación, a través de la cual acerca a los bailarines a sus experiencias personales haciéndolos totalmente partícipes de la coreografía que se compone. Las obras de Pina Bausch hablan de lugares concretos donde habitan hombres sin patria, sin casa fija, seres humanos que buscan un hogar; entes solitarios que habitan un mundo vacío, donde buscan enajenadamente la cercanía de otros seres que los protejan y cobijen.

Continuando con el trabajo de Stanislavski, aparece otra figura importantísima en la historia del teatro contemporáneo que toma elementos de la danza para la ejecución de su proyecto artístico: Vsevolod Meyerhold. Meyerhold crea la compañía La Sociedad del Nuevo Drama donde inicia sus trabajos en la investigación del movimiento escénico; el principal aporte de este teatrante tiene que ver con la utilización del ritmo y la relación del actor con el movimiento y la musicalidad. El ritmo escénico, determinado por la música, es el principal constituyente del trabajo gestual del actor y hace de su cuerpo un instrumento de expresión.

La música es capaz de determinar la duración de cada uno de los movimientos de la representación y aleja las acciones escénicas del ritmo cotidiano del actor. Con el elemento ritmo, Meyerhold acerca la danza al teatro, ya que él describe a la danza como el arte escénico rítmico por excelencia.

El teatro que Meyerhold plantea es un teatro plástico, siente que la palabra no es suficiente para la expresión. El actor debe construir el personaje en función de un dibujo de movimientos escénicos que nazca principalmente de la corporalidad. Se logra por primera vez en la historia del teatro la independencia entre la palabra y el cuerpo y se hace necesaria, en esta nueva forma de expresión, la ruptura de la sincronía entre el ritmo físico y el vocal.

Para cubrir sus inquietudes respecto de la formación de sus actores, Meyerhold crea un estudio donde se enseña una técnica del movimiento escénico compuesta por elementos de la danza, la música, el atletismo, la esgrima y el lanzamiento del disco. Este es el primer acercamiento a la

codificación técnica del movimiento escénico del actor. Meyerhold afirma que el movimiento, en su expresión del cuerpo, es el elemento teatral más importante. El movimiento produce el juego, base del teatro.

A mediados del siglo XX, se asienta definitivamente la idea de formación corporal y la estructura física de los actores adquiere una nueva dimensión tanto en el entrenamiento como en la interpretación. En este marco es que se desarrolla el trabajo de Jerzy Grotowski, el creador del *teatro pobre*, aquel que sucede entre el actor y el espectador, donde el gran protagonista es el intérprete, con su cuerpo y su voz. *Aceptar un teatro pobre, despojarlo de todo lo que no es teatral. Queremos precisar aquello que constituye la esencia o la particularidad del teatro, aquello que no puede ser doblado o imitado por otros géneros de espectáculos.*²

Al igual que los pioneros de la danza moderna, Grotowski plantea que el cuerpo del actor no debe oponer resistencia a las sensaciones interiores: el cuerpo debe ser un elemento translúcido de las emociones. De esta manera, el espectador se comunica directamente con los impulsos interiores del intérprete. La labor del actor es la de entrenar su instrumento para eliminar la distancia entre el proceso interno y la forma en que este se manifiesta; al crear, debe ser honesto y su cuerpo debe responder pasivamente a la emoción. El actor debe comenzar su trabajo desde la propia experiencia, desde su propia corporalidad, eliminando todo lo que no le es natural; no debe insular la forma sino que encontrarla.

2. Grotowski, Jerzy. 1980. *Teatro laboratorio*. Editorial Tusquets, Barcelona.

Fue precisamente uno de los discípulos de Grotowski quien ha dado actualmente las bases más sólidas para la formación corporal de los actores de occidente: Eugenio Barba. Barba basa sus investigaciones en los descubrimientos que hace del teatro oriental, de él recoge la idea de la actuación basada en el entrenamiento corporal del actor antes que en el espectáculo. Barba tiene la convicción de que cada actor debe crear un método a través del cual contactarse con su propio cuerpo; el actor debe dominar su técnica corporal, lo que le permitirá dominar su estructura física y superar sus limitaciones

El entrenamiento de los actores está orientado a lograr una condición de presencia física total, determinada por la precisión absoluta de la forma. Para Barba esto se logra sólo mediante un training consciente que evoluciona de manera conjunta con las necesidades del actor. El entrenamiento no tiene el fin único de la representación sino que es un fin en sí mismo.

La teoría teatral de Eugenio Barba se apoya en elementos de la danza y el teatro oriental que tienen como finalidad develar los elementos expresivos con los que cuenta el actor al momento de representar un personaje. Su técnica está basada en la búsqueda de la extracotidianidad del movimiento, en el uso consciente de la energía y en el dominio de las leyes del equilibrio.

Síntesis:

La revisión de la historia de la danza y del teatro en el último siglo da por resultado dos importantes conclusiones; la primera dice relación con cómo estas dos artes, que anteriormente estuvieron separadas, ad-

quieran una comunión casi total en el proceso en el que ambas quieren alejarse de lo estético y comienzan una búsqueda de lo expresivo y no tan sólo de lo formal. La segunda nos habla del cuerpo y de la participación fundamental que este adquiere en este proceso. La necesidad del entrenamiento y el reconocimiento de la estructura física de los intérpretes que se experimenta a lo largo de la historia nos permite en la actualidad tener herramientas concretas de formación corporal. El teatro de hoy exige a los actores trabajar con todas las posibilidades de su gestualidad, las que, debido a lo complejo de nuestra estructura, son infinitas. El cuerpo es para los actores el único canal de transmisión posible y por tanto debe ser entrenado.

Actualmente, la educación corporal de un actor es una síntesis de los elementos más relevantes de las revoluciones kinéticas de nuestro siglo, donde los límites de la danza y el teatro son cada vez más difusos. Los principios que rigen a bailarines y actores son los mismos: utilización del cuerpo como un todo, adjudicándole a cada zona corporal una importancia y una carga expresiva particular; trabajo con el equilibrio y el desequilibrio, que aporta dinamismo y conflicto; conciencia de la rítmica musical, física y vocal; investigación del espacio escénico; utilización de los factores de movimiento; concordancia de la emoción con la materialización física de esta; son algunos de los importantes descubrimientos de nuestros antecesores que nos estimulan a seguir investigando en el terreno de la expresión corporal y que nos hacen pensar en un arte integral donde el protagonista somos nosotros mismos, a través del cuerpo y sus posibilidades. ■



Martha Graham



La mesa redonda. Coreografía de Kurt Jooss.



Pamplona-Pamplona. Coreografía de Pina Bausch.