

# HACIA UN MODELO

## de pensamiento

Por Sebastián Illera S.

En algunas ocasiones, se habla de que la academia y sobre todo la teoría castra las posibilidades intuitivas del artista. Dicha afirmación es completamente válida en el sentido de un artista que recibe la formación teórica para reproducir exactamente lo que plantea el concepto, no para analizarlo y estudiarlo en pro de una deconstrucción que permita el enriquecimiento del mismo. Lo que quiero plantear, es que la intuición es una parte fundamental en la creación de obras artísticas. Pero esa intuición hay que hacerla consciente para que la obra no sea resultado del azar. Es en este punto donde los referentes, las fuentes y los pensamientos críticos sobre el arte cobran sentido y dónde se vuelve fundamental conocerlos para no, como se dice coloquialmente, inventarse el agua tibia.

La vocación no es suficiente para convertirse en un creador. La espontaneidad del creador artista no se debe establecer como algo que aparece de manera natural en el individuo y el entrenamiento solo constituye una parte en la formación del actor. El cultivo juicioso del intelecto, acudiendo a las fuentes, teorías y reflexiones sobre el oficio, propicia un conocimiento epistemológico que es necesario para un actor formado por una universidad. Es decir, ese conocimiento científico y analítico de las opciones teatrales es lo que diferencia la formación profesional de un ejercicio empírico. *“Para tocar piano aceptablemente creemos necesario estudiar todos los días durante años, sin siquiera pensar en la perspectiva de dar conciertos; simplemente para tocar en los ratos libres, para uno mismo, o en el mejor de los casos para algunos*



Foto Carlos Mario Lema. En montaje académico del Proyecto Curricular de Artes Escénicas FAASAB UD

amigos. Pero para presentarse en un escenario, para tocar públicamente ante miles de espectadores, sabemos que no es suficiente con tener vocación”1.

Hay actores creados por histrionismo, empirismo o tradición. Estos actores se han caracterizado por una pasión desbordada por el oficio, pero de una manera o de otra se han dedicado a establecer un método de producción artesanal. Fórmulas que a su parecer funcionan pero que no dejan de ser un sistema de repeticiones. Los actores formados por la academia, no solo deben tener el histrionismo de los primeros, deberían estar en la capacidad de

reflexionar y construir un criterio sólido de su oficio para no caer en la decadencia de un teatro rancio y carente de vanguardias. Pero esta reflexión no puede hacerse a través de un modelo de pensamiento no dirigido, un pensamiento aleatorio y abstracto. Debe relacionarse con el pensamiento dirigido, un modelo agotador que tiene una meta determinada en la comprensión de los conceptos.

Fero, ¿de dónde salir los conceptos? De las reflexiones de artistas anteriores o contemporáneos que han apostado sus propias teorías. Desde Aristóteles hasta Mamet, pasando por Brecht, Crotowski, Meyerhold y el propio Stanislavski, las teorías acerca de la actuación y la dirección han estado a la orden del día. Teorías resultado de la

Tairov. E. Actor, diletantismo y Maestría. Revista Gestus 1997

práctica y la experiencia, pero también del estudio juicioso de sus antecesores. La comparación de los conceptos, las inquietudes y los desacuerdos, dieron a estos teóricos la opción de romper con los cánones y apostar reflexiones que más adelante se convertirían en vanguardias. El secreto de la originalidad reside en volver al origen. Si el estudiante hace un proceso investigativo de las fuentes y las contrasta con su propia experiencia, es probable que pueda apostar una teoría nueva, un nuevo método que enriquezca la labor teatral en un proceso desmitificador, renovador y, tal vez, revolucionario. De esta manera el nuevo artista configurará su propio camino y establecerá su punto de vista sobre el teatro.

Ya se cuentan con nuevas vanguardias que están en discusión en nuestro teatro, por ejemplo, la corriente de lo posdramático o la corriente performativa, que encuentran sus bases en discusiones como: la diferencia entre la presentación y representación o la ruptura de las unidades dramáticas. Estas son resultado de la deconstrucción y la desmitificación de las vanguardias anteriores.

Sin embargo, estamos enfrentando un problema con las nuevas generaciones, generaciones educadas por la efectividad de la publicidad y la frivolidad de MTV, acostumbradas a tener la información a la mano y permanecer en una zona de confort que no les propicia el más mínimo esfuerzo, anquilosados y sin la necesidad de construir su propio modelo de pensamiento. *“Como cultura, como civilización, nos encontramos en un punto en el que lo más apropiado para el organismo, lo más conveniente para la vida, es*

*decaer. Nada detendrá el proceso, nada puede detenerlo, porque se trata de la fuerza de la vida, y las pruebas nos rodean por todas partes. Escuchad la música que ponen en las estaciones de tren, y en los teléfonos, cuando te hacen esperar. El problema no es que una persona o un grupo de personas decidan unilateralmente fastidiarte con mala música; el problema consiste en que existe un esfuerzo universal, combinado y cada vez más amplio, por reducir el tiempo que cada uno de nosotros pasa a solas con sus pensamientos”.*<sup>2</sup>

Algunos directores de vieja data, dicen que el actor no piensa, que el actor hace. Y pienso que tienen razón, pero creo que esa frase está malinterpretada por una gran cantidad de actores que asumen que esa libertad de no pensar (hablo del pensamiento dirigido)<sup>3</sup> los ampara inclusive fuera del escenario. Es cierto, mientras se está en escena lo primordial es la acción (hacer), pero esa acción tendría que ser la consecuencia de un análisis exhaustivo y de un delicado diseño del personaje por parte

<sup>2</sup> David Mamet, *Una profesión de putas*. Ed. Debate 1995

<sup>3</sup> El pensamiento dirigido o lógico es aquel utilizado por el individuo para enfrentarse a la problemática del mundo exterior, o sea, tiene como fin la adaptación a la realidad y la acción sobre ella. Se caracteriza porque el razonamiento sigue una dirección determinada, se desarrolla en forma hablada y las imágenes que se generan representan cosas objetivas y reales, en la misma sucesión causal que en los eventos exteriores. Este tipo de razonamiento fatiga y sólo puede utilizarse por breves períodos. La ciencia y la técnica moderna serían fruto del entrenamiento en nuestra cultura occidental, a través de los siglos, de este pensamiento lógico que permite una adaptación mayor a la realidad externa. Carl Jung. *Las relaciones entre el yo y lo inconsciente*, Ed. Paidós 1975

del actor. Eso no aparece por arte de magia. Quien esté diseñando su personaje, debe tener un conocimiento muy profundo sobre el texto y acudir a diversas fuentes para recoger referentes que apoyen ese personaje, que lo hagan verosímil. Por otro lado, el actor también debe ponerse a punto con la propuesta de su director, conocer su línea estética y temática, comprender cuál es el tono que quiere imprimir el director. Y en el caso de no estar de acuerdo, el actor debería estar preparado para entablar una discusión teórica con su director que, en el mejor de los casos, aportará al espectáculo.

Ahora bien, los directores deben estar aún más empapados del conocimiento para poder guiar a sus actores. Deben tener claras sus propuestas, aunque esto no es la conclusión de un estudio teórico únicamente. La percepción desempeña un papel fundamental en esa propuesta. El cine, la música, la pintura, la literatura y todas las corrientes artísticas le aportan al director referentes para la construcción del espectáculo. Siempre he creído que la inteligencia no radica en la cantidad de conocimientos que se tengan archivados, sino en la forma como se usan esos conocimientos para resolver los problemas que plantea la vida, y esa resolución del problema es una toma de consciencia de la percepción. Es un análisis de la propia experiencia y del recuerdo. "Conocer es recordar. Ahora bien, ¿conocer es únicamente recordar? Parece que no; percibir no es solamente completar la información que nos llega puramente a través de nuestros sentidos gracias a los recuerdos, es también prestar atención a aquello que emerge ante nuestros ojos. Percibir no sólo es recordar sino también innovar, aunque los recuerdos sirvan a

*enriquecer el horizonte de nuestra percepción. Ya no será el simple resultado de unas asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, sino una toma de consciencia global de mi postura en el mundo."*<sup>4</sup>

La percepción y la experiencia, como hemos dicho, se vuelve fundamental al momento de establecer una propuesta y un modelo de pensamiento, pero el conocimiento de las teorías aportan un criterio para no formular propuestas que sean producto del azar. La línea temática y la línea estética del espectáculo deben tener una relación de co-dependencia, ya sea por asociación o por contraste, es decir, no basta con que la propuesta visual sea hermosa si no está ligada al tema. Todos los elementos que conforman el espectáculo deben estar encaminados a configurar una unidad de sentido, a guiar la percepción del espectador que, finalmente, es el que completará la historia.

*"El cerebro humano capta todos los elementos de la obra y los ordena para formar una historia, de la misma manera que transforma las percepciones en neurosis. Es característico de la percepción humana conectar imágenes desconectadas para formar una historia, porque necesitamos hacer que el mundo tenga sentido. Los miembros del público seguirán la historia sin necesidad de ningún estímulo en forma de extravagancia visual, y sin necesidad de explicaciones en forma de narración".*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Ed. Altaya, 1999

<sup>5</sup> David Mamet, *Arquitectura contra-cultural y estructura dramática*, Ed. Debate, 1995

Por otro lado, no podemos dejar atrás el problema del contexto social. El director y el actor deben conocer profundamente la sociedad a la que se están dirigiendo para exponer cosas que le interesen al público. La efectividad de Brecht radica en el conocimiento de la era científica y en su postura política acerca de su tiempo. Hay que preguntarse para quién es el teatro que estoy haciendo. Es una reflexión sobre el *Dasein* de Heidegger que propone, en conclusión, que el hombre está situado de manera dinámica en el mundo y que sus reflexiones sobre este lo pueden llevar al sentido de la existencia que está relacionada con el ser y el estar. *Dasein* es finalmente: ser-en-el-mundo. Entonces, el director debe enfrentarse a un proceso que se podría reducir en: Lo experimentado, lo verificable y lo comunicable. Porque, y como diría de forma concluyente Carl Jung: "Si no haces del inconsciente algo consciente, tu subconsciente te dominará y tú lo llamarás destino".

En conclusión, pienso que la formación teórica es fundamental para los estudiantes de actuación y dirección. Pero no la formación teórica entendida como acumulación de conocimientos y fórmulas, sino encaminada a construir un modelo de pensamiento práctico en el estudiante, resultado del proceso científico de la investigación y la experimentación de las teorías, que probablemente, nos lleve a una evolución en nuestro teatro.

*"Ahora bien, esto invita al teatro a apoyarse del mejor modo posible en los estudios teóricos y otras clases de publicaciones. Porque, si bien no se le puede entorpecer con toda clase de materias científicas, con las cuales no*

*conseguiría divertir, le queda en cambio la vía libre para divertirse con el estudio y la investigación. Produce entonces representaciones prácticas de la sociedad capaces de influir, y esto como en un juego: expone a los que construyen la sociedad las experiencias vividas por la sociedad, de tal manera que puedan "disfrutar" con las sensaciones, conocimientos e impulsos que los más apasionados, los más sabios y los más activos de entre nosotros han experimentado a base de los acontecimientos de cada día y del siglo. Ellos se divertirán con la sabiduría nacida de la solución de los problemas, con la ira en que puede transformarse útilmente la compasión hacia los oprimidos, con el respeto hacia lo que hay de respetable en el hombre, es decir, con lo que es digno de ser amado en el hombre; en una palabra, con todo aquello que divierte a los que producen".<sup>6</sup>*

<sup>6</sup>Bertolt Brecht, *El pequeño organón para el teatro*. 1948

#### SEBASTIÁN ILLERA S.

Egresado de la ASAB y magister en escrituras creativas. Docente en el preparatorio de Artes Escénicas de la ASAB y en el programa de creación literaria de la Universidad Autónoma.