

EL MOVIMIENTO CORPORAL CREADOR DE UN ESPACIO VIVO

Proyecto de Título  
Malucha Pinto Solari  
Mauricio Pesutic Pérez

Enero, 1979

A. INTRODUCCION.

"El Pupilo quiere ser Tutor", de Peter Handke, es, sin duda, una obra singular. Por muchas y diversas razones. Una de ellas, esencial: se trata de una pieza sin palabras.

Estamos en el universo del movimiento.

Sin embargo, siendo ésta una pieza muda, no estamos frente a una pantomima, ni ello significa que el gesto venga a "reemplazar" a la palabra. El gesto, en esta obra, tiene un valor y un significado propios. La palabra no podría "decir" lo que los gestos y las figuras, con su particular selección y combinación, comunican a nuestra sensibilidad y a nuestro intelecto. No estamos negando o minimizando el poder de comunicación del lenguaje hablado. Queremos decir que los contenidos precisos que juegan en esta obra exigen ese código, y no otro, para ser expresados. De este modo, la forma utilizada por Handke para entregarnos el mensaje no es arbitraria. Para fundamentar lo que decimos sería necesario hacer un análisis de los contenidos de la obra y, más en general, de la dialéctica forma -contenido en el drama. Ello es capa a los márgenes de nuestro trabajo.

Al hablar de movimiento nos referimos al movimiento corporal.

Pero existe la danza, el movimiento corporal abstracto, hay la pantomima, etc. El que nos interesa analizar es aquel que se produce y utiliza en el drama.

En primer lugar, ubicados en el margen de referencia de la obra dramática teatral, trataremos de definir el movimiento en relación al drama.

Entendemos por movimiento en el drama una acción física realizada por un personaje como respuesta a un estímulo (sea él exterior o interior, físico o psicológico), acción que contiene un sentido y que importa el develamiento de una conducta humana.

El hecho teatral se desarrolla en un "aquí" y en un "ahora". Es decir, concurren el espacio y el tiempo para hacerlo posible. Tiempo y espacio, y el cuerpo del hombre, son los elementos indispensables para la realización de un movimiento. El hombre, el actor, vive y se expresa a través del espacio en el tiempo.

En una obra dramática se realizan acciones.

En "El Pupilo...", por ejemplo, el Pupilo come varias manzanas en una tranquila tarde de campo. Eso es lo que hace. La acción de comer manzanas, el "qué", indudablemente nos entrega información sobre el personaje. Pero la información se afina, se hace más precisa, cuando existe y observamos un modo particular de consumir manzanas: cómo lo hace. Ese "cómo" nos conduce a un conocimiento mayor y más complejo del personaje.

El Pupilo va hacia la puerta de la habitación, se agacha y toma el periódico que está en el suelo; camina hacia el Tutor y se lo entrega. Esas acciones, de por sí, informan de un comportamiento. Pero, ¿qué relaciones particulares establece el Pupilo con el espacio -en su desplazamiento-, con el objeto periódico -al tomarlo-, con el Tutor al entregarle el periódico? Ese es el "cómo" de la realización de una acción, lo que, fundamentalmente, devela a un personaje: leemos sus conductas.

"Me parece que el individuo es caracterizado no só lo por lo que hace, sino también por la manera co mo lo hace".

A través de las conductas de un personaje no sólo lo conocemos a él, como individuo, sino también co mo ser social -lo que es más importante-; porque el teatro es, antes que nada, un hecho social.

"La capacidad expresiva del cuerpo humano, que reviste particular importancia para el teatro, es un fenómeno social; todo lo que puede haber de importante en un personaje, colocado en una determinada situación escénica, no es individual; la estructura del cuerpo y de la fisonomía, los trajes, el comportamiento, determinados hábitos y tics, determinada peculiaridad en las reacciones ante determinados estímulos exteriores, todo eso es propio de un hombre en cuanto tipo social, que quiere decir del hombre entendido como vida o célula del gran organismo o "mecánica social", si se prefiere".

#### B. UNIVERSO DE RELACIONES.

Las conductas de un personaje surgen a partir de las relaciones que establece con el espacio. Este espacio, exterior a él, no sólo está constituido por el material del cual hace uso para diseñar sus movimientos, sino también por los objetos y los de más personajes presentes en la escena.

Separamos, para el análisis, esas relaciones en tres categorías:

- 1) Relación personaje - espacio
- 2) Relación personaje - objetos
- 3) Relación personaje - otros personajes.

1) Personaje-espacio.

Tenemos ante nosotros el espacio escénico. Está vacío. Es un espacio muerto, no significante. Sin embargo, ese espacio está próximo a ser habitado. Allí van a desarrollarse acciones, van a ocurrir sucesos.

Entra un personaje. Se desplaza. Enfrenta el espacio, antes muerto, de una determinada manera. Entra en relación con ese espacio. Gracias a las relaciones que establece particularmente con ese espacio, se nos sugieren, a nosotros espectadores, imágenes. Imágenes que hablan a nuestra sensibilidad.

Se ha producido una valoración del espacio. El movimiento no sólo dimensiona el espacio, también lo cualifica. Leemos lo que ese espacio significa para el personaje y, consiguientemente, se vuelve espacio significante para nosotros. El espacio ha dejado de ser "objeto", y se ha convertido en "sujeto", sujeto significante. Ha cobrado vida. Existente y nosotros lo sentimos y percibimos.

El espacio, fecundado por el personaje, ahora es un lugar.

Las líneas, planos, volúmenes que el actor dibuja son el resultado de una búsqueda, de un buceo sensible en el espacio que lo envuelve. El actor se ha aventurado con todos sus sentidos y su sensibilidad alertas. Sólo en esa medida es posible la generación de un espacio significante, el otorgamiento de vida al espacio.

Entonces, se produce una interrelación esencial. El espacio, ahora viviente, entrega estímulos al actor, lo motiva, y en esta reciprocidad, en esta dialéctica espacio - actor, el actor aparece ante nuestros ojos como un ser vivo: vemos conductas.

Si no existe un compromiso orgánico del actor en su entrega escénica (sentidos y sensibilidad alertas), el espacio permanecerá muerto: no sólo no procesará estímulos que faciliten la creación del actor, sino que vendrá a ser una materialidad que dificultará su accionar, que se volverá en contra de su intento de expresión. Tampoco habrá, por tanto, develamiento de conductas en la escena.

## 2) Personaje-objetos.

Los objetos pertenecen al mundo inanimado. Son inertes.

El personaje se acerca a un objeto. Lo observa. Lo toca. Entonces, el objeto deja de ser un elemento decorativo y adquiere un valor ante nosotros, valor que le otorga el personaje al utilizarlo.

La relación particular establecida por el personaje con el objeto, el uso, lo vuelve significante (no olvidemos la incapacidad de respuesta de los objetos), nos permite conocer el movimiento interior del personaje y leer una conducta.

Al hablar de uso de un objeto, no nos referimos necesariamente a la utilización de ese objeto convencionalmente, esto es, a que se lo use para lo que fue construido. La violación de la convención en el uso de un objeto puede, algunas veces, resultar más develadora de una conducta que el uso "correcto" de ese objeto.

## 3) Personaje -otros personajes.

Hasta ahora hemos hablado de un personaje en relación con el espacio y con los objetos.

¿Qué ocurre con la presencia de otros personajes en la escena?

Se establecen, en primer lugar, relaciones entre el personaje inicial y el o los nuevos habitantes del espacio. Esas relaciones, que han de ser particulares, importan conductas, y esas conductas nos develan a los personajes no sólo en cuanto individuos singulares, sino, y principalmente, como seres sociales. Nos dan luces sobre sus particulares visiones del mundo y, por consiguiente, del mundo mismo, de la sociedad en que se mueven y que los determina.

Esas relaciones se traducen en gestos, actitudes, miradas, silencios, desplazamientos, etc., que configuran un diseño en el espacio. Diseño que será significante (esto es, irá más allá de una mera impresión plástica) en cuanto sea el diseño exterior de la verdad, del sentido de una relación.

Por otra parte, esos nuevos personajes se relacionarán también, y de un modo particular, con el espacio de la escena. La valoración que hagan del espacio será distinta, y el espectador lo descubrirá cargado de nuevos significados, más rico y sugerente.

La aparición y el accionar de otros personajes me condiciona internamente. Pero también hay un condicionamiento externo, físico. Se restringe mi ámbito de libertad. La utilización que aquellos hacen del espacio (antes sólo mío), determina ahora el propio uso de ese espacio. Desde luego, la cuestión es recíproca.

Digamos, finalmente, que el espacio determina en alguna medida las relaciones entre los personajes. En espacios (lugares) diferentes, dos seres humanos (o los que sean) se comportarán de distinta manera. Ese determinismo geográfico es, en cierto grado, independiente de las características o de las estructuras de personalidad de cada uno de ellos.

C. ELEMENTOS MECANICOS DEL MOVIMIENTO.

Hemos hablado de los elementos generatrices del movimiento en el drama -impulsos traducidos en acciones físicas que importan un sentido-, y de sus objetivos -comunicar, develar conductas, a través de relaciones humanas.

Los movimientos configuran un diseño en el espacio. Las posibilidades de ese diseño son infinitas. Ellas son el resultado de la selección y combinación particular que se hace de ciertos elementos mecánicos necesarios para la realización del movimiento.

Es posible separar esos elementos, objetivarlos, para proceder a su descripción y estudio.

Sin embargo, el mero hecho de conocer y dominar esos elementos no es garantía para el actor de que su intento de expresión desemboque en un acto creativo. Aunque conocerlos y dominarlos es condición necesaria para la creación.

"Todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos. Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, el actor debe estudiar la mecánica de su propio cuerpo. Ello le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las leyes de la mecánica (y la creación por parte del actor de formas plásticas en el espacio escénico es, naturalmente, una manifestación de fuerza del organismo humano)".

Condición necesaria para la creación, pero no suficiente. El actor no selecciona ni ordena a priori los elementos mecánicos que utilizará. Internalizados por él, los olvida: su subjetividad, su sensibilidad y su talento son los elementos esenciales en el momento de la creación.

Jean Lescure, estudiando la obra del pintor Lopicque, escribe:

"Aunque su obra testimonia una gran cultura y un conocimiento de todas las expresiones dinámicas del espacio, no las aplica, no las convierte en recetas... Es preciso, pues, que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad".

En el diseño de los movimientos distinguimos dos partes fundamentales:

- 1) El diseño propiamente tal.
- 2) La dinámica.

1) Diseño propiamente tal. Tenemos dos categorías:

a. Dibujo sobre una planta de piso. El cuerpo se desplaza haciendo uso de todas las direcciones: lado derecho, lado izquierdo, adelante, atrás, diagonales y el espectro de posibilidades de las direcciones intermedias. Puede hacerlo a través de tres tipos de trozos:

i. Trazos rectos. Son directos: un trazo recto indica el camino más corto entre un punto de partida y otro de llegada. Pueden ser horizontales, verticales y oblicuos.

ii. Trazos curvos. Son indirectos, en relación a los puntos de partida y llegada.

iii. Combinaciones. Combinaciones de trazos rectos; combinaciones de trazos rectos con trazos curvos. Las combinaciones de trazos permiten la formación de infinitas figuras geométricas.

b. Utilización del espacio en sus tres dimensiones. Los desplazamientos pueden ser unidimensionales (al relacionarse con dos planos opo-  
nentes), bidimensionales (relación con cuatro  
planos opo- nentes), o tridimensionales (rela-  
ción con los seis planos del cubo escénico).  
Sólo en la medida que el cuerpo utilice sus  
segmentos podrá usar el espacio en sus tres  
dimensiones.

2) La dinámica. La calidad del movimiento viene da-  
da por la dinámica. Dos elementos participan en  
ella: Fuerza y velocidad.

a. Fuerza. Es el grado de tensión o de relaja-  
miento que contiene un movimiento. En cuanto  
a la fuerza, un movimiento puede ser fuerte  
o suave (y sus matices).

b. Velocidad. Es el tiempo empleado en recorrer  
un determinado espacio. En relación a la ve-  
locidad, un movimiento puede ser rápido o  
lento (y sus matices).

Existen cuatro combinaciones básicas de fuer-  
za y velocidad en un movimiento:

- i. Fuerte - rápido
- ii. Fuerte - lento
- iii. Suave - rápido
- iiii. Suave - lento.

#### D. EL MONTAJE.

Estamos frente a una obra de teatro. Hay en ella  
contenidos y un mensaje.

El contenido de una obra de arte es el alma del ar-  
tista. En el drama, el alma del creador permanece  
semi oculta en el texto. Es preciso penetrarla en  
todas sus rincones, aprehenderla, desnudarla, y ha

cerla vivir en la escena. Lo logramos a través del montaje. O, al menos, lo intentamos.

Haremos un paréntesis, necesario, para precisar algunos conceptos en torno a las relaciones posibles al interior del modelo de producción teatral.

V.E. Meyerhold distingue dos métodos de dirección. Ordena gráficamente los cuatro fundamentos del teatro -autor, director, actor, espectador- en dos formas:

"1) Un triángulo cuyo vértice superior sea el director, y los dos vértices inferiores el autor y el actor. El espectador percibe la creación de estos últimos a través de la creación del director. Es el "teatro -triángulo".

Espectador

Director

Autor

Actor

En este caso, el director ensaya hasta que su concepción del texto quede reproducida con absoluta precisión, hasta que aparezca tal como lo sentía y lo veía cuando trabajaba sobre él en solitario.

2) Una recta (horizontal), en la que los cuatro fundamentos del teatro están representados con cuatro puntos de izquierda a derecha: Autor, director, actor, espectador. Es el "teatro - lineal".

autor            director            actor            espectador

X ————— X ————— X ————— X

Aquí, el director, una vez que ha recreado en sí al autor, ofrece al actor su propia creación (en ella, el autor y el director están fundidos). El actor, haciendo suya la creación del autor a través del director (con autor y director a sus espaldas), se coloca frente al espectador, revelándole libremente su propia alma y haciendo así más intensa la interpretación entre los dos elementos principales del teatro: el intérprete y el espectador".

En el primer caso, el "teatro triángulo", el actor pasa a ser un medio para dar a conocer la concepción de un director, es arcilla que éste modelará a su gusto. El actor, entonces, no llega a expresarse él mismo. Se inhiben su personalidad y su creatividad.

En el "teatro lineal", por el contrario, las relaciones de las partes involucradas en la puesta en escena son dialécticas. De esa manera, existe libertad en el desarrollo del proceso creativo, libertad que conduce al proceso hacia un resultado más rico y más verdadero.

Los actores y el director deben llegar a un punto de vista común sobre el sentido de la obra. Deben encontrar juntos la forma que permita traducir escénicamente ese sentido.

Durante los ensayos el actor, con la ayuda del director, bucea en las relaciones posibles al interior del drama (espacio, objetos, personajes). Esa búsqueda, ese acercamiento a la esencia de las relaciones, tiene por resultado una interpretación física: surge una proposición de diseño espacial.

Una vez descubierta la verdad del universo de relaciones, el sentido de la obra se aclara, fundamentalmente, a través del ritmo de todo el cuadro. Ritmo que el director definirá, en una relación dialéctica con el actor, con el diseño definitivo de los movimientos.

Entendemos el texto teatral como melodía. Es necesario que esa melodía se vuelva sensible para el espectador. Ese objetivo, fundamental, es posible al canzarlo a través del diseño adecuado de los movimientos en el cuadro de la escena. El diseño de los movimientos debe ser tal que le permita al espectador adivinar las emociones de los personajes, descubrir las relaciones particulares que ellos establecen, leer sus conductas.

De ese modo habrá música en la escena. La musicalidad de la escena es la razón superior a la cual se supeditan todos los elementos en juego en el montaje. Ellos se despojan de su personalidad, de su valor como elementos aislados, y se subordinan al contexto. De esa interacción contextual surge la música, que nos permite percibir la verdad, el sentido del drama.