

ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN

LA PERCEPCIÓN DRAMÁTICA DE LA VIDA SOCIAL COMO BASE PARA LA FORMACIÓN DEL ACTOR DE LA ESCUELA DE TEATRO DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE*

THE DRAMATIC PERCEPTION OF SOCIAL LIFE AS THE BASIS FOR THE ACTOR'S TRAINING OF THE DRAMA SCHOOL OF THE PONTIFIC CATHOLIC UNIVERSITY OF CHILE (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE)

Alexei Vergara Aravena**

*** Actor y Licenciado en Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es profesor de planta de la Escuela de Teatro de dicha Universidad, donde se desempeña como Jefe de Docencia y dicta la cátedra Percepción Actoral.*

RESUMEN

'Percepción Actoral' es un curso introductorio dictado en el primer semestre de la carrera de Actuación en la Universidad Católica de Chile, el objetivo es investigar y definir para el alumno las bases de los diferentes campos en los que está enmarcado el arte de la actuación. Se define como una experiencia diseñada metodológicamente, siendo el primer espacio al que llegan los alumnos con sus expectativas, necesidades y previas experiencias. Percepción actoral se entiende como aprendizaje del actor en sus bases físicas y emotivas, como también su comprensión y participación del planeta teatral en sus diferentes vertientes.

En el curso el alumno aborda la percepción de lo real como fundamento y antecedente de la ficción, enmarcado en un entrenamiento dirigido en dos coordenadas: *el "yo" del joven actor y la realidad social-real*. Se tiene en cuenta la creación artística desde la percepción sensorial y la vivencia orgánica de la realidad, esta experiencia es manipulada para así entrar al terreno de la ficcionalidad.

PALABRAS CLAVE

Actor, percepción, sensorial, ficcionalidad, experiencia, actuación.

ABSTRACT

"Actorial perception" is an introductory course given during the first semester of the acting program at the Universidad Católica de Chile. Its objective is to conduct research and define the basis of the different fields in which the art of acting is immersed. It comprehends a methodologically designed experience, being the first place the students arrive at with their expectations, needs and previous experiences. "Actorial perception" is seen as the actor's learning process of the physical and emotional bases, as well as the understanding and participation of the theatrical planet and its different perspectives.

In the course, the student faces the perception of realness as a fundamental and antecedent element of fiction, framed in a training process in two ways: the "self" of the young actor and the social-real reality. The artistic creation is taken into account from the sensorial perception and the organic experience of reality, which is manipulated in order to enter the realm of fictionality.

KEY WORDS

Actor, perception, sensorial, fictionality, experience, acting.

* Recibido: mayo 3 de 2009, aprobado: julio 7 de 2009

1. ORIGEN Y STATUS DEL CURSO 'PERCEPCIÓN ACTORAL' EN LA ETUC

Este curso se dicta en el primer semestre del primer año de la carrera de Actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica –ETUC–. Se hace desde hace 30 años, independientemente de los complejos cambios curriculares que en este tiempo han tenido la Escuela y la Universidad. Siempre ha permanecido como inicio del trayecto formativo de los alumnos en la Escuela. Tengo el orgullo de ser el profesor de este complejo curso (¡pero debo confesarles que a veces quisiera salir huyendo!). También soy profesor de tercer año en cursos de actuación que terminan en montajes de función completa basados en estilos muy definidos, en mi caso, en el ámbito de lo contemporáneo.

Bromas aparte, podría decir que me ha tocado heredar una tradición que marca a la Escuela, y que no se hace en otros lugares universitarios o privados dedicados a la formación del actor en Chile. Para nosotros es una profunda dificultad esta perspectiva porque representa un punto neurálgico de esta formación: el objetivo es investigar y definir para el alumno las bases de los diferentes campos en los que está fundamentado el arte de la actuación. Desde luego, esta primera etapa formativa, que es y debe ser previa a las técnicas habituales de la interpretación, dista de ser algo que me parece superfluo, aun cuando reconozco su valía: exploraciones sensoriales sensibles, lúdicas, para que el alumno tome confianza, se relaje, aprenda a relacionarse con sus compañeros desinhibidamente, etc.

La Percepción Actoral representa el diseño de un punto de inflexión donde se manifiestan y definen aquellas bases de los diferentes campos en los que está fundamentado el arte de la actuación, lo que nosotros hemos definido como centro primigenio del aprendizaje teatral. Todo esto representa un gran desafío para alguien que como yo lleva muchos años en el escenario y en la investigación.

En este primer curso de un modo tan bello como fatal, aparecen de tiempo en tiempo las grandes interrogantes de qué es una escuela de teatro universitaria y cuáles son las diferentes ópticas que se deben considerar en las reformas curriculares de todo el plan pedagógico posterior. Además –y antes de entrar en materia– podemos adelantar algo fundamental y definitorio: más que un curso diseñado metodológicamente, es una experiencia diseñada metodológicamente... con el ingrediente de ser el primer espacio al que llegan los alumnos con sus intensos alientos, expectativas, necesidades y previas experiencias.

Lo primero con que se encuentran es que este espacio no será el curso de Actuación I, si no que es un curso-experiencia que se llama Percepción Actoral y cuyo tránsito determinará primero si podrá o no continuar en la Escuela para hacer Actuación I (y todo lo que venga) y, segundo, en qué condiciones interiores y artísticas podrá desarrollar esta carrera. Es necesario decir que inicialmente ellos quedan tan estimulados como desconcertados, porque este planteamiento académico no existe en otras escuelas, o no de esta manera. Por supuesto que ellos animosamente se pliegan a esta

convocatoria, además con la conciencia de que están introduciéndose en un ámbito académico profundamente universitario. Y más aún, si se trata de la universidad con mayor tradición y antigüedad (junto con la Universidad de Chile), en un país donde hoy proliferan las escuelas de teatro independientes (muchas de ellas en declive o en franca desaparición) y sobre todo las escuelas pertenecientes a las nuevas universidades privadas... lo cual es fantástico desde un punto de vista (se estimula la cultura y el arte) y fatal desde otro punto de vista: contribuye a lo que yo creo es una dispersión de los parámetros, de las tradiciones, que ocurre en estas escuelas de universidades privadas, muy nuevas, llenas de buenas intenciones pero que muchas veces suelen tener un aliento comercial. Pero esto es motivo de otra ponencia.

2. DEFINICIONES Y METODOLOGÍAS

¿Por qué no es exactamente un primer curso de actuación? ¿Por qué debe ser algo previo para luego abordar las diferentes técnicas de actuación? ¿Por qué entonces nuestra Universidad lo decretó como la primera experiencia académica fundamental por la que los alumnos tienen que pasar y aprobar?

a) Es un nuevo campo indispensable de abordar como inicio

Los fundadores y luego yo, como heredero de esta base, descubrimos que es necesario un campo de experiencia previo para comprender los atávicos conceptos para el desarrollo de un actor: la comprensión que él deberá tener del conflicto dramático

en los textos y de los mecanismos para abordarlos técnicamente, en suma, la actuación que pasa por diferentes géneros, estilos y textos. Un campo de experiencia previa que descubrimos se necesita para abordar lo que habitualmente se entiende como aprendizaje del actor tanto en sus bases físicas y emotivas, como también su comprensión y participación del planeta teatral en sus diferentes vertientes (lo cual va a determinar su oficio, más o menos inserto en el mercado: actor de teatro, pero que también puede derivar en los medios audiovisuales o exclusivamente actor de teatro, sea en el teatro comercial o bien en el teatro independiente donde se suelen explorar lenguajes).

Este campo de experiencia previa significa meditar y generar un diseño que aborde una primera etapa metodológica para el aprendizaje –en el marco de nuestra escuela que es universitaria– que es iniciática para la inserción del joven actor en el mundo de la ficcionalidad propio de las dramaturgias textuales y/o escénicas, en su participación en espectáculos de diversa índole, en suma, la casa por la que el actor transitará y para lo cual los profesores y las instituciones públicas o privadas desarrollamos la pedagogía teatral.

b) La percepción de lo real como fundamento y antecedente de la ficción

Descubrimos que hay un ámbito previo a la ficcionalidad artística por la que el actor debe transitar: la percepción artística. ¿En qué consiste este diseño para una primera etapa metodológica del aprendizaje actoral, la cual se inscribe en los complejos campos de la percepción?

El teatro siempre es al fin y al cabo creación desde la ficcionalidad. Pero será diferente cuando se diseña y legitima un primer campo donde la creación deba ser desde la percepción. Significa establecer un ámbito de entrenamiento para reconocer y desarrollar los insondables mundos de lo perceptual. Entrenamiento dirigido implacablemente, maravillosamente, en dos coordenadas aparentemente opuestas en su dirección pero que finalmente están unidas en los insondables mundos de lo perceptual: *el “yo” del joven actor y la realidad social-real.*

Este “yo” del joven actor contiene las psíquicas, emotivas, y por qué no, espirituales coordenadas donde existe la posibilidad de la percepción como reconocimiento, como entrenamiento, como experiencia de creación artística. La realidad social-real –y por tanto no ficcionalizada– contiene mundos, espacios y situaciones que existen verdaderamente en la ciudad y que, aun cuando han inspirado los textos que nosotros los actores debemos ejecutar, no son textos: son la realidad. Pareciera ser, y no entraremos en este profundo tema ahora, que a medida que el actor aprende y desarrolla su oficio debiera ser menos él mismo, si no que “el personaje”, siempre bajo las premisas y coordenadas de una estética escénica, de un texto dramático, de la necesaria creación de un mundo ficcional. Pero de pronto –hace 30 años– se ha decidido empezar por lo opuesto: no hay personaje y el mundo ficcional estético textual es sustituido por la realidad en sus manifestaciones dramáticas: mundos, situaciones, personas, que día a día están urbanamente operando.

Así, ahora la atención está anclada en el “yo” perceptual y no en la fantasía de que ese “yo” debe desaparecer en el personaje textual para *ser* actor; así, ahora, la atención está anclada en la realidad social-real y no en la fantasía de que esta realidad debe ser necesariamente simbolizada en una ficción textual como destino único posible para *trabajar* como actor.

Debo decirles que este cambio de perspectiva con el que recibo a mis anhelantes y entusiastas alumnos que por primera vez pisan un aula de teatro profesional supone cada vez más un intenso desafío en lo personal y como pedagogo en lo formal. Ellos vienen con la perspectiva habitual de lo que sería su bautizo en el aprendizaje, más o menos intuitivamente esperando una inmediata introducción en las claves que les harán sentirse absorbiendo los secretos para rápidamente ser actores. Pero se encuentran con la perspectiva opuesta que, como he dicho, está basada en dos coordenadas aparentemente separadas y finalmente unidas: a) contactar con su “yo” personal que les hará estar desnudos ante el desafío de percibir; b) introducirse desprejuiciadamente y por tanto valientemente en la realidad social concreta que aún nadie ha simbolizado y ficcionalizado para transformarla en un texto abordable, interpretable, propositivo para el cuerpo en escena... y que quizás nadie lo hará. Esta paradoja. Este aceptarla como centro vital de su primera experiencia honda, sin la cual no se puede aprender a ser y a reconocerse como actor.

Voy a describir la particularidad vivencial de esta experiencia-curso, por un lado, y la

particularidad técnica de esta experiencia-curso, por otro, antes de compartir con ustedes el fundamento filosófico y humanista de la decisión de crear este espacio previo a lo ficcional teatral, aquello que está necesariamente conectado con lo que viene después: primero el desarrollo de un oficio... y segundo la identidad en constante construcción para pertenecer a la creación teatral como arte.

c) Principios metodológicos rectores para la percepción de lo real en el actor iniciático

Diseñamos un férreo entrenamiento que en principio definimos académicamente como introducción a la actuación, el cual involucra una sensorialidad donde movimiento, voz, expresión y espacio están unidos todo el tiempo en el cuerpo en un mismo ejercicio.

Reiteramos que este entrenamiento sensorial va muchos más allá de las habituales técnicas de concentración, de dinámicas grupales, de desinhibición, de reconocimiento grupal, etc., todo lo que tradicionalmente corresponde a lo lúdico introductorio, al desarrollo de la sensorialidad normal y necesaria para alguien que tiene que aprender a expresarse. Corresponde a entrar progresivamente en el mundo de la percepción más profunda hacia adentro y hacia afuera. Hacia adentro: es el mundo de la sensorialidad del joven actor hacia un viaje interior; y hacia afuera: en lo social real, no ficcional.

Esto implica tres etapas de entrenamiento y de aprendizaje:

- 1) El mundo de la exploración personal-sensorial conectando cuerpo con emociones, donde el uso de la memoria física y emotiva tienen un objetivo y una práctica diferente al habitual.
- 2) Un complejo, extenso y científico trabajo de investigación en terreno definiendo un ámbito concreto de la realidad.
- 3) La dramaturgización y escenificación de este trabajo en sus diferentes fases secuenciales.

Tanto en el caso de las memorias físicas como en de las memorias emotivas, el planteamiento y la ejercitación no buscan contactar sólo con lo sensible para abordar desde el cuerpo situaciones o emociones de la experiencia personal que después permitirían al joven actor aplicarlas a conflictos y personajes en diferentes escenas de autores (el proceso habitual de inicial aprendizaje –y no decimos que no sea necesario– cuyo artífice fundamental es Stanislavski con su método de las acciones físicas y el denominado “sí-mágico”, entre otras cosas).

En nuestro universo la memoria física y emotiva están dirigidas a un reconocimiento desde el cuerpo de lo perceptual. Pero es lo perceptual como ámbito y como experiencia legitimado en sí mismo y todo el tiempo dirigido al “yo”: lo perceptual deja de ser entonces instrumental, porque luego debes aplicarlo en la interpretación sensible de conflictos y personajes generalmente establecidos en un texto escrito. Lo perceptual antes que nada es un campo que tiene un valor en sí mismo y su aplicación está dirigida al “yo”... que en este diseño no es el del “auto-conocimiento”: ese “yo” es el

campo donde se instala progresivamente la capacidad sensible de VER. En el caso del actor, “ver” significa reconocer sensorialmente en sí mismo –el “yo”– un complejo tramado de emociones e imágenes en el cuerpo que surgen de la experiencia personal pero que deben estar al mismo tiempo profundamente conectadas con aquello que este tramado de emociones e imágenes ha captado y luego ha seleccionado de una situación de la vida real donde se ha generado esta experiencia personal. VER, entonces, es ir reproduciendo compleja y hondamente a través de un entrenamiento del cuerpo todos los resortes que efectivamente provocaron y definieron como tal una experiencia –esa, exacta, no otra– en una situación o evento concreto de la vida real.

Así, el entrenamiento físico y emotivo de la memoria genera una percepción exacta de la vida, capaz de focalizar, de seleccionar aquello que constituye la raíz dramática que existe en la vida y que en una experiencia personal concreta ha determinado lo realmente dramático de ésta. VER, entonces, desde la experiencia personal que se ha reproducido en el cuerpo físicamente y emocionalmente en el aula, es internamente VER: seleccionar y por tanto aprender a reconocer perceptualmente dónde ha estado lo dramático y dónde no.

VER, finalmente, es reconocer dentro de sí y a la vez reproducir desde el cuerpo aquello que se fue capaz de seleccionar perceptualmente –entonces, asertivamente– como dramático en la vida real. El desafío y obligatoriedad del arte. Pensamos que sin esta capacidad primigenia es imposible para un actor el

abordar cualquier creación, aún cuando tenga capacidades interpretativas naturales, aún cuando las premisas del personaje y sus conflictos pudieran estar admirablemente señaladas dramáticamente en el texto que se va a montar... aun cuando el director pudiera en última instancia eficazmente hacerse cargo de todo esto.

Una vez acreditado este aprendizaje perceptual de reconocimiento en el “yo” de lo dramático de la vida –en el campo de una experiencia personal– es necesario plantear un siguiente campo de trabajo donde esta experiencia se desarrolle en el ámbito de la vida que ya no es el personal: la realidad social, que debe ser un ámbito muy definido, muy seleccionado desde el aprendizaje previo perceptual. Un ámbito que además debe tener la capacidad para ser investigado perceptualmente. Un ámbito que luego deberá ser reproducido científicamente en el aula. A la vez debe ser todo el tiempo un ámbito metafórico: un reducto real de la sociedad donde está simbolizada la dramaticidad total de la vida.

Esta etapa es una verdadera dimensión. Para abordarla hemos diseñado un específico método de observación de la realidad en terreno y luego unas específicas coordenadas para transmitir esta experiencia en el aula como ejercicios individuales y grupales.

Es necesario hacer la salvedad de que –según todo lo dicho– este método no busca en sus fundamentos ni en su práctica la observación de personajes y territorios de la realidad que pudieran servir de inspiración para la construcción

de territorios y de personajes de ficción, necesarios para ejecutar un montaje de texto que habla de esos aspectos de la realidad (ir al psiquiátrico a observar a los locos y su entorno porque debo conocer esa realidad tan ajena a mí, porque debo interpretar en la obra a un loco... o a un psiquiatra).

El aprendizaje para observar la realidad en terreno según los principios y fundamentos centrados en lo perceptual según lo explicado, no es fácil para el alumno.

La primera dificultad es precisamente “elegir” qué territorio y qué persona perteneciente a este territorio va a constituir su material de trabajo. Precisamente porque esta elección no debe ser sociológica en el sentido intelectual-cultural del término o en el sentido paternalista si se trata del mundo popular o marginal. Esta elección debe ocurrir desde la percepción que ya debe haber aprendido en el entrenamiento sensible previo a seleccionar lo dramático de una realidad personal y que ahora será una realidad social, sean personas o situaciones conflictivas, desde luego las atmósferas e imágenes donde estas personas y conflictos se desarrollan en un territorio real.

Al necesariamente tener que ocurrir esta selección de lo dramático en el campo de la percepción realmente entrenada y no en otro, al alumno se le plantea una propia dramaticidad: contactar sensiblemente con lo dramático de lo exterior a él y no con aquello que es camuflante o superfluo a lo dramático. La dramaticidad donde la observación de la vida real adquiere un

compromiso interno muy involucrante y al mismo tiempo objetivo, una paradoja muy difícil de resolver en el cuerpo. Esta dramaticidad artística conquistada por el alumno, entonces, es la única capaz de generar el contacto posible para desarrollar el viaje perceptual capaz de seleccionar el drama donde estarán la persona y su entorno que se van a investigar.

Es el “adentro” y el “afuera” que mencionábamos, profundamente unidos en el contacto perceptual de lo que es dramático. Así, en nuestro método se sale a la calle bajo estos predicamentos y no otros.

La siguiente dificultad de aprendizaje una vez seleccionados y aprobados la persona a observar e investigar y el entorno social-dramático en que ella está involucrada, es reproducir en el aula el resultado de esta observación e investigación: seleccionar dramáticamente aquello que se ha percibido... gestos, actitudes, situaciones, sonidos, conflictos, palabras, olores, conversaciones, silencios, miradas, etc. Significa que todas esas texturas generalmente impactantes no siempre corresponden a una realidad dramática que sólo puede ser introyectada como tal desde una percepción dramática de lo real. Es un apasionante desafío para mí el tener que guiar y contener esta selección fundamental en esta etapa del curso, especialmente cuando muchas veces el alumno que ya pudo seleccionar su objeto de investigación dramático de lo real según todo lo explicado pareciera “retroceder”... esto es estar apasionadamente invadido por una multiplicidad de estímulos que palpa de su personaje-persona real y todo lo que le involucra y le rodea, realidades

todas que siempre conllevan el atractivo de lo diferente.

Una vez establecida la selección de los materiales observados –y entiéndase que “observado” significa “dramáticamente perceptualizado” según lo explicado en esta conferencia– el gran desafío es guiar científicamente el modo cómo el joven actor debe crear ejercicios donde el material deberá ser expresado desde un cuerpo capaz de transmitir aquella dramaticidad perceptual. Desafío que siempre está influido por dos campos técnicos que corresponden a esta etapa: el material seleccionado de la persona investigada y el material de todo aquello que dramáticamente la rodea, sean otras personas o todo aquello que explica sus circunstancias antropológicas.

En esta compleja etapa el alumno va presentando y corrigiendo bajo mi guía los materiales investigados en terreno, desechándose todo aquello que representa una mirada superflua, paternalista en lo social o bien una ejecución desde el cuerpo que no va a significar un real proceso interno-perceptual según los términos señalados.

Ver. No Ver.

Cuando nos referimos a “fases secuenciales” del proceso hacia una dramaturgización, entramos ya en la dimensión de la CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE LA PERCEPCIÓN (que como hemos explicado nunca será, en esta experiencia, el ámbito de creación artística desde lo ficcional).

Realizar, entonces, una dramaturgización basada en la selección y estructuración de

los materiales investigados en terreno: esta selección que ha ocurrido efectivamente desde la percepción procesada en el cuerpo. La persona investigada por el alumno en su comportamiento y gestualidad, en su sonoridad y diálogos, en su entorno social estabilizado, sus situaciones y conflictos a los que el joven actor pudo tener acceso en la observación en terreno pero que luego han sido seleccionadas desde el VER y radicadas en este proceso perceptual: el material acreditado para realizar esta fase final de creación desde la percepción.

Muchos de ellos suelen no tener acreditado este material en el proceso anterior... se enfrentan a una crítica situación donde el proceso ha fallado, no ha contactado perceptualmente con la realidad observada e investigada, queda fuera o muy periférico del centro de esta fase de dramaturgización. Se abre la interrogante dolorosa pero necesaria: la capacidad de generar dentro de sí todos aquellos inconmensurables resortes internos que para nosotros deben ser, radicalmente, la materia prima de un actor que más adelante deberá abordar en profundidad textos y personajes de ficción.

Los ámbitos urbanos y sociales donde se ha venido investigando en sub-grupos y que en el proceso real han ido siendo seleccionados y por tanto instalados en el aula como material de trabajo acreditado según todo lo dicho, así como la persona cuyo seguimiento ha desarrollado el joven actor en todos sus aspectos, como las diferentes situaciones y conflictos dramáticos que el grupo ha podido percibir entre las personas observadas que conviven porque pertenecen a este ámbito: son la multiplicidad de materiales para una creación colectiva dramática



Obra: "Nuestro Pueblo" Academia Superior de Artes de Bogotá, Fotografía: Andrés Uribe

desde la percepción, ya son el único recipiente que ha sobrevivido a un duro y bello proceso sensible e interior de contacto con lo real-social donde tantas texturas de la realidad observada han quedado en el camino... no fueron seleccionadas desde el ver... no fueron nunca percibidas.

La dramaturgización desemboca en una puesta en escena grupal donde ese universo de lo social-urbano-real debe quedar artísticamente manifestado – en todas sus coordenadas dramáticas percibidas– en el aula.

d) Fundamentos, precisiones, desafíos e interrogantes para este proceso perceptual en lo artístico

Podemos enunciar múltiples ejes que constantemente significan para mí tanto la cotidiana experiencia de guiar este proceso así como la permanente meditación

metodológica que surge cada vez que los alumnos proponen y desarrollan lugares, conflictos, personas a observar-investigar.

- El involucramiento emocional en terreno: cercanía y distancia con el sitio y persona observada para desarrollar la percepción según lo explicado en esta conferencia.

- El hecho de que históricamente en este curso y también ahora mismo las personas y ámbitos de la realidad que se investigan suelen pertenecer al universo de lo popular y de lo marginal.

- El profundo tema que representa el MANIFESTAR en el espacio pedagógico la percepción de las realidades dramáticas que hay en esa realidad exterior que no es ficcional. Hacer en terreno el seguimiento de un SER dramático con el que ellos

contacten y luego llevarlo a la clase en ejercicios esenciales.

- Entonces, no recrear-interpretar sino MANIFESTAR un mundo dramático real en el aula, sin el objetivo de crear una puesta en escena como se entiende habitualmente pero sí una creación dramaturgica que se pone en escena... que siempre es artística porque debe estar asociada –aún cuando la creación es elaboración consciente- a ese contacto progresivamente manifestado en el aula.

- Ellos siempre tienen libertad de decidir, de ir en principio donde quieran, pero sin calculo ficcional o estético de lo que al final se creará en escena como dramaturgia o incluso lo que resulta más atrayente o potenciante en lo histriónico...

- Lo que importa en un principio es el contacto individual con el territorio observado e investigado. Después se suman estos materiales –si son acreditados como tales- al colectivo, al material de los otros alumnos que observan otros aspectos o personas de ese mismo territorio. Donde se cotejan percepciones y más colectivas del lugar, sus conflictos y las diferentes personas cuyo seguimiento se está haciendo de ese mismo territorio: seres que pueden estar ya unidos dramáticamente dentro de esa realidad...

- o bien seres que si no están unidos dramáticamente en el espacio real – sino que anecdóticamente- el desafío es unirlos en la última etapa de creación, pero sin el ánimo de ficcionalizar o de

ensamble: hacerlo desde coordenadas dramáticas que igual recorren e involucran a estas diferentes personas observadas ya que comparten profundas líneas dramáticas en esa realidad aunque ellas no lo sepan (pero que el alumno ha debido percibir). Es éste un complejo tema a la hora de dramaturgizar en la etapa final por parte del alumno. En este punto puede derrumbarse el ya construido hondo edificio de la percepción dramática, siendo sustituido por la manipulación ficcional o de lo políticamente correcto.

- Una pregunta clave recorre todo el proceso a la hora de diseñarlo y de guiarlo: “¿por qué contactaste con eso?”. Lo cual supone la pregunta de ¿qué hay en ti sensorialmente, antropológicamente, que te ha hecho contactar aquello? Esto es una base fundamental de la percepción y de la decisión de “elegir” un material-persona-lugar-situación a observar en terreno y después manifestarlo progresivamente en el aula.

- El contacto perceptual con lo observado e investigado supone una profunda experiencia sensorial en el cuerpo donde aquello observado e investigado sólo pasa a ser “visto” – seleccionado de entre las múltiples texturas que la realidad ofreció en ese momento de observar- cuando es una experiencia orgánica. La dramaticidad de eso “visto”-“seleccionado” orgánicamente (el drama de la vida) es un punto de inflexión que determina este ver-selección y que sólo ocurre en el marco de la experiencia orgánica. Esto es el único contacto posible en terreno

y luego en su manifestación fiel de ese contacto en el aula: esto es percepción de lo real y esto es percepción dramática de lo real.

- Aún cuando parece una reiteración, todo el tiempo está presente la pregunta fundacional de por qué nosotros como claustro –en toda esta larga tradición– hemos decidido, para empezar el desarrollo pedagógico del actor y sobretodo como filosofía y fundamento del arte teatral, diferenciar entre lo dramático presente en la realidad y lo dramático propio de la creación ficcional (siempre por ficcional entendemos creación de fábulas, de personajes, de dramaturgia escénicas). La respuesta es tan compleja como simple: nada hay en el arte que no esté inspirado y luego elaborado, sea de un modo consciente o inconsciente, en la realidad humana, en la vida humana, urbana, social y subjetiva, independientemente de los parámetros de simbolización con que esta creación se desarrolla.

-Nosotros intentamos hacer absolutamente consciente al joven actor que debe percibir, contactar con estas relaciones de la realidad, para luego ser un agente consciente que va a desarrollar sus técnicas, su experiencia en el mundo del oficio teatral en la profunda orientación de la creación estética y simbólica de esta relación dramática de lo real. Así como el director y siempre el dramaturgo, independientemente de los estilos, parecieran por naturaleza propia ser más conscientes de esta necesidad, nosotros hemos postulado que el joven actor debe hacerse consciente de

esto: si esto no es vivido y acreditado académicamente en esta primera etapa no puede ser un actor profundo por mucho talento e histrionismo que tenga.

- Constantemente deambulan en este curso-experiencia, entonces, tantos desafíos, interrogantes y reflexiones: la permanente perspectiva de que el trabajo de percepción de la realidad con el hecho nunca es creación de ficción; que el alumno a través de estas ejercitaciones –en un proceso de traer, de salir y traer– va obteniendo un entrenamiento de unir ese ir y volver, se hace carne en el muchacho para lo que después deberá abordar en el currículum... pero es aquí donde se produce el peligro-desafío: el que eso que enseñamos a contactar en el afuera, a la hora de manifestarlo en el aula, se transforme en una experiencia distinta a la vivida en el sitio, a que pudiera estar manipulada o descentrada de eso que en un principio el muchacho tuvo... porque aun cuando no estemos hablando de ficción en estos primeros pasos del arte, el alumno debe ser capaz de recrearlo en un espacio pedagógico que siempre es distinto a lo que vivió en la calle, es decir, lo tiene que elaborar y al mismo tiempo ser fiel al registro perceptual de eso que contactó... y por tanto no puede –en esa muestra, en el ejercicio, en el trabajo escénico colectivo final de dramaturgización– manipular esa experiencia y entrar en el terreno de la ficcionalización.

- ¿Cómo se muestra en un ejercicio teatral ese contacto? Ese es un punto de inflexión en el objetivo de este

curso: se debe elaborar para mostrar, porque es al fin y al cabo una clase de actuación, algo que se va a mostrar... eso ya tiene siempre un componente de ficcionalización, pero no debe ser ficcionalización sino que debe manifestar en un ejercicio exactamente aquello que se percibió y contactó, reproduciendo como cuerpo-espacio de un modo artístico exactamente esa experiencia... aquí, entonces, la ficcionalización representa un fracaso de lo perceptual y de la introyección de la experiencia de observar y de manifestar.

Es, así, un punto de inflexión artístico y técnico clave en este curso. Al principio ese problema es lo que suele ocurrir, lo cual evaluativamente significa que el supuesto contacto que se hizo en el terreno no era el contacto perceptual con esas personas y con esas relaciones dramáticas reales... eso significa que no ha habido percepción... eso es lo difícil del curso, un ejercicio que como tal debe ser preparado, mostrado, pero debe ser en esta perspectiva... es absolutamente fatal para el muchacho el hecho de que si no es capaz de hacerlo, delata que cuando fue a observar no contactó, no comprendió perceptualmente desde su esencia las relaciones dramáticas ni las personas dramáticas con las que estaba obligado a contactar en el trabajo en un momento determinado de la observación-investigación.

- El *animus* y el gesto que se deben percibir en la observación de la realidad... su reconocimiento pasa por los sentidos y por la vivencia – entonces– orgánica de esa realidad. El

arte del entrenamiento de los sentidos, que corresponde al aprendizaje del cuerpo donde se reconozca dramáticamente la realidad. Es un proceso real-inductivo y por tanto no analítico... los gestos observados, por ejemplo, son verificaciones de impulsos orgánicos que nos permiten reconocer alteraciones del propio cuerpo y recién desde allí puedo reconocer lo observado, entonces pasa por mi...

3. UNA CONCLUSIÓN ÉTICA QUE ES FUNDACIONAL, HOY

Finalmente... ¿qué es la perceptualidad dramática de la realidad en un joven del siglo XXI? ¿Qué debe ser más importante: la calle o el "yo"? Es más importante el "yo", porque es a través de mi percepción que la experiencia de la calle se hace particular y única.

Evitar el utilitarismo capitalista del mundo globalizado, donde la realidad social es instrumentalizada para sus fines: absorber la realidad social con una mirada condescendiente para que ella se "adapte" a sus normas, lo cual oculta el objetivo perverso de hacerla desaparecer si no se adapta a este capitalismo globalizado, si se resiste a perder su identidad.

Inconscientemente el joven del siglo XXI, romántico y pragmático a la vez, corre el peligro de pertenecer a los mecanismos para la instrumentalización de la realidad. A pesar de su vocación artística y noble, nuestro actor joven también es un joven del siglo XXI, romántico y pragmático a la vez, por tanto, también participa del peligro de la instrumentalización de la realidad social. ¿Cómo entonces evitar que

nuestro joven actor, que da sus primeros pasos, no caiga en estas peligrosas coordenadas, las cuales contravienen la esencia de la creación artística y del aporte sensible y transformador de la realidad? ¿Cómo hacer que este joven actor pueda verdaderamente reconocerla en su identidad?

Esta gran preocupación me ha guiado a la hora de diseñar para el momento actual las renovadas técnicas del curso Percepción Actoral que devienen del diseño original establecido hace treinta años en la Escuela, donde el contexto cultural era tan diferente: el contexto de la modernidad que privilegiaba precisamente la no instrumentalización de la realidad y aparte el contexto dramático de un país sesgado por la dictadura.

Así, en estos tiempos actuales, democráticos, post-postmodernos, sesgados por el capitalismo globalizado ha sido un verdadero desafío el que nuestros jóvenes actores se resistan a la tentación de instrumentalizar la realidad social a la hora de salir a la calle a hacer los ejercicios y luego mostrarlos en el espacio del aula. Este desafío, desde luego contiene una profunda investigación y meditación técnica respecto de los originarios principios de este universo creado en la Escuela para la formación del actor, además de la lógica reflexión política cultural acerca de los cambios paradigmáticos ocurridos –quizás de un modo no suficientemente reflexionado aún en el campo de la práctica teatral– en los últimos años.

Entonces... ¿Cómo transmitir a través de técnicas y ejercicios el hecho siempre impercedero y esencial en estos tiempos

actuales de que el artista –nuestro joven actor– debe sacrificar su ser, sus intenciones, a una realidad social popular que independientemente de los embates y peligros a los que está sometida es una identidad en sí misma, que él debe asumir desde su cuerpo y desde sus sentidos y no al revés (esto es modificarla, apropiársela según los códigos innatos que él va a tender a reproducir en un territorio inicialmente egocéntrico y mediatizado)?

Esto pasa, entonces, por un aprendizaje del “yo”, del autoconocimiento espiritual sensorial, que es sacrificial porque está puesto al servicio de una realidad a la que el va a ir desprejuiciadamente, humildemente a VER, a conocer para luego participar de la profunda dificultad y desafío de integrarla en su esencia personal, en la fragilidad –está aprendiendo a conocer su cuerpo y sus sentidos– de su identidad juvenil y de su aliento vocacional. La realidad social, la calle, entonces, tienen una autoridad, un estatus más poderoso que él mismo.

El poder de nuestro joven actor sólo puede ser el de VER y luego asumir las técnicas metodológicas que he diseñado y adaptado a estos tiempos actuales según lo dicho, para reconocer a la realidad social y luego transmitirla en el aula desde su “yo” corporal y esencial –ejercicios muy difíciles de hacer– para que esta realidad social, ¡la calle!, esté manifestada desde su identidad originaria en él mismo.

Ponencia presentada en octubre de 2008, en el primer encuentro de Investigaciones en las Artes Escénicas, de la Universidad de Caldas.