

*¿Es la interpretación el punto de encuentro
entre teatro, canto y danza?*

En abril de 2016 participamos del Intercambio Latinoamericano de Teatro Ritual en la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), en la cálida ciudad de Natal, Brasil. Fuimos invitados por el Dr. Robson Haderchpek* gracias a un encuentro casual en la fría Viena en febrero de 2015. Reinhard Flatischler, el creador del método TaKeTina**, dictaba un interesante seminario en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena. Patricia observó un cuerpo danzar de manera particular y pensó: “Este muchacho no es europeo”. Dicho y hecho: al finalizar la última clase, se dio el encuentro entre Argentina y Brasil. El muchacho danzante resultó ser Robson y sin mediar palabras, se fundieron en un abrazo latinoamericano. Mientras todos preparaban sus cosas para retirarse, se generó un vínculo por las coincidencias en las líneas

de trabajo - basadas en los cuatro elementos - que cada uno realizaba en su país: intercambiaron música del Brasil y el libro “El cantante popular y la interpretación”***.

Un año después – en el vestíbulo de un hotel en Natal - se volvieron a encontrar; esta vez también participaron Luciana Lyra**** y Alejandro. Con más abrazos -y la misma conexión que se había dado en Viena-hubo entrega de libros y discos.

*Actor, director, profesor e investigador. Dirige el grupo Arkhétypos.

** Taketina es un proceso en grupo, singular y musical. Activa el potencial musical y humano a través del ritmo. Esta pedagogía rítmica fue creada por Reinhard Flatischler en 1970.

*** Patricia Bélières, Alejandro Cancela y Rodolfo Sánchez.-El cantante popular y la interpretación –Una propuesta metodológica integradora de saberes- Ed Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, agosto 2013.

****Actriz, performer, profesora, directora, dramaturga y escritora.

El Intercambio Latinoamericano de Teatro Ritual había comenzado.

Al día siguiente, la apertura formal se dio con el ritual de los cuatro elementos: la tierra, el fuego, el agua y el aire. Estos fueron los hilos conductores de todos los trabajos y espectáculos a los que asistimos.

En la charla de apertura, además de presentar nuestra metodología plasmada en el libro “El cantante popular y la interpretación” – que desarrollaremos brevemente más adelante-lo interesante fue el intercambio con los alumnos y docentes presentes. Se evidenciaba que una metodología era una forma de ver el mundo que simbolizaba un “pararse en un lugar” para decir. Obviamente que el contexto político que se vivía - tanto en Brasil como en Argentina - se coló, como es natural, en nuestra charla. El arte, para nosotros, no es ajeno a las problemáticas políticas de un pueblo. De

allí, el intercambio derivó en reflexiones sobre la relación entre el poder (de cualquier índole) y los cuerpos expresivos. Cada cuerpo muestra una historia expresiva: cómo es sometido por el poder y cómo se resiste.

Ese es el punto de partida de nuestra metodología: trabajar con el cuerpo “presente” sabiendo que trae una historia, habilidades y dificultades.

“Si no disolvemos esas primeras resistencias, no podemos seguir evolucionando. Porque las mismas no nos sirven para el trabajo expresivo, representan lo que está demás. Se trata de esculpir de afuera hacia dentro, sacando los trozos de mármol que no sirven.”

(Bélières, Patricia, Cancela Alejandro, Sánchez, Rodolfo, El cantante popular y la interpretación, Ed Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, agosto 2013)

Los cuatro elementos son una guía para ir detectando en cada zona de nuestro cuerpo físico y emocional los bloqueos que se pueden presentar. Cuando comenzamos a trabajar en esas inmensas aulas de la Universidad colmadas de alumnos expectantes y entusiastas, todo lo expuesto anteriormente se manifestó. Nos encontramos con una expresividad a flor de piel donde primaba el elemento Fuego. En general, ocurre que cada

uno trae consigo uno o dos elementos que prevalecen. Es necesario tomar conciencia para fortalecer estos elementos y desarrollar los otros para conocernos más y ampliar nuestro rango expresivo. Desarrollar los otros implicaría entrar en la “zona de incomodidad” y confrontarnos con nuestros mecanismos defensivos.

“Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema; y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles. La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino una destrucción de obstáculos.”

Grotowski, Jerzy, Hacia un teatro pobre, editorial Siglo XXI

En nuestra metodología, cuerpo y voz forman un todo. Durante el workshop que realizamos con estos alumnos de la Universidad, nos encontramos con que esta concepción del cuerpo como un todo era compartida. Por eso el trabajo fluyó y creció. Y más allá de que el participante fuera actor, bailarín o cantante, lo que primó en el trabajo fue esa verdad en el “decir” del actor, del bailarín o del cantante. Entendemos esa verdad como una verdad escénica, una verdad extra cotidiana, la verdad del artificio.

“La mayoría de los actores del Laboratorio Teatral empiezan apenas a trabajar para lograr hacer visible ese proceso. En su trabajo diario no se concentran en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo.”

Grotowski, Jerzy, Hacia un teatro pobre, editorial Siglo XXI

¿Cómo se manifiesta para nosotros la “verdad escénica” de un intérprete? Para responder a esta pregunta, necesitamos definir el concepto de intérprete.

“Si lo extrapoláramos a nuestro contexto, el intérprete-cantante sería aquel que presta su instrumento –voz y cuerpo– para que éste sea cantado por la obra. No se trata de un simple repetidor. Porque la obra, a su vez, se transforma al entrar en contacto con esa “individualidad”. El intérprete toma, como dice Mikhaïl Bakhtine una “actitud responsiva activa”, recrea el mundo de la composición, lo continúa, lo sostiene en el tiempo, en la memoria colectiva. Ahora bien, si esa respuesta no es consciente, responsable (de “responder” y “sponder”: prometer, merecer, pagar, asumir una obligación),

caeríamos en el extremo de considerar que cualquier interpretación es válida. Tomaríamos el camino de la libertad de las lecturas “siguiendo los impulsos más profundos, la jouissance (el placer) de quien lee, el juego de la deriva continua. Posición legítima pero que anula todo discurso sobre el arte” . Menuda tarea, entonces, la de ser un verdadero intérprete. Ante todo, porque el instrumento es uno mismo, no está fuera de nosotros, es orgánico, está vivo. El ser que canta es una totalidad, un quantum de voz, cuerpo y espíritu. Si no tomamos conciencia de ello, nuestro canto será “externo”, mecánico.”

Bélières, Patricia, Cancela Alejandro, Sánchez, Rodolfo, El cantante popular y la interpretación, Ed Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, agosto 2013

Nuestro trabajo parte más de preguntas que de certezas. La pregunta genera un universo abierto de posibilidades y en nuestro trabajo creativo no existe una sola respuesta para una pregunta. Un buen interrogante es el disparador de muchas reflexiones, lo que nos vuelve flexibles. El camino a recorrer está en permanente mutación, no es un camino rígido. En este Intercambio Latinoamericano de Teatro Ritual ¿Qué elementos convergieron en las distintas técnicas trabajadas? ¿Cómo se materializaron las mismas en estéticas diferentes? ¿Fue la interpretación el punto de encuentro entre teatro, canto y danza?

Uno de los elementos de convergencia y de partida del trabajo fue el concepto de “imaginario” en Gastón Bachelard:

“(…) la imaginación es la capacidad de “deformar” las imágenes que nos provee la percepción; es la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiarlas. “Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación” es decir que la imaginación no es una simple continuación de la percepción de la realidad, sino que es un “imaginario”, es decir, una sub-realidad que va más allá de la percepción.”

Bélières, Patricia, Cancela Alejandro, Sánchez, Rodolfo, El cantante popular y la interpretación, Ed Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, agosto 2013

El epistemólogo francés Gastón Bachelard (1884-1962) analizó el imaginario en obras de poetas y escritores como Novalis, Poe, Goethe y otros. Sus conceptos acerca de los cuatro elementos, la imaginación poética y la filosofía del imaginario nos sumergen de lleno en la problemática del imaginario del artista en escena.

Estas ideas estuvieron presentes en todo el evento. Cada propuesta tuvo su visión y su riqueza particular tanto en los talleres como en las puestas en escena. En nuestro caso en particular, las disciplinas sobre las que trabajamos (vocalizaciones lúdicas, juegos teatrales, ritmo, centros de energía y cantos grupales) pasan por el tamiz de los

cuatro elementos que ayudan a desarmar, liberar estructuras y llegar a que cada intérprete se reconozca, se esculpa, saque todo lo que le sobra y que no le sirve para el trabajo expresivo, deje emerger su ser artista, sin copias, sin estereotipos. Trabajar sobre los cuatro elementos amplía las posibilidades expresivas del intérprete.

¿Cuántas veces hemos oído frases como “Qué plantado está” o “¿Es fogoso”, “está en la luna”, “llora a mares”? El saber popular nos muestra simplemente que hay personas que tienen una tendencia a ser “agua”, otras “fuego”, otras “aire”, otras “tierra”.

“En tanto maestros, partimos entonces de esa realidad concreta: utilizamos un lenguaje simple (tierra, fuego, agua, aire son términos que todos conocemos) y trabajamos desde el cuerpo. El alumno puede, de este modo, reconocer su tierra, su fuego, su agua y su aire en el cuerpo y en la voz”

Bélières, Patricia, Cancela Alejandro, Sánchez, Rodolfo, El cantante popular y la interpretación, Ed Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, agosto 2013

Al reconocer su o sus elemento/s-tendencia y sus elementos aparentemente “faltantes”, el intérprete puede llegar -a través de este trabajo- a desarrollar, a hacer emerger lo que tenía escondido. Detrás de cada dificultad hay un mundo a descubrir. Y la expresividad puede crecer a niveles que ni imaginábamos.

El hacer, el decir, el cantar confluyen en un mismo río expresivo y es allí donde surge la direccionalidad, la proyección correcta, el sonido propio, relajado, libre.

Seguramente, el público sentirá en su interior el placer de abandonarse a escuchar con todo el cuerpo. Esto sucede cuando un cantante hace contacto con su interpretación, con su propio y único estilo y con su verdad.

Ahora bien ¿Qué hace que un intérprete nos conmueva (nos mueva de lugar), nos deje impregnado su arte durante días? ¿Qué hace que no nos olvidemos de su interpretación a los cinco minutos de haber terminado el espectáculo? Lo primero que podemos decir es que esto sucede cuando el intérprete se involucra con el material *, lo pasa por el cuerpo, se apropia de éste. Cuando un cantante hace contacto, se produce una comunicación con el espectador. Podemos decir que “le creímos”.

* Utilizamos la palabra “material” para definir el conjunto de elementos que conforman una canción: texto, melodía, ritmo y todo lo que dispara ese tema a interpretar.

“En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo “penetre”; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse “penetrar” por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. Está claro que no todo el mundo es llamado al sacerdocio y que ninguna religión tradicional lo exige. Por una parte, están los seglares -que desempeñan papeles necesarios en la vida- y, por la otra, quienes toman sobre sí otras cargas, por cuenta de los seglares. El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las Iglesias ya no pueden satisfacer”.

Akropolis, de Jerzy Grotowski por Peter Brook at Gabriel Galvis. Fuente: Peter Brook, El espacio vacío, Arte y técnica del teatro (trad. Ramón Gil Novales), Barcelona, Ed. Península, Colección Nexos, 1994’

En el Intercambio Latinoamericano de Teatro Ritual, la verdad escénica estuvo presente en todas las performances.

Sebastiao Silva con su Saudades Z(é) nos conmovió hasta las lágrimas. La verdad de su trabajo basado en un mito del nordeste de Brasil nos conectó con nuestros propios mitos.

“Cuando se da la energía justa, el tono justo, hay precisión y limpieza en la acción: no decimos ni más ni menos, decimos lo justo.”

Bélières, Patricia, Cancela Alejandro, Sánchez, Rodolfo, El cantante popular y la interpretación, Ed Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, agosto 2013

La verdad en la precisión y la organicidad estuvieron presentes en la performance de Andrea – Oná Metá - con dirección de la profesora Dra. Lara Rodrigues Machado* y en el trabajo de Alexandre Américo Cinzas ao Solo.

“La rígida distinción entre teatro y danza revela una herida profunda, un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar continuamente al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo.”

Barba, Eugenio, La canoa de papel, Tratado de Antropología Teatral, Catálogos Editora

* Bailarina, coreógrafa, directora y docente

La Dra. Luciana Lyra presentó su unipersonal *Joana in Cárcere*. Aquí la verdad escénica se manifestó esencialmente a través de lo emocional. El agua y el fuego primaron en esta interpretación.

“El agua tiene que ver con la impermanencia, con el movimiento, con el fluir y esto es lo que le ocurre al artista: nunca pasa por el mismo río. El movimiento del que hablamos proviene de un enraizamiento y de un impulso; no es “mental”. Ocupamos el espacio, llega el impulso, nos movemos y fluimos. Con la estimulación realizada durante la danza sobre centros de energía, al participante se le disparan distintas emociones en diferentes grados. Una vez abierto este centro sensible, empezamos a trabajar para conocer cómo funciona este mundo emocional en nuestra labor artística. El agua, al igual que el fuego, también tiene que fluir con la energía justa”

Bélières, Patricia, Cancela Alejandro, Sánchez, Rodolfo, El cantante popular y la interpretación, Ed Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, agosto 2013

Fogo de Monturo fue un espectáculo dirigido por Luciana Lyra: una danza de personajes fellinianos que se iban alternando, rompiendo el espacio y haciéndonos sentir más allá de la comprensión del idioma, la emoción

de lo que estaba ocurriendo y de la ritualidad de la ceremonia.

Finalmente, *Revoada*, del grupo *Arkhétypos* con dirección del Dr. Robson Haderchpek nos llevó al mundo onírico de las asociaciones sensibles: el juego inocente del aire.

“El aire tiene que ver con el juego inocente. Cuando nos referimos a esto, no estamos hablando de lo añinado, sino de la libertad que tiene un niño de asociar desde la “no cabeza”, desde el no-juicio. Es el juego que proviene del “retirar, desarmarnos y sacar” todas las capas de la personalidad (lo impuesto por una educación, creencia religiosa, mitos). La asociación se produce desde el centro frontal que es uno de los centros energéticos que corresponden al aire. Nos despegamos de todas las telarañas que no nos sirven, lo superficial, las formas, los clichés. La verdad en el aire tiene que ver entonces con las asociaciones sensibles y con la integración de ésta a las otras tres verdades: la de la tierra (exposición), la del fuego (impulso) y la del agua (emoción).”

Por último, la mitología se relaciona estrechamente con los cuatro elementos, como por ejemplo en la tierra, la Pachamama, en el fuego, la Salamandra, en el agua, la Ondina y en el aire, la Sífide, entre otros. Esta impronta también estuvo presente en el Intercambio y forma parte de nuestro concepto estético. En nuestro trabajo abordamos la ritualidad a través de los cantos ancestrales que nos ayudan a encontrar las sonoridades de cada elemento, las acciones corporales no propias, las precisiones corporales desde lo individual y lo

grupales. Entrenamos hasta llegar al punto en que el cuerpo se entrega a esa energía.

Conclusión

En el inicio de todo ¿qué ocurría? ¿había alguien que cantaba, otro que bailaba, otro que actuaba? No. Todo se amalgamaba: la danza, el canto, el teatro. Había ritual. En un momento, aparece la separación y todo se transforma en compartimentos estancos. El arte se ha separado, como la medicina, en especialidades. Un “cantante-actor” ya es inclasificable, no entra en una etiqueta y por lo tanto no se sabe dónde ubicarlo. Muchos de los espectáculos que producimos no están dentro de un marco específico. Los periodistas se preguntan: ¿Es música? ¿Es teatro? Lo mismo ocurre cuando hacemos los talleres. Los mismos organizadores no saben dónde situarnos ¿es un taller de teatro?

¿es un taller de canto?

¿Quién produce esta separación? ¿el artista o el mercado? ¿Por qué separar? Somos hermanos que venimos de una misma familia. ¿El cantante es sólo una voz? Las etiquetas calman, tranquilizan, acotan y se vuelven tan naturales que uno ve el mundo separado. Nosotros tratamos de integrar, de relacionar, de unir.

Espacios como este Intercambio - al cual fuimos invitados tan generosamente-nos permiten aprender, cuestionar, repensar y discutir el rol

y la formación del intérprete. Existe sin lugar a duda una interpretación diferente: aquella que se vuelve arte cuando trascendemos el ego, el “me gusta”, cuando comenzamos a tomar conciencia de sus infinitas dimensiones y complejidades.

Uno no debería ser inocente cuando interpreta; debería tomar conciencia de lo que se dice/canta/baila, para quién, en dónde y cómo. Volver a las fuentes, hacer contacto con nuestros mitos, nuestras historias, nuestras leyendas y nuestras ritualidades.

Como docentes, es necesario reflexionar, compartir, intercambiar y preguntarnos qué tipo de intérprete-persona queremos formar. Ayudar a “alumbrar”, a “abrir las cabezas”, a no imponer sino a esculpir, a sacar lo que no nos sirve para lo expresivo y a formar intérpretes genuinos que puedan enraizar, artistas que digan su pequeña gran verdad integrando el imaginario colectivo con el propio, que –en nuestro campo específico– canten en plural con un canto singular, que respondan por lo que dicen. Intérpretes únicos y a la vez sociales que se deben a una necesidad

colectiva de expresarse, que salen de lo envasado, de las certezas, que cambian seguridad por verdad, que recuperan el ritual de lo vivo, ese hecho efímero, único e irrepetible que no solamente sorprende, sino que conmueve porque mueve y despierta.

