

Capítulo 3

3.1.- Proyecto “El Dragón y la Rueda” de Susana Frank.

“No se puede hacer frente de una manera adecuada a los problemas que plantea la preparación de un actor, a menos que poseamos algún sentido de los valores de la clase de actores y de actuaciones que deseamos crear...”
Lee Strasberg.

La historia de las ideas teatrales se revoluciona con la problemática planteada sobre el cuerpo y la palabra y con la búsqueda de la reivindicación de un tiempo y espacio rituales en la escena moderna, centrando su investigación en el concepto de la “presencia” del actor.

En el actual siglo XXI el movimiento teatral difiere de lo que le fue en el pasado. Aquellas generaciones que soñaban colectivamente con hacer una patria inventada a la que pertenecer como Eugenio Barba, han crecido y en las actuales impera el individualismo padeciendo como dice Susana Frank "crisis de identidad".

Sin embargo, teorías contemporáneas del teatro (como la Antropología Teatral entre otras), se mantienen vigentes debido a la especial atención que le otorgan a la relación entre actor y espectador, uniendo al teatro con su público y por su vital ocupación entre el aprendizaje y la formación del actor.

Es en este panorama, cuando Susana Frank Altmann después de esos años de viajes y trabajo teatral por el mundo, siente nostalgia por “La Rueda”. Y como la bella durmiente, picada por el huso de la Rueda; no sabía si su teatro debía seguir dormitando o si era el momento ideal para enterrarlo. O tal vez estaba ansiando ese beso de amor para despertar de su estado suspendido en el tiempo.

Frank escribió y dirigió obras, impartió talleres y diplomados en Cuernavaca, Morelos donde actualmente radica.

Finalmente, apegada a su lado espiritual y de mujer, Susana se encierra durante seis meses decidida a elaborar el proyecto que lograra despertar a esa bella durmiente. Y con la disciplina característica de su generación, emprende la planeación de su Escuela-Compañía.

Como “extranjera” recién llegada al estado de Morelos conoce a Jesús Betancourt y la Academia de Artes Marciales y Escénicas “Dragón de Jade”, a dónde acude a tomar clases de Tai-Chi y de canto. Es en este espacio y con el apoyo de Rosalía Landa donde finalmente nace “El Dragón y la Rueda, Escuela-Teatro-Laboratorio”.

Dragón de Jade, S, C; produce varias disciplinas además del laboratorio teatral. Nace en el año 2003 con el objetivo de formar artistas que participen de una visión interna a través de disciplinas y linaje de conocimiento en distintas áreas como lo son las artes marciales chinas (Kung Fu y Tai-Chi Chuan), el canto coral, la poesía y literatura, el Yoga, el Teatro, el cine, entre otras.

Por medio de la disciplina teatral el proyecto profesional “El Dragón y la Rueda” dentro de “El Dragón de Jade” pretende formar actores con un dominio total de su cuerpo y mente. Y a través de talleres temporales para no profesionales, propone al teatro como un vehículo de autoconocimiento.

El objetivo principal de El Dragón y la Rueda, es ser un Laboratorio de proyección del desarrollo de actores. Sin embargo quiero citar los objetivos específicos del proyecto original, tal y como los escribe Susana Frank en el mismo:

- Formar un laboratorio permanente, dedicado a la investigación de la teatralidad y en particular a la pedagogía teatral.
- Este laboratorio-escuela tendrá la duración de cinco años. Después de los cuales se habrá consolidado una compañía permanente: “El Dragón y la Rueda”.

- Concebir actores de calidad, portadores de una propuesta estética original.
- Hilar una investigación artístico-filosófica en torno a la paradoja del *Teatro y su sombra*, a partir de la experiencia vivencial del actor.
- Generar un espacio de convergencia entre buscadores de todo el mundo en esta dirección, y de formación e intercambio y lograr una proyección internacional desde sus inicios a través de un foro permanente de teatro de vanguardia.
- Colaborar y enriquecer a *Dragón de Jade* en sus proyectos de interdisciplina e intercambios, así como en su proyección como espacio y empresa cultural.
- Contribuir a la descentralización de la cultura en nuestro país, al crear un centro importante de formación artística en el estado de Morelos y una compañía que lo represente, así como un centro de enseñanza profesional que sea una opción para los jóvenes de Morelos que deseen ser actores de teatro.
- Sensibilizar a la población de Morelos hacia expresiones escénicas de vanguardia, a través de presentaciones y talleres de distintas compañías mexicanas y extranjeras y de la constante presencia escénica de “El Dragón y la Rueda”.

La convocatoria de “El Dragón y la Rueda” salió el mes de abril del 2003. Solicitaba alumnos de 18 años que estuviesen en condiciones de profesar el arte del actor.; ya que al elegir el camino de “El Dragón y la Rueda” elijen un camino de mucho trabajo y estudio para toda su vida; porque para ser actor es necesaria una gran cultura. Alumnos que decidieran comprometerse a aceptar el reto y a ser capaces de realizarlo cotidianamente, es decir; a desarrollar una disciplina y un equilibrio en sus vidas, asumiendo la propuesta ética de la compañía.



Entrada de las instalaciones de “Dragón de Jade”.

Los alumnos fueron elegidos en base a su talento, su compromiso y a su ética de vida; tomando no sólo en cuenta su nivel cultural y sociocultural sino su capacidad y sobretodo su deseo de elevar su espíritu en el arte.

“El amor al arte del actor, supone una autodisciplina creativa, un auto control y una distancia del yo privado” afirma Susana Frank.*

En julio se abrió el taller interno a los maestros para acordar la línea metodológica y estética a seguir. El criterio de selección de los maestros para formar el equipo de pedagogos teatrales se basó en la experiencia en su área, así como en el interés y afinidad con las búsquedas de esta escuela-laboratorio. Además estos guías debían estar abiertos a la exploración de nuevos lenguajes y estar dispuestos a desarrollar una experiencia interdisciplinaria sin descuidar el rigor de sus enseñanzas.

Los alumnos candidatos acudieron a una entrevista personal, y realizaron en agosto una audición con los maestros del plantel del laboratorio.

Se seleccionaron 16 alumnos y así el 6 de octubre se inició el curso propedéutico de cinco meses dirigido por Susana Frank y con nueve maestros, especialistas en distintas materias.

El propedéutico fue una experiencia de mini laboratorio muy intenso y fuerte. "Llegaron dieciséis y se quedaron nueve" recuerda Susana (Martínez, 2006). Se hizo un trabajo con mucha disciplina que sirvió de prueba para los alumnos seleccionados y los docentes y así definir la primera generación de la escuela.

* Documento de proyecto original “El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio”.

Como resultado de este curso propedéutico y los meses de trabajo, se presentó el ejercicio final titulado: Kaleidoscopio, Noche Teatral, que abarcaba tres áreas del laboratorio: drama, artes circenses e improvisación. En marzo inicia oficialmente el primer año de la escuela.

Con este proyecto, Susana reafirma su búsqueda del teatro como una forma de vida y propone una teatralidad con principios libertarios desde el proceso creativo hasta su presentación al espectador, desde el entrenamiento hasta la creación.



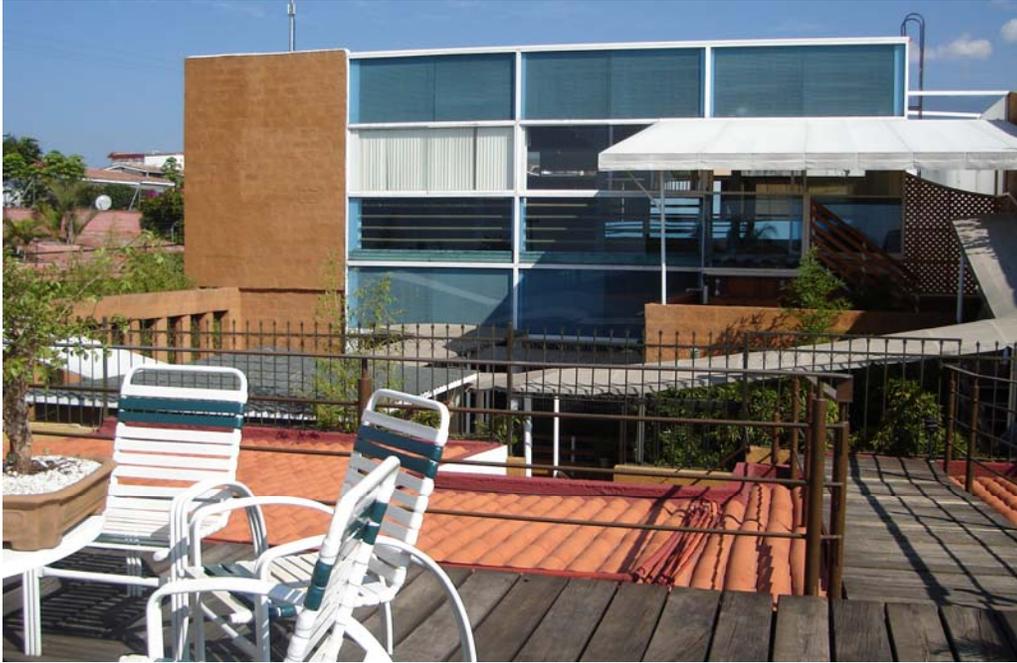
Instalaciones internas de Dragón de Jade.

Ella define un teatro-laboratorio como una forma de trabajo que implica en el actor, director y demás creativos, un compromiso de experiencia colectiva en el que el espectáculo es una manifestación de este proceso y no el único objetivo”.

El laboratorio incluye dos generaciones, se abre una cada dos años y medio más el propedéutico. Al término de que salga la primera generación se puede hablar ya de la formación de una compañía. La necesidad de visualizar la escuela unida a la formación de una compañía, responde a su preocupación por la falta de foros y público de teatro, así como a su cuestionamiento sobre el lugar que ocupa el teatro en el mundo actual.

Así, propone que la escuela sea a la vez una compañía en formación que busque un lenguaje a partir de la “puesta común” y la “puesta en escena”, y que como compañía profesional investigue y cree su propio lenguaje escénico a través de sus puestas en escena. Debe estar en permanente producción y cualquier actor que venga de ella estará capacitado para desenvolverse en cualquier ámbito del trabajo del actor.

La reflexión estética de “El Dragón y la Rueda”, afirma Susana Frank, transita desde la toma de consciencia de la pérdida de lo sagrado en el arte, respondiendo a esto desde la otredad o realidad imaginaria del teatro, desde su dimensión poética.



Instalaciones de Dragón de Jade en Cuernavaca, Morelos.

3.2.-Crear un teatro y un actor que proyecte sombra. Un cuerpo vivo atravesado por la luz.

A diferencia de otras escuelas de teatro, El Dragón y la Rueda se propone como un taller permanente del arte del actor, que transmite una propuesta teatral basada en la búsqueda del concepto estético al que Frank ha denominado *El teatro y su sombra*.

Se propone formar un actor *no fragmentado*, cuya presencia hable por sí misma y le de un sentido propio al trabajo de búsqueda de una teatralidad que proyecte sombra. Un actor que sin importar el punto que tome de partida, logre una experiencia integradora y *no fragmentada* con su creación.

La investigación del *teatro y su sombra* se divide fundamentalmente en dos: *

- El cuerpo-palabra - El Dragón y la Rueda trabaja sobre un actor que se forma en el conocimiento y la práctica de las dos tendencias o escuelas en que se inscribe el actor moderno, integrándolas. Por un lado la de la palabra, el trabajo interno del actor. Por otro la del cuerpo, el movimiento, la presencia escénica.

- La interdisciplina - Para formar actores que proyecten sombra, El Dragón y la Rueda integra otras artes al oficio de ser actor. Plantea el teatro como arte total, en el que estas artes participan y complementen la creación y unidad de cada puesta en escena.

El actor necesita instrumentos para actuar, por eso considera necesaria la investigación de los principios dancísticos, marciales, vocales, plásticos y musicales; para que el alumno decodifique su aprendizaje y lo utilice como herramienta creativa.

* Documento de proyecto original “El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio”.

Por esto, Frank elige dos metodologías a seguir. La de la palabra, la literatura dramática, el teatro de texto, el método de Stanislavsky, la improvisación y Strasberg. Y la metodología de las

técnicas de expresividad corporal con el mismo Stanislavsky, Artaud, Meyerhold, Grotowski, Barba, el teatro Oriental, la danza-teatro y las artes circenses.

3.3.- Metodología didáctica de “El Dragón y la Rueca.

*“El dolor y la risa sagrada, columnas vertebrales del arte del actor. Entrenamiento constante en ambos territorios.
(Susana y Anatoli)*

Esta fórmula de laboratorio de maestros y alumnos como Susana la plantea, tiene como ingrediente fundamental al actor. El principio de su formación actoral, está integrado por el retorno a las fuentes vivas del teatro y de la vida.

A esto, Frank agrega el componente de la historia y la estética del teatro. Con sus unidades estéticas, escuelas o linajes. Y lo resuelve con el elemento *no oficial*, que será el aprendizaje a través de las prácticas.

Al interno del laboratorio está la disciplina de la escuela. Se busca generar en los alumnos una disciplina interna, artística e individual por medio del trabajo formativo cotidiano y de los talleres.

Al externo están los montajes y las experiencias interdisciplinarias que vayan obteniendo los alumnos tanto dentro del Dragón de Jade como de fuera.

La currícula intenta cubrir todo este aprendizaje; training físico, training vocal, training dramático y canto. El trabajo realizado en todas sus dimensiones, se articula como ”el espacio del entrenamiento colectivo o puesta en común, que a la vez se liga con la puesta en escena a través del “personaje” o “la máscara” del actor; su dinámica va desde el terreno pre-expresivo a la ficción o configuración poética.”*

Las unidades a estudiar son:

-Teatro Griego.

-Teatro Contemporáneo - Siglo XX antes de Artaud y después de Artaud.

-Teatro Primitivo.

-Teatro Oriental.

El resto de las disciplinas se distribuyen en los cinco años de estudio. El Tai-Chi, la danza, el canto y las artes circenses, se llevarán durante los cuatro primeros años. En el quinto año, el actor se especializará y puede crear o proponer su poética propia, ya sea como actor, director, plástico teatral, o lo que haya encontrado en sus años de investigación.

El proceso total en la escuela, se divide en dos grandes ciclos con dos grandes montajes que involucran a todos los integrantes del laboratorio. En el camino, se realizan muchos otros ejercicios y montajes más pequeños o con menos actores, así como trabajos para niños.

Pero, ¿Cuál es la poética del actor que quiere formar “El dragón y la Rueda”?

Susana escribe al respecto. "Un actor que va en busca de lo sagrado en el teatro, y que a su vez está preparado para enfrentar todos los espacios en los que incursiona el actor contemporáneo y las distintas teatralidades que existen. Un actor que no sólo ejerce su oficio y vive de él, sino que propone una poética que desde el teatro reflexiona y responde al tiempo que nos tocó vivir".

* Documento de proyecto original “El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio”.

Para ella el teatro es un camino espiritual en el arte y entiende lo sagrado como una actitud, una ética que sin embargo no se contrapone a lo profano.

El corazón del actor se debe trabajar todos los días durante todos los años de trabajo, resuelve Susana Frank.

De esta forma, Frank propone un entrenamiento en el desarrollo de la presencia escénica del actor, trabajado desde el terreno pre-expresivo del mismo.

Expresa su defensa por el encuentro entre las tres dramaturgias: la del actor, la de la puesta en escena y la del autor o fuente. Entendiendo el tejido del *montaje*, como la unidad entre el lenguaje actoral, musical, visual a partir de la fuente.

El entrenamiento pre-expresivo del actor lo sustenta con el retorno a lo sagrado; induciendo al dominio de la fisis y de los principios dramáticos de la voz, la palabra y el cuerpo.

En el entrenamiento dramático interviene a la composición, los objetos (escenografía, máscaras, vestuario, muñecos), a la improvisación y la construcción del personaje.

“El Dragón y la Rueda” trabaja con los principios dramáticos del cuerpo y de la voz, buscando la intencionalidad de la acción y la extracotidianidad pre-expresiva.

3.4.- Etapas de la formación del actor de “El Dragón y la Rueda”.

La primera etapa en la formación del actor, consiste para Susana Frank en “desaprender”, es decir; eliminarse de los estereotipos corporales, vocales y emocionales. Esta es una tarea para toda la vida del actor. Haciendo esto, se hace posible la transportación a ese otro espacio que es el teatral. Creando esa segunda naturaleza en la cual la creación tiene lugar. Ya que en esta época en que los medios reinan, es necesario huir de esos automatismos para hacer contacto con las fuentes del actor-creador.

También en esta primera etapa se enseñan elementos técnicos que se continuarán desarrollando a lo largo de su formación. Se pretende que el actor en potencia aprenda a conectarse con los principios dramáticos del cuerpo y genere una mística actoral y grupal.

Durante estos años, la generación inicial de “El Dragón y la Rueda” ha enfrentado público en sus procesos como parte de su formación.

La segunda etapa comenzará dos años después cuando su trabajo ya contenga un lenguaje y el personaje cuente con una consistencia.

En ese momento el alumno podrá enfocarse en desarrollar las técnicas que más adelante le hagan posible ser un maestro y un artista.

La tercera etapa de la formación del actor con “El Dragón y la Rueda como compañía, “será un seminario de cierre en torno a una obra de gran calidad artística”* en la que todos los maestros del laboratorio intervendrán.

El entrenamiento de esta etapa será autodirigido por el mismo actor y la compañía, en torno a la creación para la puesta en escena en la que el director trabajará de ser posible con el dramaturgo y el montaje deberá estar en diálogo permanente con la dramaturgia del actor.

Además de las disciplinas teóricas y prácticas que se realizan como parte de la currícula del teatro laboratorio, de las presentaciones frente a público y de las otras actividades en las que participe el alumno (como las danzas hindúes, un arte marcial, otro coro o algún trabajo escénico aparte de la escuela); Susana Frank continuamente organiza talleres extraordinarios en torno a autores, corrientes o teorías importantes del teatro contemporáneo.

* Documento de proyecto original “El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio”.

Estos cursos monográficos son abiertos a actores y practicantes del teatro de fuera del “Dragón y la Rueda”, ya que se trata de consolidarlo como un foro permanente de teatro contemporáneo y un espacio para el intercambio y el aprendizaje del arte del actor y de su público.

Así, han tenido continuamente la visita de especialistas del teatro de distintas partes del mundo y distintos géneros. Como la realización del XXXIV Taller de la EITALC del 30 de

septiembre al 9 de octubre del 2005. En éste participaron entre otros especialistas, Miguel Rubio y Teresa Ralli del Grupo Yuyachkani, de Lima (Perú). Heidi Abderhalden Cortés, de Mapa Teatro de Bogotá (Colombia) y Emilio García Wehbi, de El Periférico de Objetos, de Buenos Aires (Argentina).

Eugenio Barba y Julia Varley estuvieron en Diciembre del 2005 y fue en ese momento cuando presencié el taller que tuvieron los alumnos de El Dragón y la Rueda durante dos días, con los artistas del Odin Teatret. De esta manera conocí este proyecto experimental pedagógico.

En el 2006 bailaron y aplicaron el uso del cuerpo con Araceli Bárcenas y su “Danza de los Orígenes”, así como con el grupo clown español Bodó-Bodó, el Teatro Tascabile di Bergamo Italia, entre muchos otros.

Más adelante describo los apuntes del taller de Barba y Varley, para evidenciar los principios que trabaja Eugenio Barba en el entrenamiento y aprendizaje del actor. Parte de este taller, consistió en la revisión de escenas del montaje Penlopea, para su presentación en el festival Internacional de Teatro: Encuentro de Miradas, convocado anualmente por la Red Nacional de Mujeres de Teatro, en México Distrito Federal durante enero del 2006.



Taller con Araceli Bárcenas, “Danza de los Orígenes”.

En el documento escrito por Susana Frank de El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio, reconoce que su proyecto intenta seguir las sendas de gente como Peter Brook, Eugenio Barba, Grotowski y Strasberg. También se suscribe como afín a propuestas teatrales latinoamericanas como la de Atahualpa del Cioppo, Santiago García, Mario Delgado, Augusto Boal, María Escudero, César Brié, entre otras. Por último se vincula a los nacionales Luis de Tavira, Ludwick Margules, Nicolás Núñez, Farahilda Sevilla y Sabina Berman.

Aún así, Frank busca sus propias respuestas como creadora e imprime su pasión y todo su ser en el día a día de El Dragón y la Rueda; como creadora, directora, entrenadora, amiga y confidente leal de este grupo de jóvenes que como ella, decidieron tomar el camino del arte del teatro y hoy conforman la realidad de “El Dragón y la Rueda”.

En el verano del 2006, salió la convocatoria para jóvenes interesados en formarse profesionalmente como actores de la segunda generación de este Teatro Laboratorio. El proceso

continúa, en el camino se van quedando algunos, los intercambios siguen llegando y distintas visiones se van integrando al colegio de maestros permanentes haciendo posible la existencia de este espacio artístico-comunitario en Cuernavaca Morelos, México.



Taller con Eugenio Barba. Detrás, Susana Frank.

3.5.- La lógica del montaje.

“A diferencia de otras escuelas, yo veo en lo pre-teatral todo el nacimiento de lo verdadero en el arte del teatro, y no una mera formación para preparar el terreno de lo teatral” escribe Susana Frank. Así, distingue tres momentos pedagógicos en el laboratorio:

- 1.- El acto poético: El dolor y la risa, fiesta, comedia y tragedia. (¿Quiénes somos?)
- 2.- El desmontaje del acto poético: Contemplación de cómo sucedió. (¿De dónde venimos?)
- 3.- La reflexión estética. (¿A dónde vamos?)

Existe un *punte* que va del camino del entrenamiento a la creación. Susana lo explica de esta manera escribiendo: “El entrenamiento no es sólo una técnica, sino el desarrollo de una ética que propicia una estética o poética “poiesis”. La poiesis va del entrenamiento a la creación. He aquí la búsqueda de la comunión en el teatro en el seno de lo sagrado”.*

Ahora me permito transcribir los puntos que Susana Frank describe para seguir una lógica del montaje. Mismos que han sido puestos en práctica en el proceso de Penlopea, primer montaje colectivo del teatro-laboratorio.

- **Traer la lógica del training al montaje.** Todos los principios están presentes, tanto en el trabajo del actor, como en el de la puesta en escena.
- **El montaje como un todo.** Una escena nace de la otra. Un todo orgánico. Condensar.
- **La dialéctica de las oposiciones.** Contrastes constantes.
- **Ritmo escénico como una partitura.** Las leyes de la música en el teatro.
- **Informaciones.** Referencias, hechos personales o históricos significativos.
- **Construir sub-textos.** Más de una línea de signos a partir de las asociaciones.

(*) Apuntes sobre la Metodología de El Dragón y la Rueca Teatro-Laboratorio de Susana Frank.

- **Sólo hay impulsos y contra impulsos.** El silencio habla, no tiempos muertos.

- **Variaciones dinámicas.** Sucesión continua de pequeños cambios. Calidad de tensiones.
- **Resolver de manera paradójica.** Cada acción y cada escena.
- **Leyes dinámicas.** Para dar vida al espacio.
- **Los objetos o escenografía, son personajes vivos.** Siempre justificar su presencia en la escena.
- **La música y el lenguaje sonoro es un personaje vivo en escena que interactúa con el actor.**

No es un lenguaje subordinado ni protagonista en escena.

- **Todo es visual.**
- **Todo es música.**
- **El director es la mirada del público.** El espectador no debe nunca prever lo que va a pasar, mantenerlo en estado de FA.
- **No hay ninguna acción o escena en la que no reaccionen todos los que interactúan a un estímulo o acción común o individual.** Todo resuena en el todo. No hay acción principal y acción secundaria. Ni actor principal, ni secundario. Sólo buenos y malos actores al servicio de la obra.
- **Siempre saber dónde está el foco de la escena.** O los focos, o como se entretienen entre sí.
- **El director sabe lo que quiere y es leal a la fuente del montaje.** Aún cuando no sepa como lograrlo o como pedirlo.
- **El actor resuelve y propone desde su dramaturgia.** Es también leal a la fuente.

En el 2004, la compañía montó Entre bufón, clown y payaso, un espectáculo desarrollado con bases en la Comedia dell'Arte que fue presentado en distintos lugares del estado de Morelos y en la ciudad de México.

Sin embargo el primer montaje grande de “El Dragón y la Rueda”, fue Penlopea.

3.6.- La puesta en escena.

Penlopea está inspirado en el ensayo poético Sed de mar de Esther Selligson y en una reflexión sobre La Odisea de Homero. Sin embargo también toma referencias de autores como Youcenar, Pavese, Vernant y Angelopoulos.

Se trabajó durante un año en su desarrollo y en la investigación. La dirección general fue de Susana Frank Altmann. Con ella y con el guionista dramático Manuel Lavaniegos, la compañía realizó todo un trabajo formativo en torno al mundo griego y al mito de Odiseo y Penélope. Asimismo reflexionaron sobre la recuperación del mito homérico en el mundo moderno actual.

La obra relata por medio de escenas entrelazadas por cantos y música, episodios de La Odisea de Homero como: El saqueo de Ísmaro, la isla de los lotófagos, el cíclope, Circe “la maga”, Calipso “la diosa”, el “decensus” al hades, el pasaje de las sirenas, el acoso de los pretendientes, Naúsica, el retorno y la venganza de Ulises. Todo esto, en un espacio que alberga el barco de Ulises con sus navegantes y el telar de Penélope.

Los personajes de Penélope y Ulises se multiplican, cambiando a los actores que los interpretan.

Finalmente el reencuentro de éstos en Ítaca no se lleva a cabo debido a la llegada de la guerra, que provoca la huída de Penélope y Telémaco de aquella Ítaca devastada a la que después llega Ulises para descubrir su soledad.

“Las alteraciones al “canon” homérico –por lo demás abundante en la literatura mundial– rescatan en nuestro montaje principalmente presencia, voz y movilidad para Penélope y Telémaco, como hilos protagónicos en la paradigmática aventura” explica su guionista Manuel Lavaniegos. *

Esta propuesta teatral integró diferentes disciplinas artísticas. Contaba con doce actores en escena y siete músicos en vivo.

La imprescindible composición y dirección musical del montaje, fue de Guillermo González, Rojo Phillips y Marcos Miranda. La coordinación de la producción y asistencia de dirección se le debe a Rosalía Landa.

Penlopea se estrenó en el 2005 y tuvo reposiciones durante el 2006.



Cartel promocional del montaje Penlopea.

* www.dragonjade.com

3.7.- Programas de estudio.

A continuación, hago una revisión y resumen general de los objetivos y puntos principales de los programas de estudio de algunos de los cursos que se imparten en El Dragón y la Rueda.

Éstos se encuentran en el proyecto original del Teatro-Laboratorio y fueron redactados por los profesores que los imparten.

Al valorarlos, hago hincapié en la orientación pedagógica de cada profesor con la cual se fundamenta la currícula de esta escuela. Constatando de este modo que la formación que estos cursos proponen para el actor se basa en principios interdisciplinarios y antropológicos.

El método de las acciones físicas. Titular: Susana Frank.

Este entrenamiento es planteado por Susana Frank con el objetivo de lograr involucrar la interioridad del actor con la acción física para no solo *actuar* o *indicar*; sino que a través de esta acción descubrir el ritmo, el sentimiento, el manejo del espacio y del tiempo.

Con el trabajo psico-físico, se puede des automatizar el cuerpo desarrollando la concentración, la atención y la memoria emocional, para llegar a proponer una poética propia y grupal.

No se trata de aprender un lenguaje codificado, sino desarrollar una técnica extra-cotidiana que opere dentro de un espacio pre-expresivo y expresivo, así como la presencia del actor.

El entrenamiento físico debe irse convirtiendo en un ritual del grupo que genere una mística o actitud frente a la creación según Susana Frank.

Además, para revelar el bios escénico del actor, se necesita trabajar en tres direcciones: el equilibrio, las oposiciones y la omisión o la negación de las acciones, sin olvidar la relajación del cuerpo y el trabajo con los sentidos y las imágenes que nacen de éste para viajar del entrenamiento a la creación.

Canto Coral. Titular: Érika Aguirre de Samaniego.

Objetivo: Formar un ensamble coral que explore los diferentes géneros de la música coral y desarrolle a partir del mismo las capacidades teatrales de un coro.

Entre las habilidades a desarrollar se encuentran las siguientes:

- Entrenamiento auditivo
- Principios de lecto-escritura musical y solfeo
- Entrenamiento vocal para el canto
- Entonación armónica
- Análisis musical de partituras corales
- Exploración del coro como herramienta poética
- Interpretación de diversos géneros musicales

La dinámica de la clase consiste en dos sesiones por semana de dos horas cada una, durante cinco cursos. Ejercicios corporales, respiraciones preparatorias, vocalizaciones y trabajo sobre el repertorio con el análisis de la obra, matices y ritmo. También se explorará material popular y juglaresco que pueda ser aplicado a funciones teatrales y circenses.

Al término de los cinco años, los alumnos podrán ofrecer conciertos con un nivel coral de alto rendimiento y profesionalismo.

Improvisación Teatral. Titular: María González.

El propósito fundamental de la improvisación como parte del entrenamiento del actor es despertar la intuición creativa. Esa parte intuitiva del actor que responde en la inmediatez del aquí y el ahora. En este momento surge la espontaneidad que libera al actor para crear.

Esto se hará por medio de un sistema basado en los juegos teatrales de Viola Spolin, así como también en los juegos de Neva Boyd y Samuel Elkind y en técnicas del sistema de trabajo corporal e imaginativo de Michael Chekhov.

En el primer año se busca despertar los sentidos y descubrir las posibilidades de la imaginación para darle vida a un espacio con el uso de objetos imaginarios. En el siguiente año, el trabajo se vuelve más específico en la creación de personaje así como el trabajo de la voz. El tercero se concentra en la emoción para crear escenas más complejas. Y en el cuarto, el actor puede hacer uso de todas las técnicas aprendidas, desde su trabajo interior y exterior para la creación de un personaje con texto.

Este curso está orientado a dar apoyo a las otras áreas que el estudiante esté trabajando.

Historia y estética del Teatro. Titular: Manuel Lavaniegos Espejo.

Dramaturgia: Juan Tovar.

Los cursos de Historia y Estética del Teatro y Dramaturgia forman el área de Teoría e Investigación del proceso de enseñanza de la escuela.

Pretenden la lectura y el análisis de obras o piezas escritas específicamente para ser puestas en escena, así como de textos claves de la teoría teatral y reflexiones estéticas en torno a la teatralidad y sus procesos.

Las unidades temáticas de historia y estética del teatro se organizan en siete módulos:

- Tragedia
- Renacimiento y Barroco
- Romanticismo
- Drama Moderno y s. XX-I
- Siglo XX-u (a partir de Artaud)
- Teatros del Oriente
- Teatro primitivo-etnológico y/o sagrado

Con éstos se intenta introducir a los estudiantes en las problemáticas de las grandes épocas del teatro en donde la historia de las teatralidades se despliegue como una reflexión estética que ilumine la convergencia entre la dramaturgia literaria y la dramaturgia de la escena.

Se pretende ligar cuerpo y palabra, interdisciplina, escuela y compañía, y las etapas de formación del actor.

Dramaturgia	
Análisis de texto	Entrenamiento físico
Literatura	Entrenamiento vocal
Actores del método, (Cine).	Entrenamiento dramático
Teoría teatral	Pantomima teatral
Improvisación	Artes circenses
Historia y estética del teatro	Danza -teatro
El teatro contemporáneo (talleres)	Tai Chi
Poesía	Improvisación
Realismo	

Historia y estética del teatro es la columna vertebral de la reflexión estética de El dragón y la rucua. Durante cuatro años se verá la historia del teatro, no de manera lineal, sino a partir de unidades estético-históricas.

Los montajes, tienen que ver con este trabajo, así que recorremos la memoria ancestral del actor y ponemos en práctica una estética. Aprendiendo de sus principios y conceptos, pero poniéndolos en riesgo en el entrenamiento y el montaje.

Como parte del tronco común, todos los actores en formación trabajan entrenamiento visual, auditivo, rítmica, literatura dramática, Danza-teatro. El resto forma parte de las optativas.

Danza Teatro. Titular: Blanca Estela Pillado Cruz.

¿Por qué una clase de DANZA TEATRO es una actividad básica en la integración y formación de actores?

Porque el movimiento es detonador de sensibilidad y energía creadora, porque mejora su forma de moverse contribuyendo así a la formación integral del ser actor.

Se realizarán ejercicios de inspiración y espiración para modificar la forma habitual del movimiento respiratorio y reestablecer la movilidad del diafragma. Corregir y pasar de la inspiración costal alta a partir de la tracción de los músculos del pecho, cuello y espalda a la inspiración diafragmática.

Como parte de la metodología de este curso se trabajará el conocimiento del cuerpo y del espacio, el sentido musical y rítmico, el manejo de material de apoyo para el trabajo de la danza teatro y el trabajo creativo tanto individual como en grupo.

Objetivos Generales: Formar Vocación (teatro, danza, música, artes plásticas), concentración, facilidad de expresión, facultades creativas, coordinación y tono muscular, disciplina. Fomentar el gusto por la danza como actividad integral a la formación del actor.

Entrenamiento del actor: La Dramaturgia del cuerpo. Titular: Aline Menassé.

Uno de los objetivos centrales al comenzar el curso es desarrollar en los alumnos la organicidad cuerpo espíritu como segunda naturaleza del actor a través de la investigación y construcción de las acciones físicas.

Las acciones físicas implican al cuerpo en su totalidad aun si éstas son imperceptibles. Se estructuran a partir de pautas o guías precisas que implican el ejercicio y la investigación de principios físicos que generan la "presencia" o la "vida escénica" en el actor.

Estos principios físicos contienen atributos esenciales de la dramaticidad, y constituyen los instrumentos centrales del trabajo para cada etapa de aprendizaje actoral.

El segundo año se centra en el entrenamiento dramático y la construcción del personaje con su energía, acciones, texto, manejo de objetos y caracterización.

El tercero se dedica a la composición y construcción, con el análisis de la representación y sus elementos. Se abordará el tema de la dramaturgia y estructura de la acción física así como el texto en acción y el ritmo personal y colectivo.

El cuarto año se destina a un montaje, con el entrenamiento para la puesta en escena, la construcción del personaje y el lado técnico.

Taichichuan. Titular: Claudio Romanini.

Primer año:

Aprendizaje de las posturas fundamentales. Conceptos del movimiento intencionado. Relajamiento y actitud de estar alerta Las reglas del cuerpo. La naturalidad con movimiento alineado. Ejercicios de flexibilidad articular.

Conceptos de mente, energía y vigor. La percepción de los movimientos y la vaciedad mental. El primer tercio de la forma larga de la familia Wu.

Segundo año:

El segundo tercio de la forma Pulimento postural. Distinción de lo lleno y de lo vacío. Movimiento reiteradamente concatenado. Fundamentos del ejercicio de empujar las manos. La receptividad. Unión y secuencia Nociones de autodefensa

Tercer año:

Técnicas para moverse con extrema ligereza y con una raíz consistente. La forma y sus variantes. La movilidad y el movimiento. Olvido de uno mismo. El último tercio de la forma larga La técnica de empujar las manos con estilo libre. La respiración invertida del Taichichuan.

Cuarto año:

Hacer brillar el espíritu. Comportamiento del actor y comportamiento del espectador. La larga forma de la familia Wu en tres minutos. Relaciones entre la actuación y el arte marcial. Etapas para alcanzar con tranquilidad la libertad "de movimientos. Simultaneidad entre acción y no acción. Nociones de medicina tradicional china, cosmología y alquimia interior. Meditación

Entrenamiento vocal: Voz teatral. Titular: Maria Teresa Dalpero (Teatro de los Andes).

El entrenamiento de la voz en el actor, es un trabajo clave y unido estrechamente al trabajo del cuerpo y la palabra. Por motivos pedagógicos, se divide en: canto, la palabra y la voz hablada, la poesía y la voz libre.

Los principios que abarcan este entrenamiento son:

Relajación, respiración, impulso respiratorio, el apoyo, la proyección, volumen, timbre, tono (Extensión tonal), dicción, tiempo-ritmo, entonación-matiz, resistencia vocal, creatividad vocal y liberación.

En "El Dragón y la Rueda" habrá un énfasis especial en el canto como una práctica constante.

Taller de Ritmo. Titular: Carlos Rivarola.

Sentido del ritmo

Técnica de tambor (madera-cuero).

Ensamblés.

Audio-perceptiva.

Ritmos temarios-binarios.

Manejo de la clave rítmica, como factor de organización musical Ritmos folclóricos (africanos, caribeños, americanos).

Cantos de trabajo y religiosos.

El origen religioso de la música del tambor Lectura rítmica.

El actor con sentido rítmico La actitud de un tamborero.

Artes Circenses. Titular: Anatoli.

El actor no sabe con qué acciones concretas se va a tener que encontrar en los distintos espectáculos, esto quiere decir que debe aprender a hacer todo lo relacionado con la acción física. Por esto, los objetivos generales del curso son: preparar y enseñar a formular en los estudiantes un organismo expresivo y plástico en movimiento, no un organismo deportivo o acrobático, sino un aparato expresivo, capaz de moverse con veracidad dentro del cuerpo actoral.

Al educar la cultura del movimiento en los estudiantes, se toma como unidad fundamental lo psicológico y lo físico, como principio de la acción escénica.

La metodología de la enseñanza es buena sólo cuando se obtienen los máximos resultados en el mínimo de tiempo.

Se estudiarán los ejercicios más variados, tales como:

Acrobacia, equilibrio, malabarismo, trapecio, manipulación de objetos, magia.

Hay cuatro tareas primordiales en todo el curso escolar:

1.- Calidad psico-física.

I1.-Principios fundamentales del proceso de aprendizaje.

111.- Preparación esencial de los actores.

IV.- Planificación y control.

Al comienzo de cada año se determinará la calidad psicológica y física del alumno por medio de revisiones médicas y a partir de eso, se fundamentará la construcción correcta del proceso pedagógico.

Al concluir, se calificará el nivel y la calidad del trabajo desarrollado por cada alumno a lo largo de todo el curso.

Como podemos observar, la metodología de los cursos de El dragón y la Rueda es muy variada, esto proporciona al actor conocimientos de distintas disciplinas que se ponen al servicio de la creación teatral.

La poética personal de los titulares es totalmente congruente con la del proyecto general de Susana Frank y tiene asimismo coincidencias con la filosofía de la Antropología Teatral ya que centran su aprendizaje en el cuerpo y la presencia del actor sin olvidar su lado espiritual, intentando crear un teatro que vaya más allá de lo académico y que desarrolle los instrumentos de investigación y las capacidades técnicas necesarias en el creador teatral.

3.8.-Apuntes sobre el taller de Barba-Varley con El Dragón y la Rueda.

Siendo ya el segundo día de este intercambio, Eugenio Barba comienza haciendo hincapié en el *hacer utilizando el no hacer*, que es la técnica a dominar por el actor. No es comprender, sino incorporar un conocimiento tácito a partir de la observación y repetición, para encontrar la manera, el *cómo*.

"*Que el actor no quiera ser o hacer*" agrega Julia Varley, para después proceder a interpretar una escena a petición de Eugenio.

Respecto a la escena realizada por Julia, él apunta que como Director no observa expresividad y emociones, sino una sucesión continua de variaciones dinámicas con calidad de tensiones.

La tarea del actor y su función es mirar como espejos a los espectadores con una conciencia de actor que hace vivir el espacio y lo llena.

En el entrenamiento no se trabaja con el deseo de expresar, sino se construye una anatomía que se mueve y está lista para representar algo. La expresión es el resultado, la consecuencia del actor y el contexto.

Se desarrolla la capacidad de construir flujos para mostrar al espectador no con intención, sino por medio de la reconstrucción de un proceso previo.

Eugenio define aquí presencia, como la "calidad dinámica, orgánica y viviente de las acciones". Mantenerse en vida, no hacer haciendo.

Se busca la forma, dejando las emociones. Como artesanos o cirujanos.



Taller Barba-Varley. Diciembre 2005

Comienza Julia con la primera actividad para los actores y les recuerda la necesidad de accionar con todo el cuerpo teniéndolo presente.

I.- Les pide que en parejas tomen un objeto de la sala. Lo tocan ambos y deberán investigar el movimiento de sus cuerpos con el objeto, buscando la conexión entre ellos y cuestionándose cómo ayudar al compañero a cambiar su actitud física. La atención debe estar dirigida a *hacer vivo* el cuerpo del otro, provocando ese cambio.

II.-Después de este proceso, Julia indica a las parejas de talleristas que escojan tres de los movimientos encontrados y fijen una secuencia con esas tres acciones. Deberán repetir la secuencia.

III.-Ahora les pide que dejen a un lado el objeto y repitan la secuencia sin él. Aquí es necesario poner atención en las pérdidas de tensión.

Después tomarán de nuevo el objeto y repetirán la secuencia; después, una vez más sin el objeto.

IV.-Esta vez deberán hacer la secuencia cada uno individualmente. Deben poner atención en no perder en el cuerpo la necesidad de lo que hacen. No perder ni poner extras, sólo lo necesario.

V.- Cambiando las parejas realizarán un montaje, interviniendo la secuencia de acciones de ambos actores. Buscarán su impulso y su término, averiguando la dirección del movimiento y adaptándolo. Deberán descubrir lo que cuenta la acción en esta nueva situación.

VI.-Solos esta vez, elegirán tres de sus nuevas acciones descubiertas y harán una nueva partitura, repitiendo la secuencia varias veces.

a) Deben hacer la secuencia pensando en los pies, en el apoyo en la tierra, ¿cómo estoy apoyado?, ¿qué parte de mi pie toca el piso en cada acción? Mover el apoyo de en medio, buscar el desequilibrio.

b) Ahora deben concentrarse en las manos, ¿qué hace cada dedo?, diferenciar.

c) Repetir la secuencia, fijando la atención en la respiración.

d) Esta vez, a partir de los ojos. ¿Qué hacen?, ¿Qué ven? en cada acción.

e) Con una piedra, buscar el peso, la resistencia en todo el cuerpo.

f) Ahora como si estuvieran en el agua, una resistencia distinta.

g) Un impulso externo como el viento, decide la acción

h) Les pide agrandar las acciones, como gigantes invadir el espacio.

i) Ahora disminuirlas, mostrar sólo la mitad de cada acción.

j) Mostrar sólo el 10 %, la acción en pequeño, sin perder el ritmo. La energía está en pies, manos, ojos. Pensando con todo el cuerpo, sin mostrar.

k) Ahora muy lento, sobre todo al perder el equilibrio, aventurar, ver qué hay dentro de cada acción.

l) Más veloz, muy veloz. Todo está ahí.

m) Cambiar ritmos, acciones de manera mecánica tipo ejercicios gimnásticos.

n) Toda la secuencia fluida, que pasen los impulsos como si no existieran. Deben comprender dónde hay variaciones.

ñ) La misma secuencia, pero esta vez bailada a un ritmo de vals, sin cambiar las acciones.

o) Ahora bailando las acciones a ritmo de salsa.

Escuchamos la voz de Eugenio pidiendo: *"Precisión y elegancia, aprendan de la experiencia"*.

p) Volverán a repetir la secuencia de acciones, descubriendo en ella a Medea, o Penélope o Ulises.

q) Por último volverán a las parejas iniciales. Repetirán su secuencia original en pareja y notarán cómo cambia el diálogo.



Julia Varley y Sarimé Álvarez durante el taller.

En un círculo amplio, Eugenio les habla sobre el cuerpo inteligente que se construye con el aprendizaje del entrenamiento y que es otra manera de ser en el mundo y ser percibido.

"¿Cómo transformo el peso en energía?" estando siempre atento y concentrado en convertir el peso en potencialidad.

Lo mismo sucede con la voz, es necesario que tenga una precisión, midiendo la energía para darle un comienzo, un impulso y final, que no sea un ruido organizado.

Les pide que busquen una silla y la coloquen en el espacio. Van a realizar una acción. Parados junto a la silla, tomarán impulso, saltarán y aterrizarán sobre la silla, vuelven a bajar y repiten la acción.

Con ligereza, movimientos que realcen. Aprendiendo de la experiencia. Con atención en el comienzo de la acción, el impulso y el final. Cómo se termina y se transforma en el mismo comienzo.



Taller con Eugenio Barba.



Taller con Eugenio Barba y Julia Varley.

Después de que todos practicaran y se dieran indicaciones individuales por parte de Eugenio y Julia, en un círculo se hablará y buscará una posición del cuerpo correcta y presente. Con el peso sobre los pies, las puntas que no ve uno mismo y listo para saltar.

Importante, las manos no deben estar muertas sino listas para la acción. (Equilibrio y Oposición).

Mientras indica la necesidad de transformar peso e inercia en energía, establece la dinámica. Colocado de frente a cada actor, Eugenio los sorprende dando un aplauso, al cuál; el cuerpo del actor debe contestar con un brinco casi inmediato. Así lo hace con cada uno de ellos y al mismo tiempo explica cómo hay que operar en el espacio con la propia fantasía y apelando a la sensibilidad del espectador. "El entrenamiento se hace en la vida, todo el tiempo".

Impulso = reacción inmediata

Impulsos para reaccionar a diferentes estímulos: Acción-Reacción.

Les pide a los actores poner sus manos extendidas frente a las suyas, él accionará pegando sobre sus manos y ellos deberán reaccionar quitándolas e impidiendo el contacto.

Existe una lógica de la conexión entre el actor y el espacio, ya que la presencia lo afecta, por lo que es necesario dilatar dicha presencia.

A continuación el taller continúa sobre el ensayo del espectáculo Penlopea de El Dragón y la Rueda, para recibir indicaciones de Eugenio Barba.



Taller con Eugenio Barba