

## PROGRAMA CICLO LECTIVO 2023 DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE TEATRO

Carrera/s: Licenciatura en Teatro Orientación en Actuación, Profesorado en Teatro; Plan: 2016, Categoría: Teórico-práctico procesual

Asignatura: **ACTUACIÓN III**

Equipo Docente: Prof. Titular: Lic Marcelo Arbach; Prof. Asistente Gabriela Aguirre, Prof. Asistente Maura Sajeve; Prof. Adscripto Nahuel Maldonado.

Distribución Horaria: Martes 15 a 18 hs.

Atención a estudiantes: a definir previo acuerdo por correo-e. Se debe señalar que permanentemente, en todo momento del año, estamos respondiendo a consultas y atención a estudiantes por correo-e o de modo presencial en espacios de la facultad.

Consultas al correo-e: [marcelo.arbach@unc.edu.ar](mailto:marcelo.arbach@unc.edu.ar); [maurasajeve@artes.unc.edu.ar](mailto:maurasajeve@artes.unc.edu.ar); [gabrielaaguirre@artes.unc.edu.ar](mailto:gabrielaaguirre@artes.unc.edu.ar),

### PROGRAMA

#### 1) Presentación y Fundamentación

La materia de Actuación III se ubica dentro del área actoral (*conformada por los espacios que abordan las técnicas, prácticas, conceptos y problemáticas en torno a la actuación, el trabajo sobre el texto, el cuerpo, el movimiento, la voz, el lenguaje sonoro y la dirección*<sup>1</sup>) y forma parte tanto de la orientación en Actuación de la Licenciatura en Teatro como del Profesorado de Teatro.

La presente propuesta de programa propone un abordaje de problemáticas de actuación aplicadas al reconocimiento y agenciamiento que permita a les estudiante tanto reconocer sus capacidades actorales, como lograr construcción de sentido escénico con criterios y fundamentos para la práctica actoral.

A tal efecto se trabajará tanto sobre la experimentación y la puesta en práctica de nociones de actuación poniendo foco sobre el uso del cuerpo en su presencia integral como así también, en la reflexión sobre esas prácticas y en relación con los aportes y enfoques teóricos de les referentes que han pensado y sistematizado acerca de la práctica y experimentación de la actuación.

Procuramos también en la implementación de esta propuesta, una impronta de reflexión *sobre y a partir de* la puesta en práctica y experimentación de las problemáticas que presenta la actuación, haciendo eje en su práctica consciente. Creemos que entre la teoría y la práctica no existe una “*relación de relevos*” sino que se retroalimentan necesariamente en estos procesos de aprendizaje, y para ello nos valemos de las palabras de Foucault, para quien toda práctica no es más que una relación entre teorías y toda teoría no es más que una relación entre prácticas<sup>2</sup>.

#### Enfoques

Para la implementación de los contenidos de la presente propuesta partiremos de la pregunta fundamental sobre qué necesita un/a/e actor/actriz/actuante<sup>3</sup> en su formación universitaria en un tercer año y habiendo elegido algunas (una parte importante del estudiantado) su orientación específica en la carrera y otros el camino de la formación en docencia.

<sup>1</sup> Plan de estudios 2016

<sup>2</sup> En entrevista con Deleuze (“*Microfísica del poder*”), Foucault afirma: “*La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra*”; y nos ayuda a pensar la relación constante entre el hacer y el pensar en la actuación.

<sup>3</sup> Utilizaremos el término “le actuante” para referirnos tanto al actor, a la actriz, y otros.

Asimismo, ésta pregunta la relacionaremos con el contexto, es decir, respondiendo también a una lectura sobre:

- a) cómo llegan los estudiantes a este punto de su formación,
- b) qué cosas han aprendido y/o asimilado en su trayecto por las materias anteriores correlativas del área actoral,
- c) qué es indispensable abordar como parte de los contenidos mínimos del plan de estudios,
- d) qué es factible de profundizar sobre la problemática de la actuación aplicada a la creación escénica,
- e) qué es preciso que logre comprender y realizar para continuar hacia la siguiente etapa de su formación tanto en licenciatura como en profesorado.

En tal sentido los ejes de trabajo girarán en torno a las posibilidades de profundizar en aspectos de la actuación que permitan la plena conciencia del uso del cuerpo en escena y todos sus recursos, es decir, la presencia integral del cuerpo del actuante; y a partir de aquí, investigar cómo la actuación permite y genera sentido en la construcción escénica.

Para nosotros será importante recalcar que quien actúa, toma decisiones. Le actuante no se deja “llevar por el tropel” en un avasallamiento ciego, ni responde como un “*criatura domesticada*” a ordenes externas (¿Qué sentido tendría eso en un proceso de formación integral y reconocimiento de fundamentos?), sino que toma riendas en su propio despliegue, en su creación y producción de sentido escénico, volviéndose principal responsable de ese recorrido.

Asimismo, será crucial el trabajo con el otro. Quien actúa no solo *hace*, sino que también *hace hacer*, y *se deja hacer*, se deja afectar y es afectado, por oposición a lo distinto, por respuesta medida de lo que acontece, a lo que irrumpe en la escena como acontecimiento. Trabajar en grupos, trabajar la actuación con otros es reconocer límites y posibilidades, es dejarse atravesar por lo novedoso, lo distinto, y reconocer así nuevas posibilidades.

Será vital, en la formación en actuación, distinguir el *acontecimiento teatral*, como lo que viene a interrumpir el normal desarrollo de la escena, creando un punto de inflexión, de interés teatral, generando que el relato escénico avance, que algo que no estaba se manifieste, y a su vez, facilite el, tan deseado en actuación, “*que algo suceda*”. Finalmente, lo que siempre se busca en escena, es que algo suceda, y quien actúa debe poder manejar sus recursos expresivos para facilitar, posibilitar y manifestar eso.

Nuevamente, las preguntas movilizadoras nos guiarán: ¿Qué hace un actuante en escena para generar ese acontecimiento? ¿Qué recursos, nociones, elementos debe tener en cuenta y manejar a conciencia y con decisión?

Más allá tanto de una propuesta concreta y de las disquisiciones teóricas que se puedan plantear, y a las que se incentiva firmemente, la pregunta final siempre apuntará a cómo se resuelve cada enfoque, cada búsqueda, cada propuesta, *en* la escena misma; o cómo podemos lograr comprobar *en* la escena, si esa propuesta y abordaje de la actuación resulta eficaz, es funcional, o colabora con la construcción de verdad escénica y verosimilitud<sup>4</sup>.

Durante el proceso se estimulará a vislumbrar y distinguir entre la idea sobre la escena (que sucede en la mente) y lo que la ejecución actoral concreta logra fundar y establecer tangible o evidentemente en escena; es decir, intentaremos hacer notar la diferencia entre “*lo que pienso como idea y cómo se materializa esa idea en escena*”<sup>5</sup>.

### **Consideración particular**

Atendiendo al fundamental e insustituible aporte que ha realizado Paco Giménez a la materia durante 19 años (desde el año 2003 hasta el 2021) creemos que es indispensable

---

<sup>4</sup> Peter Brook en *La puerta abierta* lo resume categóricamente: “Una idea ha de hacerse de carne y hueso, ser una realidad emocional, debe ir más allá de la imitación”

<sup>5</sup> ¿Cómo pasar de la potencia al acto, y cómo reconocer la potencia que puede generar un acto?

ofrecer, a partir del abordaje de los contenidos, un acercamiento a los singulares procedimientos y enfoques del director cordobés.

Tomamos de Paco, y a partir de la experiencia de acompañar al docente formando parte de sus equipos de cátedra por varios años<sup>6</sup>, el propósito primordial al que se apuntaba en cada inicio de proceso y que se resume como la invitación a desarrollar esa *“inteligencia particular que a modo de vademécum dramático le permitirá al/la estudiante reconocer, administrar, dosificar y combinar diferentes elementos y nociones para optimizar el juego teatral, la actuación”*<sup>7</sup>.

Será nuestra intención poder ofrecer a los estudiantes, una introducción al pensamiento suscitado por Paco Giménez en relación a la escena y la actuación. Por nombrar algunos de esos aspectos primordiales que logran condensar problemáticas sustanciales:

- ***El punto de fuga de las triadas:*** Dicho, hecho, mostrado / Tiempo, espacio, materia / Ataque, defensa, cura / Erecto, laxo, retraído / Lo que hay, lo que sale, lo que quiero / Trabajo, recreo, tormento / Estética, técnica, compenetración / Público, íntimo, privado.
- Esta propuesta sobre las Tríadas, característica vital en la pedagogía de Paco, nos permite detectar ese momento para detenerse, observar, escuchar, para luego accionar, proponer. Es la oportunidad de tomar conciencia, allí apunta la atención; es la ocasión de *“parar la pelota”*, analizar y organizar el juego, y así tomar decisión de cómo continuar, cómo dosificar, qué elementos son factibles combinar para que irrumpa en escena eso que *“está sucediendo”*.
- ***Un cuerpo promete en escena,*** y debe cumplir o sorprender. Quien actúa reconoce o intuye que hay una dirección posible, virtual<sup>8</sup> o sorprendente, que se presenta en la escena, y entonces debe producir algo o realizar una operación concreta para mantener la atención del espectador, y finalmente sorprender, no defraudar.
- ***Atravesar el umbral de lo cotidiano:*** cuerpo decidido y propositivo. Para actuar debo *“dejar de estar como estoy”*, ir a otro territorio diferente al de la realidad cotidiana.
- ***La actuación como artificio que construye verdad.*** No poner vida en escena sino crear la vida en escena. En palabras de Paco: *“podemos usar la realidad como trampolín para lanzarnos a la construcción de la mentira de la ficción”*. Como en otras ideas del director, podemos encontrar similitudes con referentes del teatro, aquí es inequívoca la conexión con la idea de la *“chispa”* de Peter Brook que mantiene viva la escena.
- ***Analogías entre el teatro y la vida.*** Para lograr comprender lo que se necesita ejecutar en escena para alcanzar la construcción de sentido, para que la actuación funcione, Paco hace analogías permanentes con la vida. Por ejemplo, al trabajar con otro, o al hacer una escena: Paco dice *“es como ponerse de novio, hay que conocer al otro, ver similitudes, diferencias. Al otro lo vas conociendo de a poco”*; o *“Es como cocinar. Si me das un sancocho, una mezcla sin ningún sentido de cosas, se ve feo, no es sabroso. Pero si le dedicas tiempo a cocinar, si sabes qué ingredientes debes seleccionar y en qué medida, la comida que me ofreces es sabrosa y dan ganas de comer”*; o *“es como merodear alrededor de algo que nunca llegan a abarcar, se inhiben, se quedan en la superficie cuando deberían hurgar, ir al fondo, escarbar hasta encontrar un tesoro, ir a lo profundo para extraer lo que allí se oculta”*.

## 2) Objetivos

### Objetivo general

- lograr que el/la estudiante pueda reconocer y abordar desde su práctica actoral las problemáticas generales de la actuación por medio de ejercitaciones pertinentes y posteriores instancias de reflexión y elaboraciones conceptuales.

<sup>6</sup> Marcelo Arbach comenzó a formar parte del equipo de cátedra de la materia Integración II y Producción II en el año 2004 como JTP, siendo actualmente docente titular en la materia Taller de Composición y Producción escénica III; y también fue adscripto desde el año 2003 y durante varios años en Formación Actoral III.

<sup>7</sup> Idea fundamental expuesta por Paco Giménez en los programas de las materias dadas entre 2003 y 2021.

<sup>8</sup> Virtual entendido en su definición como aquello que es muy posible que se alcance o realice porque reúne las características precisas.

### Objetivos particulares

- reconocer y adquirir herramientas para el trabajo en la formación actoral integral.
- desarrollar una disciplina de trabajo particular para el aprendizaje de la actuación en una carrera universitaria.
- identificar los elementos y nociones fundamentales que se ponen en juego en el trabajo actoral.
- desarrollar la capacidad de administración y dosificación de esos elementos y nociones del trabajo actoral para la construcción escénica.
- abordar procesos creativos, tanto individuales como grupales, a partir de las nociones trabajadas, para la construcción de escenas.
- ejercitarse en la elaboración y apropiación de conceptos surgidos a partir de la experimentación de las propuestas.
- elaborar preguntas, conceptos y conclusiones sobre el trabajo particular del/la actuante y las problemáticas emergentes.
- desarrollar un espíritu y pensamiento crítico frente a las problemáticas de la actuación y su experimentación escénica.

### 3) **Contenidos**

Cabe aclarar que los contenidos en esta propuesta no se dan ineludiblemente de manera lineal. Si bien proponemos un avance escalonado de algunos contenidos planificados a lo largo del año; los mismos se presentan y nos visitan de manera espiralada, como *rizoma* que alterna, varía, quiebra, vuelve a surgir en otros lugares<sup>9</sup>.

Los contenidos se retoman (para su indefectible relación) a medida se avanza en el año. Algunos contenidos iniciales se terminan de comprender y asimilar cuando se visitan los nuevos, más adelante en el año lectivo, o también, por qué no, una vez finalizada la práctica y en la tarea de ponerse a reflexionar sobre lo experimentado.

Lo que se presenta como experimentación práctica de las nociones de actuación se irá acumulando para lograr finalmente, luego de un proceso de aprendizaje, la comprensión cabal de la problemática general de la actuación y del lenguaje singular de actuación que cada estudiante reconocerá, potenciará o pesquisará.

De ese modo se propone abordar lo fundamental de los contenidos, a saber, la combinación y administración de elementos y nociones necesarios para el abordaje de poéticas teatrales contemporáneas, su aplicación en actuación y su reflexión necesaria<sup>10</sup>.

### 1) **PREPARARSE**

- El trabajo previo del/la actuante: Prepararse para la actuación.
- El entrenamiento integral: El paso de lo físico a lo expresivo.
- Integración psico-física: En busca de la presencia integral del/la actuante.

### Consideraciones:

- Nos movilizarán preguntas referidas a qué es entrenar, qué se pone en juego en el calentamiento, en la preparación para actuar, cuál es el trabajo previo del/la actuante.
- Todo entrenamiento, como lo plantea Peter Brook, busca desarrollar la sensibilidad del/la actuante, que esté permanentemente en contacto con todo su cuerpo. Por eso solemos afirmar que “*calentar ya es actuar*”, porque se convoca una conciencia de la presencia integral del/la actuante: cuerpo todo, rostro, manos, pies, gestos, voz, mente, espíritu.

<sup>9</sup> En palabras de Esther Díaz el rizoma “*no evita el caos sin dejar por ello de establecer aquí y allá distintos órdenes casi siempre imprevisibles, nunca reversibles. Es múltiple*”.

<sup>10</sup> Frente a la pregunta sobre *qué es primario y esencial en el teatro*, De Marinis encuentra que los grandes maestros del teatro del siglo xx acuerdan en que la respuesta es: *El actor como presencia y acción física*.

- Consideramos fundamental trabajar sobre la idea de la *presencia integral* que algunos referentes nombran como la necesaria interrelación interior-exterior, o relación cuerpo-mente-espíritu, o conciencia plena de cuerpo, o integración de los ámbitos cognoscitivo, físico, espiritual y emocional.

## 2) PONER EL CUERPO

- Nociones fundamentales de la actuación que surgen al poner a funcionar el cuerpo en estado de actuación:
  - Juego actoral y elementos de la improvisación para el abordaje escénico
  - Relación con: mi propia presencia/cuerpo, con el/la otro/a, con el espacio/tiempo.
  - Del movimiento a la acción física.
  - De la acción física al comportamiento.
  - Presencia integral del/a actuante.
  - Relación acción-palabra, cuerpo-voz.
  - Interrelación interior-exterior, precisión y organicidad.
  - Mundo interno: motivación, impulso, justificación, coherencia interna.
  - Territorio externo: precisión, coherencia formal exterior.

### Consideraciones:

- Al poner el cuerpo del/a actuante a funcionar *en y para* la escena, debemos apuntar a comprender cabalmente la idea de *nociones fundamentales*: ¿Qué hace que un movimiento sea acción, y que esa acción concatenada con otras acciones genere un comportamiento en escena? ¿Cómo pasamos del mero juego a reconocer las leyes de la improvisación actoral? ¿Cómo podemos comenzar a plantear la idea de la representación, a “hacer presente un ausente”, a generar vida en escena?
- Un tema que irrumpe permanentemente en los trabajos grupales es lo que implica el “trabajo con otro”. Oportunidad ésta para desarrollar escucha, observación, atención; para detectar cómo lo distinto refuerza mi singularidad, por un lado, y por otro, me invita a conocer nuevos territorios expresivos.
- Una de las tareas de quien actúa será poder detectar lo que está ocurriendo para permitir que emerja, cobre forma y se instale en la escena. De allí la necesidad de escucha y observación del actuante. Podemos hacer una relación directa con el juego de las tríadas de Paco Giménez: *lo que hay, lo que sale, lo que quiero*. Asimismo, en palabras de Paco: *¿Cómo generar ese caldo de cultivo que dará lugar a que se genere la potencia de la escena?*
- Algunas preguntas apuntarán a continuar indagando en un trabajo necesario en la formación actoral en el tercer año de la carrera: ¿Qué voz le corresponde a ese cuerpo que está generando en escena? ¿Qué cuerpo le corresponde a esa voz? ¿Qué relación se debe tejer entre voz, cuerpo, gesto y el comportamiento que se despliega en la escena?
- Otro gran tema que se aborda en estas instancias hace referencia a lo que De Marinis expone como la necesaria interrelación entre la precisión y organicidad, entre justificación interna y coherencia formal externa.

## 3) TERRITORIOS DE ACTUACIÓN

- Fortalezas, potencias y límites de la actuación singular.
- Autodiagnóstico actoral: territorios conocidos de actuación recurrente.
- Giro actoral: propuesta de un abordaje novedoso de la actuación.
- Opuestos y contrastes actorales.

### Consideraciones:

- Uno de los grandes aportes de Paco Giménez al proceso de aprendizaje particular de la actuación en todos estos años y que hace mella en la formación de los estudiantes es la

propuesta del “giro actoral”. Por esta razón, y habiendo notado el importante avance en el reconocimiento de los territorios de actuación que esto genera, propondremos experimentaciones y trabajos de creación de escena a partir de que les estudiantes realicen un análisis y autodiagnóstico para reconocer esos lugares recurrentes de su modo de actuar (que a su vez pueden ser sus fortalezas), y se sumerja en la búsqueda de un *giro dramático* que le permita indagar en una zona de riesgo, ampliando sus límites hacia nuevos territorios actorales, que le posibilite a su vez sorprender con lo novedoso, hacer aparecer lo nuevo, y develar “eso que antes no estaba”, pero que se vuelve fundamental para su técnica actoral.

- Este ejercicio de giro actoral es una manera eficaz de reconocer los límites, pero a su vez, ir más allá. Y creemos que para ir más allá es indispensable, como dice el maestro Tatsumi Hijikata, “dejar la piel de nuestro cuerpo que ha sido domado y domesticado”; dejar la “armadura oxidada” para probarse nuevas vestimentas, ir más allá de los bloqueos, adentrarse en nuevos territorios desconocidos y poder ampliar la gama de recursos expresivo actorales.

#### 4) CREAR ESCENA

- Artificio y ficción.
- Representación y creación de un verosímil.
- Crear la escena y habitar la escena.
- Técnica de actuación: problemáticas y alcances.

#### Consideraciones:

- Recordamos lo que dice Paco Giménez sobre la idea de sobrevivir en escena: “*puesto al actor frente al despojo de la escena vacía, teniendo que echar mano a lo que tiene, reconoce lo que hay y busca generar lo que quiere. Ese modo de sobrevivir en escena le permitirá atravesar el umbral de lo cotidiano y hacer aparecer lo novedoso, lo que no se ve ni se dice, logrando generar vida en escena*”.
- También, y nuevamente, en Paco Giménez encontramos la idea de observar atentamente, detectar lo que sucede en la escena y generar el artificio por medio del cual se podrá hacer aparecer eso inmaterial, novedoso, que antes no estaba.
- En palabras de Féral, con la técnica le actuante aprende a conocer mejor su cuerpo, sus bloqueos, explora las leyes del movimiento (equilibrio, tensión, ritmo) e intenta siempre ir más allá de sus límites.
- Otra pregunta que siempre se hace presente en la formación actoral (y que es recurrente en los grandes referentes) apunta a cómo generar verdad, sinceridad, o verosimilitud en escena<sup>11</sup>.
- Finalmente, todo lo que se desarrolle en la materia nos ayudará a pensar la técnica como el “*techné*” griego que podría resumirse como “*la aplicación sistemática de la inteligencia al campo de actividad implicada*” (en nuestro caso: la actuación). ¿Y acaso no se corresponde esta idea con la propuesta de Paco en sus materias de buscar que quien actúe “desarrolle una capacidad o inteligencia particular que le permita reconocer, administrar, dosificar y combinar diferentes elementos dramáticos”? ¿No es esto acaso la manifestación de una preocupación (u ocupación concreta) por la técnica?
- Y no podríamos dejar de relacionar la “*techné*” (en cuanto saber práctico) con la “*poiesis*” entendida como “*toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser*”, es decir, toda actividad que permita la “producción” de algo desde su condición de no-existencia hacia la presencia. Nuevamente, Paco presente.

#### 4) Bibliografía

---

<sup>11</sup> Partiremos de otra de las principales preguntas que desglosa De Marinis al estudiar a los grandes referentes del teatro del siglo XX: “¿Cómo (qué) hacer para que la acción en la escena sea real? Obviamente no realística, sino eficaz, creíble, sincera, etc.”

La bibliografía propuesta apunta a poder dar cuenta de una sistematización de la reflexión sobre la práctica de la actuación en particular en base a los aportes de los/las grandes referentes del teatro.

La invitación será a poder relacionar los conceptos que estos/as autores aportan, con las prácticas que experimenten los/las estudiantes en los diferentes ejercicios y creación de escenas para las instancias evaluativas.

Por otro lado, la situación de pandemia de los dos últimos años ha permitido acceder a otro tipo de valioso material en el proceso de aprendizaje. En este sentido, se invitará a los/as estudiantes a acceder a materiales audiovisuales (clases, conferencias, entrevistas) donde notables maestros de la actuación exponen sus ideas, procedimientos y reflexiones. En Youtube podemos encontrar muchas clases completas y conferencias puntuales sobre la problemática de la actuación en la creación teatral de Bartsis, Kartun, Spregelburd, Serrano, Barba, entre otros. Oportunamente les ofreceremos a los/as estudiantes un recorte de estos materiales.

ARGUELLO PITT, Cipriano (2006) *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*, Córdoba, Documenta/Escénicas.

BARBA, Eugenio (2009) *La canoa de papel, Tratado de antropología teatral*, Buenos Aires, Catálogos.

BARBA, Eugenio (1986) *Más allá de las islas flotantes*, México, Gaceta.

BARTIS, R; (2003) *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel.

BORJA RUIZ, Osante (2008) *El arte del actor en el siglo xx. Un recorrido teórico y práctica por las vanguardias*, Bilbao, Artezblai.

BROOKS, Peter (2006) *La puerta abierta*, Buenos Aires, Proeme.

BROOKS, Peter (1994) *El espacio vacío*, Barcelona, Alba.

CHEJOV, Michael (2002) *Sobre la técnica de la actuación*, Barcelona, Alba.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2011) *El teatro hoy, una tipología posible*, México, Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de gato n 21.

DE MARINNIS, Marco (2005) *En busca del actor y del espectador*, Buenos Aires, Galerna.

DUBATTI, Jorge (2008) *Historia del actor. De la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Colihue.

DUBATTI, Jorge (2009) *Historia del actor. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Colihue.

FÉRAL, Josette (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.

JHONSTONE, Keith (2000). *Impro: improvisación y el teatro*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos.

LECOQ, Jacques (2003) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Barcelona, Alba.

NACHMANOVITCH, Stephen (2004) *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*, Buenos Aires, Paidós.

OIDA, Yoshi (2002) *Un actor a la deriva*, Guadalajara, La avispa.

OIDA, Yoshi (1997) *El actor invisible*, México, El Milagro.

SERRANO, Raúl (2004) *Nueva tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, Atuel.

STANISLAVSKY, Constantin (1953) *Un actor se prepara*, México, Diana.

URE, Alberto, (2003) *Sacate la careta*, Buenos Aires, Norma.

VALENZUELA, José Luis (2000) *Antropología Teatral y acciones físicas. Notas para un entrenamiento del actor*, Buenos Aires, Editorial del INT.

VALENZUELA, José Luis (2004) *Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, Editorial del INT.

## 5) Propuesta metodológica

Para lograr los objetivos propuestos, las clases serán de fuerte impronta práctica con instancias de reflexión donde se propicie la generación de esos criterios compositivos que cimentan las bases para el desarrollo de esa “*capacidad particular del actor de combinar y dosificar elementos y nociones*”.

Durante el desarrollo de las clases se plantearán una serie de ejercicios para la experimentación aplicada de los contenidos de la materia y también se solicitarán trabajos a elaborar en instancias extra-aúlicas, tales como:

- a) escenas donde se explicita el uso, dominio y comprensión de las herramientas, nociones y elementos expuestos y experimentados en clases,
- b) escritos donde se dé cuenta de la elaboración de preguntas, dilemas, conceptos y conclusiones acordes.

Se propondrá constantemente generar una disciplina y método de trabajo necesarios para los estudios universitarios de la especificidad teatral. En este sentido, se estimulará y se solicitará a los estudiantes una actitud coherente y pertinente frente al proceso de aprendizaje.

- Instancias de los encuentros prácticos:

### PREPARACION

Las clases tendrán un primer momento de preparación para emprender la experimentación práctica de las nociones de actuación poniendo el cuerpo a disponerse para trabajar en escena.

En este momento se apuntará a poner en consideración durante la experimentación práctica, las preguntas sobre cómo se realiza y qué es una “entrada en calor”, un “calentamiento”, un “prepararse para actuar”.

El esfuerzo residirá en comprender el paso de lo físico a lo expresivo, en convocar permanentemente la atención y la concentración al aquí y ahora; es decir, entrenar también la presencia integral psico-física del actuante<sup>12</sup>; reconocer la interrelación entre mundo/motivaciones interna y territorio/precisión externa, entre precisión y organicidad.

### EJERCITACION

Luego de la preparación se presentarán ejercicios particulares que tenderán a abordar los contenidos de la materia. Aquí será de vital importancia hacer foco e insistir en reconocer qué aspectos de la actuación se ponen en juego en cada ejercicio, qué cosas se ponen en funcionamiento que competen a las capacidades expresivo-actorales cuando se realiza una ejercitación particular.

Si no logramos identificar eso, no podremos ahondar en la reflexión sobre la práctica actoral y será difícil generar conceptualizaciones a partir de esas experimentaciones. El peligro: quedarse en lo anecdótico de la ejercitación o en el aspecto meramente físico.

### REFLEXION

Por lo mencionado, cada momento de práctica tendrá su posterior análisis reflexivo con la finalidad de reconocer qué pone en juego ese ejercicio o entrenamiento, a qué territorios me ha llevado, qué nuevos aspectos me permitió indagar, qué pude reconocer y nombrar como herramienta que manejo para agenciar esa fortaleza, y finalmente, qué debería continuar experimentando, indagando, profundizando para ampliar mis capacidades expresivo actorales.

Estas instancias de reflexión serán relacionadas con los aportes que han realizado los/las referentes del teatro acerca de la teoría de la actuación. Buscaremos permanentemente realizar

---

<sup>12</sup> Decir *cuerpo del/a actuante* no es referir solo al aspecto físico/material/visible, sino también, es referirse y darle lugar a todas las partes que lo componen y que solemos pasar por alto como: rostro, manos, pies, voz (la voz como materialidad), como así también a los aspectos intangibles pero presentes como espíritu, emociones, pensamientos. A eso se refiere la presencia integral del cuerpo del/a actuante.



esas correspondencias y relaciones que permitan una comprensión cabal, con fundamentos y sustento, de los contenidos aplicados.

- Instancias evaluativas

#### ELABORACIÓN DE TRABAJOS.

A lo largo del año se solicitarán una serie de trabajos (tanto creación de escenas como elaboración de escritos) donde se dé cuenta por parte del/a estudiante de la comprensión y agenciamiento de los contenidos abordados.

Se prevén encuentros de presentación de *trabajos en progreso* para recibir observaciones, preguntas y devoluciones que permitan correcciones pertinentes para mejorar y lograr finalmente una producción (escena y/o escrito) donde se alcancen los objetivos propuestos.

#### **6) Propuesta de evaluación**

La cátedra propondrá para la aprobación de la materia, 4 instancias evaluativas; dos de ellas constan de dos partes, una escena y un escrito; y 1(un) final integrador (que también cuenta con dos partes, escena y escrito) que den cuenta de una asimilación procesual de los contenidos abordados en el año. Asimismo, se programarán “*trabajos prácticos*” a cargo de las Profesoras Asistentes que apuntan a la asimilación de los contenidos abordados, y a la facilitación del abordaje y análisis de la creación de escenas.

Dichas instancias constarán de: experimentación y dominio de problemáticas en ejercicios actorales; presentaciones de escenas; escritos donde se relacionen las conclusiones sobre la práctica y experimentación actoral realizada con los aportes y conceptos de los teóricos de referencia.

Es importante destacar que consideramos que, en este tipo de procesos de aprendizaje relacionados con la práctica de una disciplina artística, necesitamos de instancias que superen la transferencia directa de conocimientos y que fomenten el desarrollo de pensamiento crítico por medio de la experimentación práctica sobre las problemáticas emergentes en la formación del/a actuante, la posterior reflexión y finalmente la asimilación y sistematización conceptual de lo experimentado y ejercitado.

Se apuntará a que el/la estudiante logre alcanzar los objetivos que se proponen en la materia por medio de pautas y consignas claras y precisas.

#### **7) Requisitos de aprobación**

##### Condición Promocional<sup>13</sup>:

Asistir al 80% de las clases práctico-teóricas; aprobar el 80% de las instancias evaluativas con calificaciones iguales o mayores a 6 (seis) y un promedio mínimo de 7 (siete).

##### Condición Regular<sup>14</sup>:

Asistir al 60% de las clases teórico-prácticas; Aprobar el 75% de instancias evaluativas con calificaciones iguales o mayores a 4 (cuatro).

#### **Condición para rendir Regular:**

Considerando que este tipo de materias poseen un fuerte fundamento procesual el/la estudiante que rinda en condición de Regular deberá presentar para la mesa de examen:

- **Escena** (individual o grupal, dependiendo de lo que se propone abordar de los contenidos de la materia), con una duración de entre 6 y 8 minutos si es individual y una duración entre 10 y

<sup>13</sup>Considerando que se programan 23 clases (sin contar instancias evaluativas obligatorias), para promocionar deberá contar con al menos 18,5 asistencias a las clases.

<sup>14</sup> Considerando que se programan 23 clases (sin contar instancias evaluativas obligatorias), para promocionar deberá contar con al menos 14 asistencias a las clases.

12 minutos si es grupal, donde se apliquen a conciencia y de modo pertinente las nociones de actuación abordadas en los contenidos del programa, en las prácticas de la materia, en su reflexión y fundamentadas en los textos teóricos propuestos en base al interés de las búsquedas particulares.

- **Trabajo escrito.** Deberá enviar al correo de los docentes, al menos 5 días hábiles antes del examen, un trabajo escrito donde se dé cuenta de lo solicitado en las pautas explicitadas por la materia durante su cursado. Los docentes podrán responder solicitando correcciones, aclaraciones, cambios en el escrito o consideraciones para la defensa oral del trabajo en la mesa de examen.
- **Defensa oral** de la escena y el escrito presentados donde se dé cuenta de una reflexión pertinente a la propuesta de la materia, al proceso de creación de la escena relacionando lo realizado con el programa de la materia, con los conceptos abordados en la bibliografía propuesta y las devoluciones y observaciones realizadas por docentes en relación a contenidos, metodología y objetivos de la materia. Para ello deberá tener conocimiento del programa de la materia y del material bibliográfico ofrecido y relacionarlo pertinentemente con la escena realizada. En esta instancia los docentes podrán realizar preguntas sobre el proceso, la escena, los contenidos y los textos teóricos.

### **Condiciones para rendir Libre:**

Considerando que este tipo de materias poseen un fuerte fundamento procesual les estudiantes que decidan rendir en condición de Libre deberán realizar al menos una consulta previa a su presentación en mesa de examen que permita comprender y abordar satisfactoriamente lo que se solicita en dicha instancia. Para esas consultas deberá tener presente todo lo que aquí se solicita, conocer el programa de la materia, los enfoques, y los abordajes tanto prácticos como teóricos de referencia.

A tal efecto se solicitará presentar para rendir como libre:

- **Trabajo Escrito.** Le estudiante deberá enviar al correo de los docentes, al menos 5 días hábiles antes de la mesa de examen, un trabajo escrito donde se dé cuenta de una reflexión acorde a lo que plantea el programa de la materia. Los docentes podrán responder solicitando correcciones o consideraciones para la defensa oral del trabajo en la mesa de examen. Será importante argüir una comprensión cabal de la materia (contenidos, objetivos, metodología e implementación, nociones y conceptos) y se deberán plasmar con fundamentos y claridad los criterios utilizados para la realización de la escena, explicitando a su vez, la relación entre la práctica y experimentación para elaborar la escena, la escena realizada, los contenidos de la materia, las nociones y abordajes, y el material bibliográfico propuesto. No se aceptarán escritos que no cumplan con estas pautas. La aprobación de esta instancia será condición para acceder a rendir en mesa de examen.
- **Escena individual** (Con una duración de entre 6 y 8 minutos) y **escena grupal** (con una duración entre 8 y 12 minutos) donde se apliquen a conciencia y de modo pertinente las nociones de actuación abordadas en los contenidos del programa, y fundamentadas tanto en los enfoques de la materia como en las conceptualizaciones teóricas de referencia.
- **Defensa oral de la escena y el trabajo escrito.** Se deberá dar cuenta de una reflexión pertinente a la propuesta de la materia, al proceso de creación de la escena relacionando lo realizado tanto con el programa de la materia, como con la práctica de la actuación y la bibliografía de referencia propuesta. En esta instancia el jurado docente realizará preguntas sobre el proceso, la escena, los contenidos y los textos teóricos.

### **CRONOGRAMA CICLO LECTIVO 2022**

\*Damos en llamar las clases “práctico-reflexiva” ya que se invita primero a la experimentación de las problemáticas para luego relacionarlas con el material bibliográfico de los referentes teóricos y comprender

la elaboración conceptual a partir de la experimentación. Dicha metodología es fundamental en el aprendizaje de la construcción actoral.

\*Permanentemente se harán referencia al material bibliográfico pertinente para el abordaje de cada contenido.

1	21 Mar	Clase presentación	Presentación de la materia, Programa, Contenidos, Desarrollo, Metodología / Acuerdos para el trabajo en el aula
2	28 Mar	Clase práctico-reflexiva	Disposición para el trabajo actoral. / Preparación para el entrenamiento.
3	4 Abr	Clase práctico-reflexiva	Experimentación y reconocimiento de problemáticas y nociones (Unidad I)
4	11 Abr	Clase práctico-reflexiva	Experimentación y reconocimiento de problemáticas y nociones (Unidad I)
5	18 Abr	Clase práctico-reflexiva	Trabajo práctico puntual a cargo de Prof asistente
6	25 Abr	Clase práctico-reflexiva	Experimentación y reconocimiento de problemáticas y nociones (Unidad II).
7	2 May	Clase práctico-reflexiva	Experimentación y reconocimiento de problemáticas y nociones (Unidad II).
8	9 May	Clase expositiva-reflexiva	Introducción a la Unidad III: Territorios de actuación conocidos
9	16 May	Clase práctico-reflexiva	Experimentaciones escénicas sobre los territorios de actuación conocidos / Aproximación a instancia evaluativa 1 (Territorio de actuación conocido)
	23 May	Exámenes	
10	30 May	<b>Instancia Evaluativa 1°</b>	Experimentación escénica: presentación de boceto de escena. Obligatorio.
11	6 Jun	Clase teórico-reflexiva	Análisis de bocetos de escena. Observaciones y devoluciones. (Presentación de bocetos de Estud Trabajadores)
12	13 Jun	Clase práctico-reflexiva	Trabajo práctico puntual a cargo de Prof asistente
	20 Jun	Feriado	
13	27 Jun	<b>Instancia Evaluativa 2°</b>	Presentaciones de escena corregida. Presentación de Escrito. Obligatorio. Esta instancia consta de dos partes: escena y escrito.
14	4 Jul	Clase teórico-reflexiva	Análisis de escenas corregidas. Observaciones y devoluciones. (Presentación de escena corregida y escrito de Estud Trabajadores)
Receso			
15	8 Ago	Clase práctico-reflexiva	Repaso de avances del primer cuatrimestre. Entrenamiento focalizado.
16	15 Ago	Clase práctico-reflexiva	Trabajo práctico puntual a cargo de Prof asistente
17	22 Ago	Clase práctico-reflexiva	Experimentación y reconocimiento de problemáticas y nociones (Unidad III) Pautas para instancia evaluativa 3
18	29 Ago	Clase práctico-reflexiva	Experimentación y reconocimiento de problemáticas y nociones (Unidad III) Aproximación a instancia evaluativa 3 (Boceto de giro actoral)
20	5 Sep	<b>Instancia Evaluativa 3°</b>	Experimentación escénica: presentación de boceto de escena. Obligatorio.
21	12 Sep	Clase teórico-reflexiva	Análisis de bocetos de escena. Observaciones y devoluciones. (Presentación de bocetos de Estud Trabajadores)
22	19 Sep	Clase práctico-reflexiva	Trabajo práctico puntual a cargo de Prof asistente
	26 Sep	Exámenes	
23	3 Oct	Clase práctico-reflexiva	Profundización y experimentaciones a partir del análisis de bocetos de escena, de las observaciones y devoluciones recibidas.
24	10 Oct	<b>Instancia Evaluativa 4°</b>	Presentaciones de boceto corregido, aproximación final a la escena. Presentación de Escrito en proceso. / Esta instancia de preparación para el final integrador consta de dos partes: escena y escrito. Obligatorio.
25	17 Oct	Clase teórico-reflexiva	Análisis de bocetos de escena. Observaciones y devoluciones. (Presentación de bocetos corregidos de Estud Trabajadores)
26	24 Oct	Clase práctico-reflexiva	Profundización y experimentaciones a partir del análisis de bocetos de escena, de las observaciones y devoluciones recibidas. Devoluciones sobre escritos.
27	31 Oct	Final Integrador	Presentaciones de escena final. Presentaciones de escrito final.
28	1 Nov	Clase teórico-reflexiva	(Presentación de Escena Final de Estud Trabajadores) Análisis y reflexión sobre escenas finales y escritos finales.
29	7 Nov	Recuperatorios	Recuperatorio de instancias evaluativas obligatorias a convenir según reglamentación.
30	14 Nov	Cierre	Balance y cierre de la materia



Universidad Nacional de Córdoba  
1983/2023 - 40 AÑOS DE DEMOCRACIA

**Hoja Adicional de Firmas  
Informe Gráfico**

**Número:**

**Referencia:** 3017 - Actuación III - año 2023

---

El documento fue importado por el sistema GEDO con un total de 11 pagina/s.