

# LAS FORMAS PLÁSTICAS, UN RECURSO DE LA ACTUACIÓN

*Marco Antonio Rojas Rodríguez*

El ACTOR ha sido objeto de estudio, y no sólo ahora, ya que cuenta con una serie de facultades y habilidades que lo capacitan para la representación teatral, misma que se expresan al público espectador a través del manejo que el actor hace de su cuerpo y voz.

En esta ocasión centraremos nuestra atención en las capacidades expresivas del cuerpo del actor, relacionándolas con los elementos formales y expresivos de las artes plásticas.

Ahora bien ¿es posible relacionar Artes, cuyos medios de expresión sean distintos?

Las Artes Escénicas (Teatro y Danza) como hechos, suceden en el tiempo, a la vez que se ubican en un espacio, lo que permite abordarlas desde una perspectiva tanto temporal como espacial.

Los valores plásticos (punto, línea, plano, volumen y color) se descubren observando los fenómenos desde una perspectiva preponderantemente visual. En el Teatro y la Danza esto es particularmente fácil de comprender, ya que sus medios expresivos son auditivos y visuales, de los que efectivamente se desprenden muchos otros, pero en este momento, que el teatro sea una realidad visual nos permite afirmar que: El Teatro es también una experiencia plástica.

En los elementos teatrales podemos encontrar una rica fuente de expresión plástica: en la escenografía, el vestuario, los decorados y la iluminación, y en la no menos rica expresividad del elemento fundamental e indispensable en el Arte teatral; el actor.

Una vez aceptado que algunos elementos de las artes plásticas son utilizables -y de hecho se utilizan- en el arte escénico en general y en la actuación en particular, pasemos a estudiar cuáles son los elementos de las artes plásticas susceptibles de emplearse en el arte de la actuación.

## EL CUERPO DEL ACTOR COMO MATERIA PLÁSTICA

Para tratar al actor como materia plástica, resaltaremos en sus formas, los valores plásticos de: puntos, líneas, planos, volúmenes, color, en diferentes esquemas de composición. Aclarando que tanto en la plástica como en el

teatro, los objetos y convenciones que les dan forma, tienen dos razones de ser; por una parte tienen un carácter funcional y, por otra tienen un valor evocativo.

Kandinsky, en su libro PUNTO Y LÍNEA SOBRE UN PLANO, dice que todas y cada una de las formas plásticas (y no sólo éstas) tienen su propio significado, “un sonido interior”, que manifiesta una cualidad intrínseca y particular de cada una de ellas. Efectivamente, cada forma tiene un significado, pero éste no es intrínseco, sino que le es atribuido desde fuera por el observador, según su particular MEMORIA CULTURAL, misma que está condicionada por las experiencias que guarda dicho observador como parte de su bagaje de conocimientos.

Siguiendo esta línea de pensamiento, diremos que las formas plásticas no tienen un solo e invariable significado, sino que se perciben de manera distinta para cada observador, de lo que resulta una serie infinita de posibles significados. En el presente trabajo reduciremos esta gama de posibilidades a un esquema general, capaz de abarcar a un grupo amplio de personas cuya “memoria cultural” les sea afin.

En este sentido, y haciendo un paralelo entre ambas disciplinas artísticas (plásticas y actuación) comenzaremos por decir que el elemento mínimo de expresión, que en la plástica corresponde al punto, en la actuación, es el cuerpo del actor.

En la plástica, a partir del punto y su movilidad se generan figuras que relacionándose entre sí resultan formas complejas capaces de desarrollar un tema, en una composición artísticas. Algo similar sucede con el cuerpo del ser humano en escena.

Hablando del ser humano, y en particular del actor, diremos que con su presencia en el escenario, es tanto una afirmación de sí mismo, como una expresión de la conciencia colectiva, que afirma que tanto el actor como el observador pertenecen a un mismo género. Esta identificación es pilar de la expresión teatral, porque con ello es factible que el observador comprenda que lo que acontece en la realidad escénica, es una interpretación de lo que él mismo, observador, vive como individuo, parte del género humano.

Esto nos hace recordar que el Teatro tiene como motivo fundamental, la conducta humana.

El Teatro pues, responde a la necesidad del hombre de verse a sí mismo, en situaciones virtuales que le permitan una comprensión más amplia tanto de su propia conducta, como del comportamiento de sus semejantes.

Considerando que la primera expresión del actor es su presencia, algunas escuelas teatrales que se basan en la expresividad del cuerpo del actor, marcan como postura CERO o POSTURA NEUTRA al cuerpo del actor de pie, erguido frente al público.

Nosotros también nos referimos a esta postura como elemento mínimo de expresión que equipáramos con el punto, en nuestro paralelo con la plástica.

Para Kandinsky “el punto está afianzado en su sitio, sin mostrarse inclinado en absoluto a desplazarse en ninguna dirección; horizontal, o vertical, así como tampoco hacia adelante o hacia atrás”.<sup>1</sup>

Eso si la lectura del punto fuera única e inamovible. Ahora bien, si consideramos que el Punto siempre se representa en un contexto determinado, decimos que la relación que guarda dicho Punto con el contexto, es condicionada y condicionante de la consecuente lectura que de ellos haga el observador.

Entonces el punto adquiere su plena significación, no cuando se le trata descontextualizado, sino en la relación espacial que guarda con otros elementos, ya que; la lectura de las formas (tanto en la plástica como en el Teatro) está supeditada a las relaciones espaciales que guardan las distintas partes entre sí; y entre las parte y el conjunto total que conforman, mismo que las abarca y del cual forman parte integrante. De lo que resulta el movimiento interno.

En todos los casos, en el que el Punto sea elemento de la expresión plástica, se le percibe como un elemento positivo, de afirmación, que atrae la mirada del observador, por lo cual decimos que su cualidad plástica es concéntrica.

Al Punto, en las Artes Plásticas lo encontramos en la intersección de dos o más líneas, al final y al principio de cada una de ellas y, en la intersección de varios planos.

Volviendo al teatro, y a la postura neutra diremos que esta se comporta de manera semejante al punto. Es también un elemento mínimo y dinámico. De su movilidad se puede desprender una interpretación compleja de la realidad, expuesta en una composición artística.

Que sea esta postura y no cualquiera otra la que se considere como elemento mínimo de expresión teatral, encuentra justificación en razones anatómicas: En la cara anterior del cuerpo humano se encuentra la totalidad de los órganos de los sentidos, están dispuestos para su mejor aprovechamiento hacia el frente, al igual que las manos y, por ende la facultad creadora.

Habiendo expuesto el hecho de que el Teatro, para ser aprehendido por el observador se expresa mediante formas sensibles, la experiencia dictó como solución práctica la relación frente a frente, entre actor y observador. He ahí su justificación práctica, que incluso se enuncia como “ley de frontalidad”.

Como dijimos anteriormente, la presencia del actor en el escenario, sirve para crear el fenómeno de identificación; lo que nos da su carácter evocativo.

#### VALORES PLÁSTICOS DE LA POSTURA NEUTRA.

Junto con las referencias que la presencia del actor sugiere al observador, la postura neutra atrae la atención; desde el punto de vista plástico; por la

serie de tensiones que se manifiestan en ella.

En un primer análisis podemos reconocer que el cuerpo del actor en esta postura, está sujeto a sus ejes horizontal y vertical (la vertical, en el cuerpo del actor, y la horizontal, en el piso donde éste yergue).<sup>2</sup> Ya que cada una de estas líneas (horizontal y vertical) se proyecta hacia el espectador como representación del equilibrio, calidad plástica que se refuerza cuando se presentan juntas, podemos decir que el valor plástico de la postura neutra, es de equilibrio estático.

Un actor con dominio de su verticalidad se proyecta hacia el observador como un individuo psicológicamente centrado.

Sin embargo una postura neutra no es igual a otra postura neutra. Basándonos en el análisis de las formas plásticas, en el que aseguramos que la percepción de un punto dado está íntimamente ligada a su ubicación en el espacio que lo contiene, podemos hacer extensiva dicha conclusión para el cuerpo del actor en el escenario, ya que para el observador, actor y escenario, son inseparables, así que, uno y otro definen la percepción que de ellos tiene el observador.

En el Teatro esto es determinante para hacer un correcto uso del espacio escénico, en el que una entrada es más, o menos fuerte, según se haga por una u otra diagonal, o de frente, y aún más si es una persona la que entra o son varias. Lo que nos permite decir, que el actor modifica su expresión con cada cambio postural.

Ahora bien, para saber cuál es el carácter evocativo de los cambios posturales, volveremos a la plástica para definir el significado de algunos de sus elementos, y de cómo éstos definen la expresividad del actor.

Como hemos mencionado, el punto es la mínima forma elemental de las Artes Plásticas, su movimiento da como resultado, en primer término a LA LÍNEA.

Según la “memoria cultural” cada línea tiene un carácter distinto para cada observador.

Aquí es conveniente aclarar que el concepto de “memoria cultural” lo usamos como referencia al bagaje de experiencias de un conjunto de seres humanos, quienes en su devenir histórico conforman un grupo social. Estas experiencias son resultado de:

- 1º la sensación que el humano recibe de la Realidad;
- 2º la percepción que de ella hace y,
- 3º la respuesta con que el hombre transforma la Realidad.

Para nuestra memoria cultural, las Líneas: Rectas y Curvas se diversifican, según su dirección, dando pauta para una clasificación más amplia. Veamos

a continuación el valor evocativo de las diferentes líneas.

## EL SIGNIFICADO DE LAS LÍNEAS

### LA RECTA

Recordemos que las Líneas rectas son aquellas en cuyo origen actúa una sola fuerza en la traslación del Punto hacia cualquier dirección. De éstas haremos una distinción por la *dirección* en que se desarrollan. Así tenemos un grupo primitivo de tres Líneas Rectas: *horizontal, vertical y diagonal*.

Las dos primeras son ejes inamovibles, en cuya conjunción se forma un ángulo de 90 grados.

De estos ejes se desprenden todas las demás Líneas Rectas, que no son sino variables de la Diagonal, distinguiéndose por el ángulo que forman con estos ejes.

La Línea *Horizontal* el humano la percibe, tanto en lontananza, como en el nivel del agua en reposo.

De esta Línea Recta, decimos que se desprenden cualidades de reposo, quietamiento, soporte, aplastamiento, en un tono frío. Su cualidad plástica es de equilibrio.

Por su parte, la Línea Recta Vertical la encontramos en la naturaleza en el trayecto de un objeto en vida libre; al contrario de la línea Horizontal, la Vertical aparece, no en reposo sino en la actividad. Está presente en el estado erecto del Hombre. Se percibe como movimiento (ascendente o descendente), y sus cualidades son: altura, movimiento y calor.

La *Diagonal* es la recta que, esquemáticamente, se separa en ángulos iguales de las mencionadas arriba. Se percibe como el rompimiento del equilibrio. Su lectura, de acuerdo a nuestra memoria cultural, varía ya sea una diagonal *incluinada* o *declinada*, lo que la hace percibirse como elemento ascendente en el primer caso, y descendente en el segundo.

Esta diferencia se debe a que en nuestra cultura occidental leemos de izquierda a derecha, así el recorrido de nuestra mirada ascenderá o descenderá, según el caso. Su cualidad plástica es dinámica.

Como dijimos, el actor modifica su expresión con cada cambio postural dependiendo en parte, de las líneas que definan su postura.

### POSTURAS DE UNA SOLA LINEA.

Cuando el cuerpo del actor dibuja una sola línea, el ojo del observador capta esta figura en un tiempo relativamente corto, porque el recorrido de su mirada sobre el actor no encuentra "obstáculos", por ese motivo, esas posturas son un descanso para la mirada del espectador. Sin embargo su atracción

radica precisamente en esa pulcritud de definición, que hace comprensible inmediatamente la acción de una sola línea de fuerza, que por lo que vimos anteriormente se refiere a la movilidad de un punto.

Cuando estudiamos el significado o cualidad evocativa de las distintas líneas geométricas, lo hacemos pensando en la línea dibujada sobre el papel.

Tal línea no tiene más principio ni fin, que el otorgado por la mirada del observador, y que en nuestra cultura está condicionada a hacer lecturas de izquierda a derecha. El asunto se complica cuando se trata de la línea que el cuerpo esculpe en el escenario, por que esta línea siempre tiene pies y cabeza.

Así que, aunque dos posturas del Actor formen líneas, verticales, por ejemplo; su lectura será muy distinta si una “está de pie” y otra “de cabeza”.

La postura *neutra* se advierte como una línea vertical cuyo movimiento interno, plástico, está sujeto a las tensiones de ascenso y descenso. Ahora bien, si el actor traslada la línea que su cuerpo dibuja en el escenario, y hace que no coincida con los ejes horizontal y vertical que están fijos en la memoria cultural del observador como parte de su organización intuitiva del espacio, su figura abandona el equilibrio estático, para acomodarse en un *equilibrio dinámico*, cuyo paradigma es la diagonal.

Entonces el cuerpo del actor, cuando evita los ejes, ubicándose dentro de las diagonales que de dichos ejes se desprenden, hace que su figura adquiera el dinamismo que tales líneas sugieren, logrando posturas más atractivas para el observador.

...el movimiento que cambia sus directrices continuamente girando en torno a un eje central sigue siendo una forma inalterable de principio que asegura al cuerpo y a la figura una “vida” propia (...) Una combinación de acción y de reposo, de equilibrio y de asimetría, de danza de las oposiciones.

#### LAS LÍNEAS QUEBRADAS.

Estas líneas están formadas en su origen por dos fuerzas que actúan alternadamente. Son líneas rectas que en un punto dado su dirección primegenia se desvía por acción de otra fuerza.

Por las aristas que forman, las líneas quebradas se perciben como figuras que inciden en su espacio inmediato. Cuando dichas líneas aparecen en alguna postura del actor, se perciben como figuras agresivas, hirientes.

“Al crear oposiciones el actor crea resistencia: la resistencia a la que se enfrenta hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad...pero también se produce una ampliación en el espacio: a través de esta dilatación en el espacio la atención del espectador es dirigida y precisada, y la acción dinámica ejecutada por el actor se hace al mismo tiempo comprensible.

“ (...) Algunos ejercicios del mimo de Decroux inspirados en el principio de cómo crear las oposiciones en el cuerpo: *afirmación, confirmación, (contradicción)* (...) muestran claramente la función de la oposición y evidencian el papel desempeñado por las líneas quebradas y oblicuas: son más *interesantes* que las líneas rectas”.<sup>4</sup>

Otra forma de línea, rica en contenido expresivo es la línea curva.

#### EL SIGNIFICADO DE LAS LÍNEAS CURVAS.

Las líneas curvas, en su origen están formadas por dos fuerzas que actúan de manera simultánea.

La curva en realidad es el resultado de una recta desviada de su trayectoria, por causa de una perseverante presión lateral.

A pesar de que la curva tiene en su origen a la recta, estas dos líneas son esencialmente distintas, dado que la curva es resultado de la -finalmente- confrontación de dos fuerzas; de manera que las líneas curvas tienen una mayor tensión, son activas a la vista y su percepción requiere, por parte del observador de una mayor inversión de trabajo que la necesaria para “leer” una línea recta.

“(…) existe una diferencia temporal entre el curso de una curva y el de una recta, a pesar de que las longitudes sean iguales, en la inteligencia de que cuanto más movida sea la curva más se extiende temporalmente.”<sup>5</sup>

David Noto nos dice que: “(…) los ojos miran con mayor fijeza las líneas que presentan ángulos y curvas pronunciadas (ya que): es el movimiento curvo el que es el seleccionado por el cerebro para recordar y reconocer los objetos (...)”.<sup>6</sup>

Las líneas curvas se encuentran abundantemente en la naturaleza, en las plantas o, en el movimiento de las ondas de agua. El crecimiento de las plantas se confronta con la fuerza de gravedad, de manera similar a como se enfrentan el agua en movimiento y el agua en reposo. Es de este choque de fuerzas que resultan las líneas curvas.

Que la línea curva nos remita frecuentemente al mundo natural hace que, como elemento plástico, tenga por cualidades lo orgánico y sensual, y despierte estas evocaciones cuando forman parte de una postura del actor.

#### UNA VARIACIÓN DE LA LÍNEA CURVA SON LAS *LÍNEAS ONDULADAS*.

Estas líneas están formadas por la sucesión de curvas, cualitativamente distintas, de acuerdo a la amplitud de su conformación, pero siempre tienen de suyo la calidad sensual de las formas orgánicas. Mientras las líneas quebradas parecen herir con la agudeza de sus ángulos, las líneas onduladas se

adaptan al espacio que las contienen de forma suave.

Considerando en un sentido más amplio las líneas que el cuerpo del actor dibuja, podemos abarcar también la línea de la mirada. En el Arte escénico es una forma de concentrar la atención del público sobre un punto que se considera de interés, se la usa como una línea de fuerza que “ilumina” el punto sobre el cual se posa, a tal acción se le conoce como “dar foco”.

Además de las líneas que el actor dibuja en su cuerpo, existen otras que se definen a partir de ellas, por una operación mental que tiende a unir, como partes de un conjunto, lo que nuestra mirada capta.

De la proyección de tales líneas, resultan los planos que las contienen, así pues: Las posturas dibujan planos.

#### EL PLANO.

Como elemento plástico es resultado de líneas que, en sucesión, conforman un sistema cerrado.

Conviene aclarar ahora, que al ir mencionando las formas plásticas las hemos tratado desde un punto de vista cuantitativo, considerando al punto como el elemento mínimo, o como una unidad que en su movilidad o agrupamiento, crea, primero la línea, luego al plano. Me he referido a dichas formas plásticas como suma de elementos sólo en su primer análisis estructural. Para su posterior comprensión debemos tratar al punto, la línea y al plano como entes particulares, ya que cada cambio cuantitativo conlleva un cambio cualitativo, haciendo que la diferencia entre ellos no sea sólo cuestión de cantidad sino que cada uno de estos elementos se comporte, o mejor, se conciba de manera enteramente distinta.

Luego de esta aclaración, pasemos a decir que este sistema cerrado que es el plano, tiene la particularidad de dividir el espacio en dos dimensiones cualitativamente distintas: *exterior* e *interior*.

En teatro, esta capacidad de dividir el espacio permitió a Stanislavski proponer la teoría del *círculo de atención*, mediante el cual, el actor concentra su atención en la escena *dentro* de dicho espacio, favoreciendo una relación más íntima consigo mismo, o con otro actor.

Asimismo el espacio teatral queda dividido en dos: el espacio *real*, que con lleva a los espectadores y, el espacio *virtual* de la escena, envuelto en su propio tiempo virtual, que es en el que se desarrolla el drama de los personajes.

#### EL VOLUMEN DEL CUERPO DEL ACTOR.

El ser humano es un ser tridimensional, en escena en la *postura neutra*, lo podemos dividir con una serie de planos que coinciden en sus ejes horizontal



y vertical. Dichos planos generan una serie de divisiones pares, en el actor, y en su espacio inmediato; así tenemos un *plano lateral* que sirve de referencia para la derecha y la izquierda; un *plano horizontal* que diferencia el arriba del abajo; y un *plano vertical* que hace lo propio con el adelante y el atrás; dicha división resulta de la organización que de manera intuitiva hacemos del espacio inmediato, partiendo de la percepción que tenemos de nosotros mismos y del entorno.

Ahora bien, cada terminación de línea que dibuje el cuerpo del actor dentro de estos *planos-ejes*, es un *punto o nudo*, cuyo valor plástico es positivo; es decir, que tiende a retener la atención del observador. Cada punto retendrá en mayor o menor medida la atención del espectador, como hemos venido repitiendo, según la cantidad y calidad de sugerencias que despierte en el observador, esto está determinado por diferentes factores, de los que a continuación exponaremos uno: *la imagen que tenemos del actor*.

#### ESTRUCTURA Y CONSTITUCIÓN DEL CUERPO DEL ACTOR.

Para explicar este punto, es necesario recordar que para nuestra memoria cultural, el ser humano se concibe como un ente biológico, social, consciente. Así, nos remitimos a la idea que Aristóteles da de la evolución del hombre y que ilustra diciendo que fue “fue, antes que nada, un objeto físico localizado en el espacio y sujeto a las leyes del movimiento. Después, ese organismo fue dotado de un principio vegetativo, que le permitió alimentarse y crecer. Cuando esta forma vegetal quedó establecida, se le infundió una forma animal capaz de sentir y de practicar la locomoción. Siendo material, esta vida animal conservó la posibilidad de recibir una forma todavía más elevada. En una determinada etapa de su desarrollo accidental quedó en disposición para recibir la forma racional del hombre.”

Influenciada por esta idea de la evolución humana se creó una concepción de la estructura del actor que ubica en el cuerpo de éste, las cuatro formas de existencia; a saber: *física, vegetal, animal y humana*, en correspondencia con los *pies, la pelvis y el abdomen, el pecho y la cabeza*, respectivamente; en los que predominan (en orden ascendente) las funciones de: *sustentación*, que como ente físico, sujeto a las leyes del movimiento necesita; *digestivas*, que como las plantas requiere para alimentarse y crecer; *emocionales*, que como animal es capaz de expresar; y de *raciocinio*, la forma más elevada del espíritu humano.

Podemos agregar que en este mismo sentido *el rostro* es susceptible a dicho análisis, en el que *la boca* corresponde a la existencia *vegetal* que se encarga de *los procesos de alimentación*, la parte de *los ojos y el ceño* en la que se manifiestan las *emociones* y la *frente* que guarda las facultades del *pensamiento*.

Como se puede apreciar, la idea de evolución, aplicada a la estructura y constitución del actor, lleva aparejada la idea de ascensión.

Por último podemos decir que las extremidades guardan relación directa con acciones como: correr, lanzar, tomar, sentarse, etc., lo que permite decir a Etiène Decroux que tanto las piernas, como los brazos, son los elementos anecdóticos del cuerpo del actor.<sup>8</sup>

Es indispensable no perder de vista que esta esquematización de la estructura y constitución del cuerpo del actor que presentamos, sólo tiene como fin una mejor comprensión de las sugerencias que se pueden despertar en el observador. Dentro de la concepción que tenemos del cuerpo del actor, debemos considerar, que a partir del uso cultural dado a la figura humana, tienden a resaltarse sus valores sexuales.

Destacar el sexo en las posturas del ser humano refuerza un instinto elemental, el de reproducción y que además, revela al ser humano la unidad fundamental de la vida orgánica. Este sentimiento de unidad está presente desde el inicio de la cultura agrícola, donde se le atribuyen al Cielo características masculinas, mientras que a la Tierra atributos femeninos. La pareja humana, con la manifestación de sus sexos, es entonces heredera y solidaria de elementos que aseguran la perpetuidad de la vida orgánica, de manera que el hombre y la mujer, adquieren relevancia cósmica.

#### EL COLOR Y LA LUMINOSIDAD DEL CUERPO DEL ACTOR.

Considerando la estructura del actor anteriormente presentada, en la que su cuerpo tiene representatividad de las formas vegetal, animal y humana, se les ha dado colores a cada una de estas secciones, según los símbolos y asociaciones que nos despiertan. Así tenemos que la parte del abdomen y la pélvis se colorea de *rojo*, el pecho de *amarillo* y la frente de *azul*.

Recordemos que para nuestra memoria cultural al *rojo* se le asocia con la sangre y el sexo, como símbolo de la extroversión pasional y la sensualidad; al *amarillo* con las emociones; y al *azul* lo relacionamos con la introversión espiritual.

Asimismo el cuerpo del actor tiene partes claras y partes oscuras. El pecho es una parte clara, mientras la espalda es oscura; en los muslos, su interior es claro y sus flancos son oscuros; lo mismo sucede con el dorso de los brazos y manos, que es oscuro, mientras su parte interna es clara.

#### LA COMPOSICIÓN DE LAS FIGURAS.

Abordaremos los esquemas de composición que utilizan las Artes Plásticas, como base para componer figuras expresivas con el cuerpo del actor; en el

entendido de que dicho cuerpo tiene una serie de connotaciones condicionadas fisiológica y culturalmente, que son las que determinan en última instancia, el valor expresivo de cada figura.

Considerando que el teatro es -esencialmente- conflicto, buscaremos crear figuras ricas en contenido tanto plástico, como dramático. Prefiriendo las composiciones que guarden, un equilibrio dinámico, a las que están sujetas al equilibrio estático.

#### ESQUEMA DE COMPOSICIÓN SIMÉTRICO.

El esquema simétrico de composición se utiliza en las formas *Rígida* o *Variable*, que a continuación definiremos.

#### SIMETRÍA RÍGIDA.

En esta forma compositiva el espacio se determina a partir de un eje casi siempre evidente, horizontal o vertical y que divide el conjunto en dos partes de idénticas dimensiones. En cada una, los elementos se distribuyen con absoluta similitud y correspondencia con dicho eje.

#### SIMETRÍA VARIABLE.

En esta forma de composición plástica, la correspondencia entre las partes es más libre, y puede llegar a una idea de simetría, representada ya no por la correspondencia matemática de formas similares, sino de conjuntos o grupos que en forma general se *equivalen* pero no son idénticos.

Si en la simetría rígida  $A = A'$ , en la simetría variable la relación no es mecánica, en ella  $A = B$ , ambos son cualitativamente distintos, pero se corresponden en una coordinación de *equilibrio* incluso entre los contrastes.

Las formas de composición simétrica dividen el espacio plástico con un eje central. Esta composición ha sido muy usada porque, como dijo San Agustín, "es un recurso concurrente de la más cabal de las armonías".

En él, los ideales de religiosidad, grandeza, severidad, solemnidad; se han ilustrado en diversas culturas.

Ahora bien, cuando se quiere dividir el espacio no de manera simétrica, pero artísticamente armónico, en el presente como en el pasado se ha recurrido a una división proporcional.

#### PROPORCIÓN ÁUREA

Los griegos de la llamada época clásica consideraban divina esa sección, porque valiéndose de la geometría lograban hacer mensurable una propor-

ción, que no tiene expresión numérica racional, sino inconmensurable y que responde a una raíz cuadrada cuyo resultado es Phi y que numéricamente se expresa de manera aproximada como 1.618...

Vitruvio, arquitecto romano de tiempos de Augusto explicitó: "para que un espacio dividido en partes *desiguales*, resulte agradable y estético, deberá haber entre las partes más pequeñas y la mayor, la misma relación que entre ésta y el todo".

En la actualidad se utiliza con frecuencia este esquema compositivo en el arte publicitario, y se obtiene multiplicando la longitud total del espacio por 0.618.

## LA ASIMETRÍA

Es una forma de composición libre, en ella no existe un eje en torno al cual se formen las figuras, sino que se disponen en relación a las reglas de *equilibrio y compensación de masas*:

En la composición plástica, la compensación de unas masas respecto de otras viene dada por la combinación de los siguientes factores:

*El tamaño de unas masas respecto a otras.*

*La distancia que separa unas masas de otras.*

*El valor tonal de unas masa respecto a otras.*

Donde masa es forma, volumen, color, y en general todo elemento plástico. Aquí podemos considerar también las relaciones de *equivalencia* que mencionamos en la simetría variable.

En estos esquemas que tanto en el pasado como en el presente, han sido comprobados por la experiencia para organizar espacios, vemos que una cualidad les es común: *la búsqueda de armonía entre las partes y el todo*. Para eso, fórmulas de *simetría, proporción y equilibrio* se han rescatado de la naturaleza mediante un proceso natural, a saber: *la percepción de elementos por medio de los sentidos (fisiología), la interpretación de estos y su consecuente uso cultural*.

Concluimos entonces que *las formas compositivas, como todos los elementos plásticos, así como los juicios estéticos están fisiológica y culturalmente condicionados*.

Algunos estudios revelan que las figuras resueltas geoméricamente son las más apreciadas por los observadores, y entre ellas son preferidas las condicionadas por la *proporción áurea*, entre las que contamos a: *ciertos triángulos, al cuadrado, ciertos rectángulos, al pentágono y al exágono*.

Esto es válido también para la composición de las figuras con el cuerpo

humano en escena, esto es, el actor. Así que podemos concluir, que las posturas corporales estéticamente más apreciadas son las condicionadas por dichas figuras geométricas. Sin embargo, en el Arte Teatral hay muchas otras cuestiones a considerar.

Recordemos que antes mencionamos que cada fin o intersección de línea, o de planos, es un *nudo* o *punto* cuyo valor plástico es positivo y tiende a atraer la atención del observador. De esa aseveración se podría concluir que a mayor número de líneas, más tiempo estaría el observador atraído por la figura. Nada más erróneo.

Entre más líneas dibuje el actor en una postura de su cuerpo, el observador efectivamente, requerirá de mayor tiempo para aprehenderla, pero eso no significa necesariamente que el observador se sienta atraído por tal o cual figura. Debido a la conformación anatómica del ojo, el hombre no puede percibir el conjunto a la vez, sino que hace un recorrido, de lo más atractivo, a lo menos atrayente. Uno de los factores por los que las figuras geométricas son preferidas sobre las orgánicas y las arbitrarias, es que el espectador puede captar la complejidad de la figura en un tiempo mínimo, gracias a que su memoria cultural le facilita su identificación. Esto se logra en las composiciones de figuras en las que se guarda una relación integral entre las partes de un todo.

Esta relación de las partes y el todo debe ser organizada tomando en cuenta la situación de los elementos, el equilibrio, el movimiento y la organización de los valores, supeditado todo ello a *la unidad del tema*, necesario en la obra de Arte.

Pero, además de la *unidad*, para que una postura sea a la vez dinámica y atractiva para el observador, es necesario que contenga cierta carga de complejidad, que se logra con la *variedad*.

Así, pues, *unidad y variedad* son los dos elementos que hacen de una composición, una Obra de Arte. Unidad y Variedad deben estar en un equilibrio dinámico, unificando las formas o elementos de formas a través de la oposición continua. Una postura será eficaz, estéticamente hablando, cuando por una parte, sea rápidamente comprensible en su unidad temática, y a la vez permitir al observador una lectura más profunda.

La mirada del observador realiza un *recorrido* sobre la figura que dibuja el actor con su cuerpo en cada postura, este recorrido, es una *lectura* que va de lo más atractivo, a lo menos atrayente. Esto es indispensable para la aprehensión de cualquier figura plástica, y adhiere un elemento más a considerar para la composición de posturas, el elemento *temporal*. Por lo tanto, en la composición de posturas es necesario planear lo que se desea observe primero el espectador, y saber en que contexto se desarrolla. Porque en el Arte, cada gesto cobra un particular significado en, y sólo en, un contexto determinado.

Podemos concluir afirmando que el Arte escénico, y el teatro en particular, es preponderantemente ACCIÓN; es decir, que cada movimiento, postura, sonido y, todo lo que constituye el hecho teatral, tiene un antecedente y un consecuente. Ya que el devenir y transformación de un objeto se da simultáneamente en el tiempo y el espacio. Lo que hace al factor TIEMPO, una cuestión indispensable a considerar, para la composición de posturas que el actor ha de realizar en escena.

Para crear una composición orgánica que involucre la atención del observador en una curva emocional, es necesario planear el hecho teatral, apoyándose en los esquemas de composición, que la experiencia práctica ha dictado como más eficientes en la construcción de obras temporales. Así en el Japón de medievo se creó el principio de Jo, Ha, y Kyú; Aristóteles asentó el orden de planteamiento, clímax y desenlace.

Y en este siglo Eissenstein plantea la proporción áurea como una solución para la composición cinematográfica.

Pero eso es tema para otra ocasión.

Ponencia en el primer congreso nacional de investigación teatral. Mayo 1995, Universidad de las Américas. Puebla, Puebla.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> KANDINSKY, Vassily. PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO. Col. La nave de los locos. Ed. Premio Tercera edición. Pág. 23

<sup>2</sup> Estos ejes se encuentran en la memoria del espectador y el actor, como parte de la organización del espacio inmediato; que de manera intuitiva hace el ser humano, y en la que usa su propio cuerpo como instrumento de medición.

<sup>3</sup> BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. ANATOMIA DEL ACTOR. SEP INBA U.V. Col. Escenología. 1988 pag. 46

<sup>4</sup> Opus Cit pag. 49.

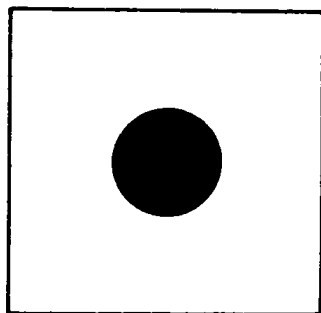
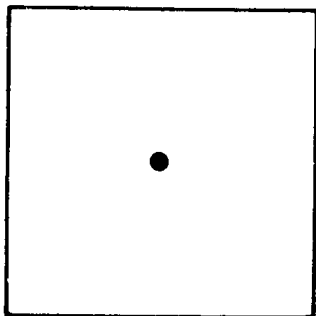
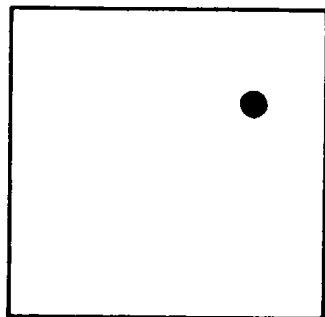
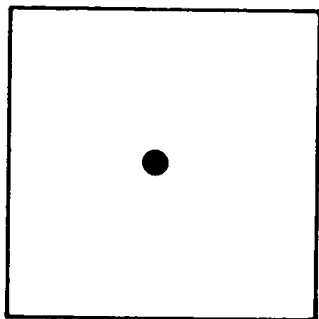
<sup>5</sup> KANDINSKY, Vassily. Opus cit. Pag. 90.

<sup>6</sup> NOTON, David y STARK, Lawrence. LOS MOVIMIENTOS DE LOS OJOS. Citado por BARBA, Eugenio, en ANATOMIA DEL ACTOR. Col. Escenología. 1988. Grupo editorial Gaceta. México. pag. 157.

<sup>7</sup> FALTA LA NOTA No. 7

<sup>8</sup> BARBA, Eugenio y Savarese, Nicola. Opus Cit. pag. 23

<sup>9</sup> Citado por BONOME, Rodrigo. EL TEATRO Y LAS ARTES PLÁSTICAS. Centro editor de América Latina. CI. Enciclopedia de Teatro y Sociedad. Bb. Aa. 1968 pag. 24.



Dibujos: *Félix Lozano*

