

**Ficcionalismo. Nuevo enfoque de Pedagogía  
Teatral**

**Principios teóricos y metodológicos para la  
enseñanza del teatro**

**Cristina Livigni**

Livigni, Cristina

Ficcionalismo : nuevo enfoque de pedagogía teatral, principios teóricos y metodológicos para la enseñanza del teatro / Cristina Livigni ; con prólogo de Máximo Soto. - 1a ed. - Buenos Aires : Nueva Generación, 2014.

200 p. ; 20x15 cm.

ISBN 978-987-1395-52-1

I. Teoría del Teatro. 2. Pedagogía. I. Soto, Máximo, prolog.  
II. Título  
CDD 792.01

Diseño de tapa: Susana Alberio

En tapa: incluido gráfico n° 9 del libro.

Corrección: Marta Kordon

Contacto con la autora: [crislivigni@yahoo.com.ar](mailto:crislivigni@yahoo.com.ar)

[www.actuacion-capet.com.ar](http://www.actuacion-capet.com.ar)

©2015 Cristina Livigni

©2015 Nueva Generación

E-mail: [oscarlopezeditor@yahoo.com](mailto:oscarlopezeditor@yahoo.com)

Tel. 4696-1901

ISBN 978-987-1395-52-1

Realizado con el apoyo de



Ministerio de Cultura -GCBA

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina en el mes de septiembre de 2015

## DEDICATORIAS

A mi familia, por el apoyo y cariño que me brindaron para que pudiera concretar la escritura de este texto.

A mis maestros, maestras y psicoanalistas por haberme ayudado, de diferentes maneras, a desplegar interrogantes y encontrar algunos caminos.

A mis alumnos y alumnas, por sus disímiles y fecundos procesos de aprendizaje y creaciones escénicas. Por sus inquietudes e interrogantes que tanto me hacen pensar, investigar y gozar.

## PRÓLOGO

El teatro es mucho más que una expresión artística, es un hito fundamental en la evolución humana. Cuando aparece, hace unos 2.600 años, provoca una revolución en la inteligencia. Establece la conciencia de lo ficticio. Descubre el universo de la ficción. Hace ver y pensar de otro modo, de un modo nuevo, que a partir de ahí se instalará para siempre y se difundirá por el mundo. Tendrá oposiciones, cuestionamientos, prohibiciones, y un desarrollo irrefrenable. Sus descendientes son el cine y la televisión. Nace en Grecia, y no podía ser de otro modo porque allí la gente cree en numerosos dioses y diosas, cada uno con su forma de ser y de pensar. Y entre ellos mantienen relaciones "humanas". No les faltan conflictos ni aventuras. Se aman o se odian, se ayudan o se pelean, tienen trabajos y amores, enfrentamientos y reconciliaciones. Y muchas veces vienen a la tierra y tienen relaciones (hasta sexuales) con los seres humanos. La religión politeísta es casi un teatro. Tiene sus maravillosos argumentos, que llamamos mitos. Pero no es aún un teatro porque la gente cree en esos cuentos. Son seres sagrados, y el teatro, con su revolución progresivamente atea, vendrá a romper con lo sagrado poniendo mediante sus ficciones, sus propios mitos, a lo humano en el centro de la escena, hará que el Olimpo baje a la calle.

Hasta hace unos 2.600 años la cultura era sólo visual o sólo oral. Vaya a saberse cuándo se habían comenzado a pintar imágenes en los muros y a tallar figuras, ídolos o simples muñecos. Vaya a saberse cuándo se habían comenzado a contar historias. En torno al poeta se juntaba la gente para escuchar historias. El rapsoda Homero, o los griegos que llamamos Homero, había inventado al público. Contaba historias que se suponía que habían ocurrido en el pasado.

En un pasado lejano, mítico. Eran historias sagradas (hechos donde había intervenido Zeus, Hera, Apolo, Afrodita o algún otro dios o diosa) en las que se creía, y que dejaban algún tipo de enseñanza. O eran historias heroicas, guerras que concluían victoriosamente o que informaban de trágicas derrotas. O aventuras apasionantes, como la de Odiseo en su periplo marítimo, en su participación en la Guerra de Troya, en su regreso a Ítaca y la matanza de los pretendientes de su esposa Penélope. El narrador oral se centraba en los acontecimientos. Contaba lo que le habían contado, lo que él creía saber. Jamás se le ocurría fingir ser el protagonista de la historia que relataba. Según se sostiene, el primero en hacer eso fue un tal Tespis de Icaria, que se hizo famoso por tener un carro escenario con el que se iniciaron las giras teatrales en el mundo. A Tespis le fascinaba imitar, y cuando tuvo que participar en una celebración religiosa de Dioniso, se le ocurrió convertirse en Dioniso. El relato del rapsoda Tespis se transformó en un monólogo de Dioniso, y cuando el pueblo, el coro, trató de interrumpirlo, los enfrentó, discutió, entró en diálogo. Se había abierto la senda que llevaba al teatro.

En realidad eso de encarnar a dioses no era nuevo. En Egipto había procesiones donde alguien hacía de Osiris. Pero una cosas es pasearse en silencio, disfrazado del dios, y otra cosa ponerlo a vivir, hacerlo que hable. Se pasaba de lo litúrgico, de lo religioso, de lo sagrado, a lo artístico, a lo profano. Tespis descubre que se puede ser un fingidor, que él se puede poner en el lugar del otro representado y, lo que más le importaba, que de ese modo llega más plenamente al corazón de la gente. Se sospecha que un tal Esquilo vio a Tespis cuando se puso una máscara en la cara y otra en la nuca para, con un rápido giro, hacer dialogar a dos dioses, y se dijo que por tanto en la escena puede haber perfectamente dos personas, y que si hay dos pueden haber cuantas se quiera. El narrador, el rapsoda, el poeta había desaparecido, o se

había ido a recorrer pueblos lejanos. En Atenas ya se podía salir del ágora para escribir, recrear, inventar, o ir a actuar lo que se quiere contar. Así es como el teatro llega a la escena, ese espacio mágico donde todo es posible. Y junto al teatro la subversión del pensamiento, el escándalo, la ficción, la conciencia de lo ficticio.

Hace unos 2.409 años la ciudad de Mileto fue tomada, incendiada, arrasada por los persas. Grecia entera quedó consternada por el desastre. Apenas poco tiempo después al dramaturgo Frínico se le ocurrió representar la obra *La toma de Mileto* y fue tan tremendo el pánico que provocó en los espectadores que le impusieron una multa de mil dracmas por recordarles la amarga pérdida de ese territorio, y a partir de ahí se le prohibió representar sucesos contemporáneos. Poder ver la ficción como ficción lleva tiempo, necesita un aprendizaje. Se ve en los chicos cuando aún no saben separar lo ilusorio de lo real. "Mami, ¿por qué tu esponja no habla?" Se necesita un tiempo para concebir claramente que existe un mundo de lo imaginario que se sitúa en un escenario diferente al de la vida cotidiana.

En ese momento sublime de Grecia, en que desaparece el narrador para dejar que la historia se narre, se produce una conmoción en la conciencia. Edipo está allí, en la escena, en persona. ¿Pero no es que su historia ocurrió en Tebas, y hace mucho tiempo atrás? ¿Qué hace allí volviendo a vivir lo que se dice que le pasó? Y ese Edipo se sabe no es Edipo, detrás de la máscara está un muchacho ateniense que yo conozco. No, Edipo no está ahí, ni Yocasta, ni Tiresias. Por tanto, eso que se me cuenta no es verdad. Y sin embargo, lo que me están contando me importa. Es mentira, es algo ficticio, no existe, es una ficción. Y sin embargo existe, está ahí, me enfrenta a ese acontecimiento que está ocurriendo en este mismo instante. Y eso es una nueva verdad, una verdad de otro tipo. La realidad toma otro significado, todo su peso humano, en

la transformación que ha acontecido cuando esas personas que ahora son Edipo, Yocasta, Tiresias, decidieron asumir la ficción, convertirse en ficción y poner esa otra realidad ante nuestros ojos y oídos.

"La ficción goza de aquello de lo que la vida vivida –en su vertiginosa complejidad e imprevisibilidad– siempre carece: un orden, una coherencia, una perspectiva, un tiempo cerrado que permite determinar la jerarquía de las cosas y de los hechos, el valor de las personas, los efectos y las causas, los vínculos entre las acciones. Para conocer lo que somos, como individuos o como pueblo, no tenemos otro recurso que salir de nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en esas ‘ficciones’ que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros. La ‘ficción’ es el hombre completo, en su verdad y en su mentira confundidas", ha escrito el novelista y dramaturgo Mario Vargas Llosa. Unos 2.500 años antes, en plena lucha de quienes como Platón se oponían a la ilusión teatral que enseña a mentir a la gente, Eurípides busca acentuar más ese carácter, poner la ficción teatral lo más cerca posible del espectador. Piensa que el mundo de lo imaginario, como refiere Jean-Pierre Vernant, "es lo que tiene más importancia, porque es en ese mismo mundo donde él puede filtrar un mensaje de verdad. Un mensaje gracias al cual se comprende eso que, de otro modo, no pueden comprender y sufrirían como una fatalidad. Y se lo comprende con cierta alegría. La expresión artística hace posible esa enseñanza. Es eso que se llama la catarsis".

Aquellos griegos extraordinarios llevan a la escena interrogantes, vuelven artísticas las preguntas que intrigan o inquietan al ser humano. Ayudan con sus obras a tener una conciencia clara de lo trágico, de las causas que preceden a lo fatal. A la vez, una conciencia clara de lo cómico, de lo contingente y absurdo que rodea a la existencia. Ellos supieron

provocar y acompañar a la nueva política. Muestran que cada persona tiene sus ideas, que hay ideas diferentes, que pueden discutir, pelear o integrarse por ellas, convivir. Y cuando se acepta esa diversidad de opiniones, baja de la escena a la polis, a la ciudad, la democracia. Esa ciudad que con sus chismes, sus diálogos, su progresiva falta de respeto a lo perimido, su irrespetuosa cercanía con los dioses, fue capaz de inventar el teatro, de desarrollar ficciones que hagan ver de otro modo la realidad humana.

En esta obra, *Ficcionalismo. Nuevo enfoque de pedagogía teatral*, donde ofrece "principios teóricos y metodológicos para la enseñanza de teatro", la profesora Cristina Livigni hace una revisión teórica arqueológica que la lleva a los fundamentos iniciales del teatro, a la raíz de donde partió el arte de representar, a la ficción, a la posibilidad de ser otro y establecer de forma material y concreta una ilusión no por momentánea menos instructiva, formativa, educadora.

La búsqueda de Livigni lleva a recordar el momento en que el escritor italiano Gianni Rodari partió de la sentencia de Novalis "Si dispusiéramos de una Fantástica, como disponemos de una Lógica, se habría descubierto el arte de inventar" para buscar establecer una "gramática de la fantasía", lo que le permitió llevar a sus alumnos al campo de la imaginación, desarrollar una práctica concreta de la denominada literatura creativa. Del mismo modo Livigni ofrece las herramientas para poder enseñar, entrenar o encarnar ficciones teatrales. Para ofrecer lo que será una construcción operativa, es decir una herramienta que sirva para el maestro, el director y el actor, explora los elementos mínimos, las unidades básicas, que constituyen la producción escénica de lo ficticio.

En su medular elaboración teórica Livigni parte de una lectura, en sentido semiótico, de las propuestas ofrecidas por



las obras de Konstantin Stanislavski, lo que le permite buscar descifrar allí, como en nuevas nociones y técnicas, los aportes para un camino que a través de la práctica busca establecer una ciencia de la teatralidad. La intención, como lo explica en esta obra, es "proponer una teoría específica que dilucide los procesos y objetos propios de la creación de lo imaginario y lo simbólico de los artistas actorales con la finalidad de iluminar las praxis artísticas y pedagógicas". Una valiosa propuesta y un conjunto de herramientas instrumentales atractivas, estimulantes, para una renovada práctica de maestros, directores, actores y los amantes del teatro, esa revolución del pensamiento que se inició hace más de 2.600 años.

*Máximo Soto*

## EPÍGRAFES

*El enemigo más terrible, más enconado del progreso, es el prejuicio: frena y obstruye el camino hacia el desarrollo. Tal prejuicio en nuestro arte es la opinión que defiende la posición diletante del actor relativa a su trabajo; y es con él que quiero luchar.*

**Constantin Stanislavski**, *Mi vida en el arte*.

*Lo que llamo el 'último Lacan' avanza [...] de manera aforística, condensando lo que había propuesto. Por ejemplo del conocido 'Del Nombre-del-Padre se puede prescindir a condición de servirse de él', hay lecturas parricidas tales como 'ir más allá del padre' o 'a condición de haberse servido de él', como si fuese algo pasado y no una tarea incesante.*

**Roberto Harari**, en una entrevista concedida a su colega Edgardo Feinsilber para la revista *Imago Agenda*, en ocasión de presentarse en París su libro *Les noms de Joyce*.

*{...} mi espíritu está acaparado por las leyes de los colores. ¡Si nos las hubieran enseñado en la juventud!*

**Vincent van Gogh**, *Cartas a Theo*.

*Toda acción es como un vestido con un forro. El forro, que habitualmente no se ve desde el exterior, es para el uso del actor. Algunos actores prefieren partir del forro, otros del vestido. No existe un dualismo vestido-forro. No es decisivo de dónde se parte.*

*Al final, el vestido y el forro deben ser una unidad: un cuerpo-mente.*

**Eugenio Barba** (2005), *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*.

*Realmente pienso que los lenguajes son el mejor espejo de la mente humana y que un análisis de la significación de las palabras haría conocer las operaciones del entendimiento mejor que cualquier otra cosa.*

**Gottfried Wilhelm Leibniz**, *Nouveaux Essais*, Libro III, Cap. VII (citado por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi en el prefacio al libro *Como hacer cosas con palabras* de John J. Austin).

## PALABRAS PRELIMINARES

Este libro constituye la introducción a un enfoque pedagógico para la enseñanza del teatro que vengo desarrollando desde hace varios años y al que he llamado "ficcionalismo".

Está destinado a actores, teatristas o docentes de teatro que quieran aplicarlo en sus cursos, a profesionales a cargo de la planificación de acciones pedagógico-teatrales, otros u otras investigadores e investigadoras teatrales, y a toda otra persona que se sienta convocada por la temática por los motivos que sean.

Se da por supuesto un cierto acercamiento a la obra de Stanislavski y al teatro como acontecimiento artístico, ya sea desde el punto de vista del espectador y/o de la práctica artística teatral en general.

Como podrá constatarse, el conjunto de destinatarios es muy amplio y heterogéneo pero será importante para la comprensión del estilo seguido en la escritura y de muchos procedimientos expositivos empleados saber que he puesto en un lugar preferencial, sentados en primera fila, a quienes he nombrado en primer término.

La razón de esta elección estriba en que el propósito fundamental de este texto es que, como su título lo anuncia, los conocimientos aquí expuestos les resulten, a los docentes o futuros docentes de teatro, de eficacia práctica a la hora de formar en el arte de actuar a educandos de diferentes edades, así como para dirigir a actores (aunque este último campo es el que menos he desarrollado).

Dar prioridad a los lectores actores o docentes de teatro explica la frecuencia con que recurro a notas, con la intención de hacer lo más claro posible los conceptos. He tenido en cuenta, en este sentido, que por lo general los y las docentes

de teatro no necesariamente compartimos un mismo bagaje de conocimientos teóricos,<sup>1</sup> como puede presumirse cuando se trata, por ejemplo, de una comunidad académica compuesta por ingenieros y/o abogados.

La formación de actores y docentes de teatro suele ser muy heterogénea y, además, actualmente conviven en la comunidad de quienes enseñan teatro profesores egresados de carreras terciarias y/o universitarias con otros formados en talleres por distintos profesores y artistas. En este contexto, mi objetivo es que este libro sea de interés para todos ellos. Porque apunto a un sustrato común más homogéneo, más allá de las distintas líneas de formación actoral, que radica en ciertas vivencias y comprensiones de los procesos por los que transcurre un o una artista actoral en el devenir de los ensayos o en el estreno, así como en las funciones de un espectáculo teatral. Sumado a todo esto se encuentran también las experiencias intransferibles de ser espectador de teatro que forman parte de la base imprescindible para comprender este libro.

He hado muchos ejemplos hipotéticos al exponer conceptos. Mil disculpas si por momentos esto puede resultar farragoso, pero la experiencia docente me ha demostrado que nociones que al principio pueden resultar no muy claras, cuando se dan ejemplos conjeturales precisos a veces se vuelven traslúcidas, y otras, aunque más no sea, mucho más accesibles. Porque somos, quienes vayan a leer este libro y yo, personas de teatro y nos gusta y nos sirve, para poder comprender mejor nociones abstractas, el verlas concretizadas con ejemplos de situaciones singulares.

---

<sup>1</sup> Por el contrario, sí puede suponerse un sustrato común de conocimientos teóricos técnicos en quienes egresan de una misma institución y, en general, en un contexto histórico-social determinado.

También he dado muchos detalles en los casos hipotéticos planteados que pueden llamar la atención o resultar innecesarios al lector ajeno al medio teatral. Ocurre que los y las docentes y artistas teatrales habitualmente somos dados a pensar muchas cosas en escenas, al igual que los artistas plásticos necesitan de imágenes visuales o los músicos de imágenes sonoras.

Por ello me ocupé de salir de descripciones muy generales, que sólo apuntan al concepto, tales como "Pedro abre una ventana o X produce el suceso Y de abrir una ventana" en la gran mayoría de los casos hipotéticos referidos, no en todos. En su lugar, he dado datos más precisos para las situaciones que he planteado al definir no sólo el nombre de quien hace lo que hace o a quien le pasa lo que le pasa, sino también de qué se ocupa, en qué lugar está, con quien se vincula y por qué se relaciona de ese modo, entre algunas de las variables explicitadas. También he tratado de mantener un equilibrio entre lo conceptual y lo concreto, sin exagerar detalles en esas descripciones que podrían convertirlos en intentos de escenas dramáticas y que, por lo tanto, desvirtuarían los objetivos de este ensayo

El objetivo principal de esta estrategia expositiva es que el lector pueda tener una representación más vívida de hipotéticas situaciones y que por esta vía la intelección de los conceptos se facilite. Pero hay otro objetivo secundario en esta decisión de trabajar con esta multitud de ejemplos y es que, por otro lado, lectores y lectoras puedan seguir jugando imaginariamente a hacer que a esas supuestas personas descritas o personajes (según el caso) les pasen cosas o que ellas hagan otras para poder así repensar los conceptos. Cuestión, esta última, que sugiero como posibilidad interesante, sobre todo si el libro se lee en grupo y se convierte, por lo tanto, en material de trabajo para los docentes.

También quiero hacer una advertencia con respecto a algunas palabras utilizadas. Puede llamar la atención que, por momentos, para referirme a actores y actrices, utilice con frecuencia la denominación de "artistas actorales". La razón de lo que podría parecer cierta artificialidad en las enunciaciones es que adhiero a la postura de intentar salir del sexismo en el lenguaje para dar visibilidad al orden de lo femenino. No obstante, el estilo teórico de escritura me ha generado obstáculos para lograr ese propósito, por lo que en este texto alternan las dos formas: la de la diferenciación entre el género masculino y el femenino, y la tradicional del genérico masculino. Será objeto de trabajo en otro texto poder resolver esta contradicción.

En cuanto a la forma de transmitir las nociones, más de una vez he apelado al recurso de imaginarme dictando un seminario, y es muy probable que esto se trasunte en su lectura, ya que por momentos responde al tipo de interpelaciones que con frecuencia se me presentaban en las clases.

Yendo a detalles más específicos, quiero hacer algunos señalamientos y sugerencias a lectores y lectoras que quizá puedan resultarles útiles para facilitar la lectura y comprensión del libro. Pero es importante tener en cuenta que se trata sólo de eso, de propuestas de lectura, ya que cada lector sabrá y elegirá, de acuerdo con su formación, intereses y singularidades, cuál es la forma más apropiada de conectarse con los contenidos de este texto.

Cito a continuación las mencionadas indicaciones y sugerencias:

- 1) El Capítulo I está dividido en tres partes.

La primera introduce al lector en la temática del ficcionalismo y explicita cómo están organizados los contenidos del libro.

Sugiero que esas primeras aproximaciones sean leídas en detalle porque facilitarán la comprensión de todo el texto al familiarizar al lector con sus contenidos fundamentales.

El segundo apartado presenta algunas nociones de epistemología con el fin de poder situar, primero, cuál es el punto de vista inicial sobre el que se asienta este estudio con relación a algunos de los pilares de la obra pedagógica de Konstantin Stanislavski.

En la tercera sección, en tanto, el mismo encuadre epistemológico se refiere al propio ficcionalismo, y despliega cuáles han sido, y siguen siendo hasta el momento, las principales hipótesis y estrategias heurísticas que están en la base de esta teoría, así como algunas de sus fundamentales relaciones con el pensamiento stanisnavskiano.

Si incursionar en esas cuestiones resultara trabajoso para los lectores o lectoras no muy consustanciados con este tipo de desarrollos teóricos o ansiosos por entrar de lleno en los contenidos del libro, pueden saltarlas al comienzo para volver sobre ellas más tarde, una vez avanzada la lectura.

2) La teoría ficcionalista incorpora muchos neologismos. Al respecto, debe recordarse que el Diccionario de la Real Academia Española describe como neologismo el "vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua".

Por lo tanto, el lector debe estar advertido que se incluirán como términos técnicos palabras inventadas o nuevas, al igual que nuevas acepciones de palabras existentes.

La primera vez que el término o expresión aparece se indica con comillas y letra cursiva, y cuando luego se repite irá en letra cursiva y acompañado por el signo • para que el lector recuerde su significado según lo antes definido.

Por lo tanto, si no se recordara el significado de una expresión es muy importante que se vuelva atrás en la lectura



para no confundir acepciones provenientes de distintos contextos teóricos y que, por lo tanto, pueden inducir a error y/o confusión.

3) El Capítulo II está construido de forma tal que, de alguna manera, constituye un corte, aunque sigue lo anunciado y fundamentado, en el Capítulo I. De todos modos, la experiencia me ha evidenciado que este efecto de ruptura suele despertar, por lo menos, dos reacciones bien diferentes.

En el caso de los más proclives a los desarrollos conceptuales y ávidos de interiorizarse de los marcos teóricos de una metodología, estas nociones suelen despertar mucho interés y, en algunos casos, verdadero entusiasmo.

A otros, en un primer momento puede desorientarlos y llevarlos a sentir y/o pensar: "¿A dónde vamos a parar con todas estas definiciones y clasificaciones?" o "¿en qué puede servirme todo esto para dar clases de teatro?".

Al segundo grupo les pido que tengan un poco de paciencia y toleren esa sensación de sentirse extraviados o desalojados del campo del teatro y, sobre todo, del ámbito de la pedagogía teatral. Propongo que, a esos efectos, recurran a experiencias que todos hemos tenido con películas o espectáculos de teatro, donde el guion o el libreto, en el segundo caso, nos sitúa frente a una determinada escena con sus personajes, para poco tiempo después pasar a otras situaciones dramáticas o personajes sobre los cuales en un primer momento no comprendíamos a ciencia cierta qué relación tenían con la primera o las primeras escenas. No obstante, y debido a que contamos con una cultura cinematográfica o teatral básica, como espectadores soportamos ese no saber qué tiene que ver con lo que vimos en el inicio porque sabemos que en algún momento se armarán dentro de nosotros esas piezas sueltas y podremos luego, comprender

la historia que nos están contando... Y que esa primera escena era fundamental para lo que seguía después.

Por otro lado, suele ocurrir que algunos actores, los más resistentes al discurso teórico tal vez por deformación profesional, manifiesten urgencia por "pasar a la acción" (tan significativa para el teatro) y quieran aplicar en la práctica los conocimientos en sus clases, de manera inmediata. Pero ensayar y actuar en teatro, televisión o en cine no es lo mismo que formarse para a su vez formar a otros en actuación, ya que esto último requiere de un tiempo de asimilación de conceptos básicos.

4) Es clave para la comprensión de cómo está estructurado el enfoque pedagógico ficcionalista entender la importancia que le doy a la adopción de distintos puntos de vista. Pero esta afirmación no debe ser entendida sólo en referencia a que esta construcción teórica –como cualquiera otra– parte de un inevitable posicionamiento subjetivo del investigador, cuestión que es aún más manifiesta en el caso del arte y de las ciencias sociales. Se trata de un tema de mayor alcance, por cuanto el girar y cambiar el lugar desde donde se mira algo atraviesa todo este ensayo y es también una cuestión metodológica.

Dicho con más precisión: el considerar los distintos aspectos teóricos y metodológicos que se abordan desde diferentes perspectivas ha sido en este estudio un procedimiento heurístico constante, surgido de la necesidad de reflejar, al menos en alguna mínima expresión, el fascinante inter-juego de puntos de vista que participan en el arte teatral. Cuestión esta última que se manifiesta en las diferentes miradas y praxis de sus distintos realizadores (dramaturgo, escenógrafo, actores, director, etc.), y a las que no puede dejar de agregarse la perspectiva del público.

No obstante, con respecto a los distintos artistas teatrales me he centralizado en considerar la tríada dramaturgo-director-actor, por las razones que se explicitan en el devenir de este ensayo.

Daré sólo a modo de ejemplo algunos de los lugares donde se dan estos cambios de puntos de vista. En el Capítulo II, en el contraste entre las nociones de acción y pasión, y los pares opuestos complementarios de conducta propio-percibida y conducta extero-percibida. En el Capítulo III, se oponen complementariamente los conceptos de duacción y paxión, y se alternan e incluyen, entre otros, el punto de vista de los actores, el del docente y el de los espectadores teatrales. En el Capítulo IV, centrado en la metodología ficcionalista, la inclusión del "recurso del marcianito" como punto de vista que conlleva a los educandos a procurarse un extrañamiento instrumental con respecto a vivencias que les resultan muy familiares. A esto se agrega, en el desarrollo de las clases, una profundización del punto de vista del docente en la planificación y puesta en marcha de estrategias didácticas específicas, en contraste con lo que les ocurre a los alumnos desde su posicionamiento en los procesos de aprendizaje. Y finalmente, y a modo de síntesis, la oposición complementaria de los procesos de enseñanza y aprendizaje como cuestiones diferenciadas aunque integrantes de la formación en actuación.

5) Dos importantes advertencias deben hacerse con respecto al sentido que le doy a la palabra "nuevo" que forma parte del título de este libro por tratarse de un término lingüístico que puede producir equívocos.

En primer lugar y como se verá más adelante, cuando el lector se introduzca en los contenidos de este texto, el significado que se le da a ese término implica que se trata de

un punto de vista distinto, que aparece por primera vez en la consideración de la pedagogía teatral. Por lo tanto, de ninguna manera ha de entenderse (como suele suceder con ciertas propuestas que apuntan a la innovación) como el desconocimiento y ruptura drástica y en forma destructiva con la tradición teatral stanislavskiana ni con ninguna otra teoría que haya tomado el teatro como objeto de estudio. Todo lo contrario. Se trata de interpelar a ciertas teorías teatrales, y en especial a la monumental obra artística pedagógica del maestro Konstantin Serguévich Stanislavski, a la luz de nuevos interrogantes, siguiendo nuevos caminos e instrumentando conocimientos provenientes de disciplinas conexas al hecho teatral, lo que produce el consecuente arribo a nuevas nociones y técnicas.

En segundo lugar, podría decirse que afirmar que el actor crea ficción en el teatro, se utilice esa palabra o no, está presente en todas las perspectivas pedagógicas, comenzando por la obra de Stanislavski, donde en algunos pasajes incluso utiliza este vocablo.

También existe una relativamente nueva tendencia, al menos en la ciudad de Buenos Aires, de tomar el teatro como un hecho ficcional que en general se manifiesta relacionado con una postura estética opuesta al naturalismo y al realismo, y en la que se distingue desde mediados de los 80 como figura prominente y precursora el actor, director y maestro de actores Ricardo Bartís.

En diferentes estudios semióticos y semiológicos sobre el texto dramático también es frecuente que se hable de "ficción" e incluso de "ficcionalización", y en la mayoría de estas declaraciones la ficción suele aparecer como ligada a lo imaginario.

Pero... ¿qué es la ficción? Y más específicamente... ¿qué es la ficción actoral?

En este contexto, es relevante señalar que lo singular del ficcionalismo es indagar sistemáticamente en el desarrollo de esos interrogantes y proponer una teoría específica que dilucida esos procesos y objetos propios de la creación de lo imaginario y lo simbólico de los artistas actorales con la finalidad de iluminar las praxis artísticas y pedagógicas.

En esto reside el que considero humildemente que es el mayor aporte que, al momento actual, el ficcionalismo puede aportar a la pedagogía teatral: el sentar las bases de una teoría de la ficción actoral<sup>2</sup> que a su vez se constituye en el marco del sistema de técnicas de formación actoral correspondiente (la metodología ficcionalista). O, lo que es lo mismo, el ficcionalismo toma la creación de lo imaginario actoral como objeto de trabajo teórico y procedimental al preguntarse por su ontología y proponer conceptualizaciones operativas precisas.

Otra peculiaridad de los desarrollos ficcionalistas, que espero resulte una contribución para la tarea de los docentes de teatro, reside en que están basados en el propósito de sentar los principios de un abordaje sistemático del objeto de estudio del maestro de actuación, a la par y en forma complementaria al del propio del actor pero como perspectivas distintas y, en consecuencia, con diferenciaciones en algunas nociones y técnicas.

6) El ficcionalismo es apto para ser implementado en todas las etapas evolutivas de las personas, comenzando desde los tres años de edad.

De todos modos, la premura que me ha llevado a terminar este libro, me ha impedido desarrollar específicamente el tema

---

<sup>2</sup> A su vez, esta construcción teórica está basada en un marco conceptual *ad hoc* acerca de la conducta humana que es también sello distintivo del ficcionalismo.

de la enseñanza del teatro a los niños que queda pendiente para otro texto.

La mayoría de las estrategias didácticas aquí descritas son para adultos, pero pueden ser aplicadas con leves variaciones y ajustes a adolescentes y niños a partir de los 10 años de edad. Cuando se trate de educandos de 3 a 9 años, las estrategias didácticas presentan más modificaciones.

Pero debe quedar claro que en las diferentes etapas evolutivas, aunque con algunos cambios en las estrategias didácticas, se aplican siempre los principios de la misma teoría de la ficción actoral.

La temática del trabajo con las escenas de autor no se ha desarrollado en este libro introductorio, y será abordada en otro posterior.

## Capítulo I.

# Nociones primordiales de ficcionalismo y pautas para su encuadre epistemológico

### 1. ¿Qué es “ficcionalismo”? Conceptos introductorios

¿Qué es ficcionalismo teatral? ¿Sobre qué versa? En rigor, el desarrollo de estos interrogantes es, como ya se ha anticipado en el título y subtítulo de este libro, lo que estructura sus contenidos medulares. De todas formas, y yendo en contra de toda obediencia a las reglas literarias elementales para la creación de cualquier intriga, daré desde el comienzo una primera y muy amplia aproximación que, es mi expectativa, tenga la virtud de permitir a lectores y lectoras establecer un contacto inicial con las nociones que pretendo comunicar.

En el campo de las teorías teatrales, doy en llamar “ficcionalismo teatral” a una creación teórico-procedimental propia, en permanente evolución y reformulación que a su vez es fruto de una investigación independiente de tipo bibliográfica y experimental. Esta ha sido llevada a cabo durante muchos años y constituye, en su conjunto, un enfoque pedagógico teatral para la enseñanza de la actuación.

Por otra parte, resulta imprescindible señalar que el término “ficcionalismo” proviene del campo de la filosofía (Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*: 651) y es el nombre con que fue reconocida una corriente creada por Hans Vaihinger (1852-1933), de la cual, por lo tanto, es deudor el nombre que he dado a mi construcción teórica. Para este filósofo, las ficciones no pertenecen sólo al terreno del arte sino también al de la ciencia, por lo cual existen las que él llama “ficciones

científicas".<sup>1</sup> La importación del vocablo al campo del teatro es mi responsabilidad y, desde ya, cobra aquí un sentido diferente, aunque con alguna significativa conexión con el origen, por cuanto este enfoque encuentra en el concepto creado *ad hoc* de ficción teatral un punto de vista teórico que es el eje de la sistematización de todas las nociones que le son propias. Dicho de una manera simple: el concepto de ficción actoral que he elaborado atraviesa en el ficcionalismo tanto los desarrollos de más corte teórico como los más procedimentales o técnicos. Se trata, en síntesis, en el primer caso de los pertinentes a "qué es la ficción actoral", y en el segundo de "cómo crearla" y "cómo conducir procesos pedagógicos para que los educandos puedan aprender a crearla".

Cómo habrá ya resultado evidente, he hablado de ficcionalismo teatral y enfoque de pedagogía teatral, aunque he adelantado que este estudio está centrado en el estudio de la ficción actoral. Entonces podría objetarse: ¿de qué se trata? ¿De ficcionalismo actoral o teatral?

Explico: el teatro es un producto colectivo constituido por distintos realizadores artísticos (actor, dramaturgo, director, escenógrafo, músico, etc.). Ellos son los artífices de la ficción teatral. Pero este estudio comparte con muchos artistas y teóricos teatrales la idea de que el lugar principal en esa heterogeneidad es el del actor, por ser el imprescindible del teatro.

Por otra parte, y como ya he adelantado, de todos los roles artísticos teatrales serán tenidos en cuenta centralmente en

---

<sup>1</sup> Sin embargo el mismo Ferrater Mora (652) en su *Diccionario de filosofía* señala en Bentham un antecesor de Vaihinger. Al respecto afirma: "En su introducción a la edición de la teoría de las ficciones de Bentham (*Bentham's Theory of Fictions*, 1932, 2a ed., 1951, reed., 1959), C. K. Ogden indica que Bentham no sólo precedió a Vaihinger, sino que propuso también una teoría de las ficciones más rigurosa que la elaborada por éste".



este ensayo la tríada compuesta por el actor, el director teatral y el dramaturgo. Coherentemente con lo antes dicho, y como derivación de darle este lugar protagónico al arte del actor, denomino como teatral<sup>2</sup> a este enfoque pedagógico.

Ahora bien, como he anticipado, los desarrollos concernientes a revelar a qué llamo "ficción actoral" son la columna vertebral teórica del ficcionalismo teatral –de ahora en más "ficcionalismo" a secas–. Pero aunque serán expuestos con detenimiento y en extenso *a posteriori*, también será necesario que realice un acercamiento provisorio y por ello un tanto ligero y no preciso de esa noción. El objetivo de este procedimiento es que lectores y lectoras puedan ir teniendo una representación mental aproximada acerca de la significación con que son utilizados los términos "ficción" y "ficción actoral", en el marco de este estudio. Puede leerse en Ferrater Mora (*Diccionario de Filosofía*) en cuanto al término "ficción":

En latín el verbo *finco* [*finere*] significa "modelar", "formar", "representar", y de ahí "preparar", "imaginar", "disfrazar", "suponer", etc. Las cosas pueden ser arregladas, modeladas, disfrazadas, y con ello se convierten en *ficta*. Se habla de *fictus amor*, o apariencia de amor, y de *ficti dei*, o falsos dioses. Las *fictiones poetarum* son las fábulas. Se habla asimismo de *fictio voluntatis* (Quintiliano) o pensamiento disfrazado. El término *fictio* ha sido asimismo empleado en la literatura jurídica en lengua latina para significar una ficción legal (sobre todo por el jurisconsulto Julio Paulo, a cuyos escritos recurrieron los autores del *Digesto* (*Digesta* o *Pandecta*, de Justiniano). Quintiliano empleó el término *fictio* en el sentido de suposición o hipótesis. (651)

---

<sup>2</sup> En verdad, muchos de estos desarrollos son también válidos para dilucidar el fenómeno de la actuación en el cine, ya que cuando un actor se forma incorpora elementos básicos que son pertinentes al teatro y al cine, pero faltan especificaciones concernientes a lo que sucede con el trabajo del actor ante la cámara, por lo que es más propio hablar de ficción teatral.

Generalmente, en el lenguaje ordinario, se asocia la palabra "ficción" a lo no verdadero, a lo falso. Sin embargo es interesante notar cómo ya desde la etimología de este término y de su uso en la Antigüedad existe una pluralidad de significados que se le atribuyen. Entre ellos, el ya mencionado de aparente que alude a lo no verdadero. Pero están también los de imaginar y su derivado "imaginado" que puede entenderse tanto como lo que se imagina y tiene lugar en la conciencia de una persona como lo que se convierte en imagen exteriorizada, formada, visible para otros, como sucede con todos los productos artísticos que son captables por la mirada, como el teatro, la escultura o la plástica. Pero hay todavía y según lo antedicho, otro sentido de la palabra que tiene que ver con lo racional como lo es suponer o formular hipótesis, como hemos visto sucedió con Quintiliano (c35-c95).

Este último sentido es el que fue retomado mucho después por Vaihinger, según afirma Ferrater Mora en la obra citada (652): "En particular son ficciones, según Vaihinger, todos los conceptos auxiliares, términos auxiliares, operaciones auxiliares, medios auxiliares, métodos auxiliares, representaciones auxiliares, proposiciones auxiliares; conceptos intermediarios y términos intermediarios".

Cabe entonces el interrogante acerca de cuál es o cuáles son los sentidos predominantes en que está basado este estudio.

Al respecto es importante señalar, ya desde el inicio, que todas las significaciones antes mencionadas están implicadas en la noción de ficción de este encuadre, incluida pero sólo como una más, la que hace alusión a lo aparente.

La designación que alude a las ficciones científicas también está presente, por cuanto en este cuerpo doctrinario configuro diagramas a través de la implementación de recursos imaginarios.