

Axiomas para una pedagogía de la aberración

POR JAUME MELENDRES

Institut del Teatre de Barcelona

Hoy la polis ya no expulsa a los actores de su seno como hiciera Platón, pero la premisa sentada por el autor de *La República* —la mimesis es socialmente nociva porque se convierte en un hábito, en una segunda naturaleza— sigue vigente entre nosotros hasta el punto de que puede decirse que ese texto constituye la verdadera arqueología del pensamiento occidental del arte del actor. Si a esta concepción le sumamos todas las prevenciones que proceden del acervo judeocristiano y musulmán —el cuerpo es impuro, sobre todo el de la mujer— se puede llegar a comprender el prolongado silencio que ha pesado durante siglos sobre el personaje central de la escena. Incluso cuando el Renacimiento proyecta las luces de su racionalidad sobre todas las esferas de la vida, y el hombre se convierte en la medida de todo, la teoría teatral —tan atenta a las cuestiones dramáticas— pasa de puntillas por las cuestiones relativas al actor ya claramente abordadas, en cambio, en las civilizaciones orientales desde que Zeami, en el siglo XV, escribiera su extraordinario *Espejo de la flor*.

Cuando Europa ya ha descubierto fenómenos tan sutiles como el peso del aire (1643), la velocidad de la luz (1674) o la existencia de los espermatozoides (1677), el actor sigue siendo alguien que enturbia la debida univocidad entre cuerpos y mentes. Sigue siendo un ser aberrante en el sentido astronómico de la palabra, un cuerpo que abandona su órbita para situarse en la de otros cuerpos que, para mayor inri, son imaginarios¹. La posibilidad de que la desorbitación pudiera producir resultados benéficos había sido contemplada a fines del primer milenio por la abadesa Roswita, con la esperanza de que la interpretación de personajes castos indujese a las monjas de su convento a asumir el más doloroso de sus votos, aunque, al parecer, el ejemplo no cundió. En el siglo XVII, Lope de Vega volvió a creer en lo que

"Cartas de amor a Stalin", puesta en escena de Guillermo Heras sobre el texto de Juan Mayorga. CDN. (1999). En la imagen: Eusebio Lázaro, Magüi Mira y Helio Pedregal. (Foto: Chicho).



**“No hay burlas con el amor”,
escenificación de Denis Rafter a
partir de la obra de P. Calderón
de la Barca. CNTC. (1998).
(Foto: Antonio de Benito).**

podríamos llamar ‘la redención por la práctica del teatro’, y escribió *Lo fingido verdadero*, donde asistimos a la milagrosa conversión del actor pagano Ginés mientras interpreta el papel de un mártir cristiano. Como la abadesa, el capellán también predicó en el desierto y, aunque consiguió que su obra fuese plagiada en media Europa y que san Ginés fuese declarado patrón de los actores, no logró disipar la sospecha de que el actor siempre se verá contagiado por lo peor de su personaje, sospecha no erradicada todavía. La actriz Maria Melato (1885–1950), por ejemplo, al llorar el cadáver de su madre, vio que sus sollozos eran exactamente iguales a los que exhibía en el escenario y a partir de ese momento le resultó imposible soltar una lágrima más. Louis Jouvet —como si adivinase la muerte de Weismüller apresado en el cuerpo de Tarzán— se lo decía a sus alumnos: «Vosotros, dentro de unos años, estaréis determinados por los personajes que habréis frecuentado».

Si pudiésemos examinar el quasi infinito listado de los consejos que se han dado y se dan a los actores para el desempeño de sus extrañas funciones, descubriríamos que durante los siglos XVI y XVII hay una predominancia casi total de prohibiciones; salvo las raras excepciones de rigor, están declinados en la forma negativa del ‘no hagas’. «No exageréis —les dice Shakespeare a los cómicos de Elsinor—, puesto que toda exageración se aparta de la finalidad del teatro, que desde sus orígenes hasta hoy quiere ser el espejo de la naturaleza, mostrar a la virtud sus rasgos y a la infamia su propia imagen». No hagáis el payaso —añade—, porque los payasos “no dicen nada al margen de sus papeles”. Molière hace lo mismo cuando en la primera escena del *Impromptu de Versailles*, se dedica a criticar los excesos de sus rivales, y aconseja a su colega Brécourt que adopte “una actitud aposentada, un tono de voz natural” y que gesticule “tan poco como pueda”. A lo largo de estos dos siglos el actor crea problemas —de sobreactuación, por lo que parece— y por ello los directores dan la batuta, es decir, manejan un bastón largo, fino y agudo, tan peligroso para los actores como para ellos mismos².

Hay que esperar hasta el XVIII para que aparezcan los consejos al actor declinados en flexión positiva. Las *Reglas para los actores* del Goethe de Weimar (compiladas por Ackermann en 1824, pero elaboradas mucho antes) son significativas de este ‘giro copernicano’ porque se hallan precisamente en la encrucijada entre dos concepciones del actor, la positiva y la negativa. Goethe ya no se dedica exclusivamente a reprimir los excesos, a impedir que los actores —llevados por el deseo de sentirse cómodos— ensayen con el abrigo puesto, sino que propone un trabajo con el actor basado en la potenciación de sus capacidades más ocultas: «Si el actor se revelaba como un carácter violento, yo le daba personajes flemáticos; si era tranquilo, le daba personajes violentos y apasionados, de tal manera que aprendiese a olvidarse de sí mismo y a asumir una personalidad ajena». En otras palabras, ya es filosóficamente posible “olvidarse de sí mismo” sin que esta capacidad sea considerada moralmente perversa porque, ahora, liquidado el feudalismo, cambiar de personalidad y comportamiento (de identidad social, en suma) es una exigencia del nuevo orden económico, el orden de un capitalismo que añade a la condición femenina de madre la de operaria (sin renunciar a la primera, por supuesto), que convierte al agricultor en metalúrgico, al vendedor de periódicos en posible presidente de los Estados Unidos.

Platón y Agustín de Hipona se batían en retirada. El arte del actor, que sólo podía ser aprendido imitando a los maestros a través una ósmosis lenta, a la manera de los artesanos medievales, ya puede ser enseñado de una manera rápida y sistemática fuera de la práctica profesional: el aprendiz no debe someterse a los azarosos avatares del meritoriaje. Aparecen las primeras escuelas de actores: Ekshof crea la Academia del Teatro de Schwerin en 1753; la Clairon, al retirarse de la escena, funda la suya en 1765. Se abre paso la idea de que el arte del actor es mensurable —cuantificable—, tal como revela Sterne en un extraordinario fragmento de su novela *Vida y opiniones de Tristram Shandy* (1760), y susceptible de transcripción gráfica, aunque uno de los que lo intentaron, J. Steele³, no logró dar con el método adecuado.

Pero el verdadero fundamento teórico de la posibilidad de la enseñanza actoral, el que reúne los problemas particulares en una *problemática* general, lo debemos a Johann Jacob Engel. En su libro *Ideas sobre el gesto y la acción teatral*⁴, publicado en Berlín entre 1785 y 1786, Engel desarrolla el siguiente razonamiento:

- a) el trabajo del actor consiste en expresar las emociones de su personaje (con independencia de que las experimente o no, ésta es otra cuestión);
- b) estas emociones tienen que ser reconocibles por el espectador (también con independencia de que las experimente o no) y ello significa que son comunes a todos, es decir, universales;
- c) en consecuencia, también han de ser universales, forzosamente, los signos que nos permiten leerlas. Más aún, constituyen un lenguaje en sentido estricto (y no metafórico) es decir, provisto de las mismas figuras leyes que rigen el lenguaje hablado: con su rigurosa gramática y su sintaxis.

Al unir para siempre el arte del actor a las ciencias humanas, y en especial a la Antropología, parecía que Engel dejaba claras las bases de la pedagogía actoral: su objetivo es proporcionar al actor unos saberes que son de orden estrictamente lingüístico dado que incluyen una sintaxis— gramática verbal y otra gestual, constitutivas ambas de lo que, a veces con una tremenda frivolidad, denominamos “lenguaje corporal” (reduciéndolo a la destreza mímica o gimnástica, aderezada con un poco de técnica Alexander o similares). La única ciencia del actor, vino a decir Engel, es la semiología teatral, entendida como ciencia que estudia la emisión y la recepción de los signos efímeros, a diferencia de la semiología literaria, que sólo se ocupa de los signos permanentes.

* * *

Y sin embargo, no es así. En el terreno de la pedagogía actoral, hoy la situación se caracteriza por una variedad cuanto menos desconcertante, próxima al caos. Los sistemas son múltiples y divergentes, los puntos de vista opuestos, las ‘escuelas’ incompatibles y las filosofías irreconciliables, dando lugar a enfrentamientos a veces virulentos como el que se produjo en los años 1970 entre ‘brechtianos’ y ‘grotowskianos’ —y que se saldó a favor de un Stanislavski al que entonces todo el mundo despreciaba, al menos en España⁵. Si contemplamos a vista de pájaro el mosaico de la formación actoral, hemos de admitir que sigue siendo la enseñanza de un algo que no se sabe muy bien en qué consiste, tal vez la iniciación a aquella perversidad inefable que convirtió a la Nana de Zola (y más adelante a Marilyn Monroe) en una “síntesis de las dos ces, la ce de cielo y la ce de culo”.

El verdadero problema de la pedagogía teatral es que nadie sabe exactamente cuál debe ser el perfil del actor ideal o, en

otras palabras, cuáles son sus específicas y concretas capacidades profesionales, más allá de un inaprensible talento⁶. Son tantas, y tan heterogéneas, que no sólo se contradicen entre sí, sino que además casi siempre son contradecidas por la realidad misma. Las cualidades elocutivas no parecen ser indispensables: Isidoro Máiquez, que a principios del XIX enardeció Madrid hasta los límites del desorden público, fue calificado por la crítica como un “pico cerrado” y un “cántaro roto” con “una voz de mudo”. La belleza física tampoco es relevante: Sarah Bernhardt no era nada guapa, ni tan sólo según los cánones de la época; Macready (1793–1873), el trágico inglés más importante de su época, tenía la cara chata, la cabeza desmesuradamente grande y su cuerpo carecía de toda armonía. Otras cualidades, como la inteligencia, son reconocidas sobre el papel casi por todo el mundo (¿quién osaría negarla?), pero muy a menudo, tanto en la práctica profesional como en la docente, es puro papel mojado. No es de extrañar que muchos crean todavía que lo mejor que puede hacer un actor es no tener ninguna cualidad, salvo la de parecerse siempre a sí mismo, lo cual no deja de tener su mérito en una sociedad tan cambiante como la nuestra.

Cabe preguntarse, pues, si ante tal estado de cosas resulta pertinente indagar —es el encargo que da pie a este artículo— la posibilidad de establecer unas bases razonables para un programa de formación integral del actor teatral. A mi juicio, no. El Teatro ha dejado de existir para dar lugar a una rutilante variedad de teatros que corresponden a concepciones tan alejadas entre sí como las que separan, en el terreno de la plástica, la pintura figurativa y el arte conceptual. Es, sin duda, el resultado de un singular proceso —de raíz romántica— que, en un wagneriano esfuerzo por conseguir el arte total, ha diluido las fronteras entre las diversas artes para generar formas ‘híbridas’ como el “teatro—danza”, el “*body art*” o la “*performance*”, a la vez que, contradictoriamente, acentuaba las fronteras dentro de un mismo arte. Por una parte, se ensancha el concepto de actor y se admite, al menos de manera implícita, que entran en esta categoría las (y los) modelos que actúan en la pasarela, exactamente en el mismo lugar que las actrices de music—hall. Por otra —consecuentemente—, surgen perfiles cada vez más diferenciados de su figura y de sus habilidades profesionales. ¿Qué tienen en común un actor de Robert Wilson o de la Fura dels Baus, y un actor de la Comédie—Française o de la Royal Shakespeare, salvo el hecho de prodigarse en público a horas fijas y de necesitar (“únicamente”, dice David Mamet) un poco de coraje para hacerlo? Nada, o casi nada. En rigor, hoy sólo podemos definir el vocablo actor/actriz como persona que exhibe su cuerpo en lugares públicos con una finalidad venal, adoptando comportamientos que no son necesariamente los suyos.

En esta situación, parece del todo imposible establecer un programa absoluto de formación de actores más allá de los planteamientos generalistas y eclécticos adoptados por las escuelas públicas que, tanto por mandato constitucional como por voca-

ción universitaria, no deben privilegiar ningún punto de vista en detrimento de otros, y no han de someterse (al menos de forma descarada) a los imperativos de la demanda⁷. Más aún: creer que este programa puede existir sería caer en la trampa del pensamiento único, quizás más detestable aún en el arte que en la política y, por otra parte, ignorar la complejidad del arte dramático contemporáneo, olvidando que todos los programas y métodos se autodestruyen al cabo de muy pocos años porque generan dogmas letales, tal como saben muy bien, desde sus tumbas, François Delsarte y Konstantin Stanislavski

Sí creo posible, en cambio, proponer una batería de cuestiones ('batería' no en el sentido artillero, sino en el lumínico) a la que debería responder cualquier programa de formación de actores, por estrecho o amplio que sea, o incluso cada una de sus materias, incluso las más "técnicas". Aunque se

parezca a los tests que publican los suplementos dominicales de los periódicos, la he establecido —con una cierta voluntad taxonómica— desgranando en ella las proposiciones básicas que, a mi juicio, ha formulado la teoría sobre el actor a lo largo de la historia, y que siguen vigentes. Cada uno de los asertos tiene dos caras —a y b—, que corresponden a posiciones opuestas —las más extremas— acerca de la cuestión planteada, con una referencia a algunos de sus paradigmas teóricos. Son siempre proposiciones generales sobre el trabajo de actor —y, en último término, sobre el teatro— y van seguidas de corolarios de carácter pedagógico. El hecho que un mismo teórico haya asumido posiciones aparente o realmente contradictorias no debería resultar alarmante puesto que el arte teatral tiene como fin mostrar las contradicciones de la persona humana y, de paso, las de sus teóricos. ♦

IX ASERTOS SOBRE EL ACTOR Y SU FORMACIÓN (A LA MANERA DE DESCARTES Y SPINOZA)

Aserto I

Sobre los referentes del arte escénico

I.a) El arte escénico tiene como primer y último referente el comportamiento humano. Es mimesis de acciones y produce efectos básicamente emocionales en el espectador (Aristóteles, Realismo, Realismo épico).

Corolario: La formación del actor es la de un profesional de la mimesis.

Si I.a.

I.b) El arte escénico es independiente del comportamiento humano y produce efectos básicamente sensoriales en el espectador (Futurismo, Danza clásica, Grotowski). Corolario: La formación del actor es la de un profesional de la mimesis.

Corolario: La formación del actor es la de un atleta, un acróbata, un locutor.

Aserto II

Sobre la naturaleza de las acciones imitadas

II.a) El actor *imita* los signos exteriores de las emociones (Engel). Estas emociones son universales, al igual que sus principales signos (Darwin).

Corolario I: La formación del actor debe desarrollar sobre todo su capacidad de observación (Stanislavski).

II.b) El actor *expresa* acciones interiores (Maeterlinck, Expresionistas, Pasolini). Sólo la máscara es capaz de mostrarlas (Craig).

Corolario I: La formación del actor debe desarrollar sobre todo su capacidad de introspección (Stanislavski).

Aserto III

Sobre la condición del actor

III.a) El actor es un creador (Diderot) que aporta su visión crítica al texto del autor (Brecht). Es el verdadero intermediario entre el texto y el público (Meyerhold) Incluso ha de ser capaz de modificar las réplicas de su personaje si no perjudica a su interlocutor (Strindberg).

Corolario I: Por tanto, la distinción entre saberes teóricos y saberes prácticos no es pertinente en la formación del actor. Algunos conocimientos exigen una asunción física superior a otros, pero incluso el aprendizaje de materias como la esgrima, la voz, la danza o la expresión corporal deben inscribirse en un discurso teórico.

III.b) El actor "no merece el nombre de artista" (Craig); es un ejecutante (Candfield) al servicio del director de escena, que —a su vez— se sitúa por encima del autor del texto (Tairov).

Corolario I: Incluso los saberes técnicos son nocivos para el actor (Mamet).

IX ASERTOS SOBRE EL ACTOR Y SU FORMACIÓN (A LA MANERA DE DESCARTES Y SPINOZA)

Aserto IV Sobre las capacidades del actor

IV.a) El actor necesita adquirir capacidades especiales.

Corolario 1: Estas capacidades son determinables a priori, y su desarrollo debe ser el objetivo de cualquier programa de formación actoral.

Si IV.a.

IV.b) El actor no necesita ninguna capacidad especial. Tiene que ser él mismo, aprovechando sus dotes personales.

Corolario 1: Le basta con "hablar en voz alta y con valentía aunque no se esté preparado o se tenga miedo. Al margen del entrenamiento vocal y físico [...] y una rudimentaria instrucción en análisis de texto, [...] aprender interpretación no sirve para nada." (Mamet).

Aserto V Sobre la naturaleza de las capacidades del actor

V.a) Las capacidades del actor no dependen del tipo de personaje que debe representar. El actor es un continente susceptible de acoger todos los contenidos (Heywood, Diderot, LOGSE). El actor escoge el personaje (La Clairon).

Corolario 1: La formación del actor es posible con independencia del género de la obra que ha de representar. No existen actores de género (Heywood, Goethe, Engel).

Corolario 2: Los programas de formación actoral no tienen por qué contemplar ejercicios de género.

V.b) Para cada tipo de personaje o de género existen unas capacidades distintas que, generalmente, están determinadas por el físico del actor, aunque no necesariamente por su edad o su belleza (Sainte-Albine). El personaje (o en su nombre el director de casting) "escoge al actor" (Sartre).

Corolario 1: La formación del actor debe desarrollar las capacidades concretas que exige cada uno de los géneros (Sainte-Albine).

Corolario 2: Los programas de formación actoral sólo son posibles referidos a un género determinado.

Aserto VI Sobre la primera cualidad del actor

VI.a) Es imposible que exista un actor no inteligente. La del actor es una "sabia impostura" (Sainte-Albine). La comprensión intelectual del texto es la condición para su revelación (Pirandello, Vajtángov).

Corolario 1: La formación del actor es fundamentalmente intelectual; debe desarrollar un tipo de inteligencia particular, además de la general.

VI.b) Aunque el actor sea inteligente, no tiene por qué demostrarlo. Lo mejor que puede hacer es comportarse "como una super-marioneta inanimada. Debemos crear esta super-marioneta" (Craig). La comprensión del texto no es una condición necesaria para una buena interpretación (Platón, Dullin).

Corolario 1: "Todos los libros del mundo, todas las 'ideas' son inútiles para interpretar *Hedda Gabler*" (Mamet) y, por tanto, deben ser descartados de la formación actoral.

Aserto VII Sobre la segunda cualidad del actor

VII.a) La segunda cualidad del actor es el autocontrol, del mismo modo que se autocontrolan las figuras de un cuadro (Goethe, Diderot), a fin de superar las distorsiones que provoca la situación de representación (Stanislavski), o para evitar que el espectador lo confunda con el personaje (Brecht). Este autocontrol es similar al del obrero fabril (Meyerhold).

Corolario 1: La finalidad de la formación es conseguir que el actor descubra que la espontaneidad no es más que "un conjunto de reflejos condicionados y de automatismos" (Barba).

Corolario 2: Los ejercicios de improvisación tienen por objetivo detectar las rutinas mentales del actor y sus inhibiciones.

VII.b) La sinceridad (Riccoboni) —o la espontaneidad (Schechner, Spolin)— es la principal cualidad del actor. "Debe trasladar a la esfera real de los sonidos y los gestos las pulsiones que, en nuestro psiquismo, separa lo real del sueño" (Grotowski). El actor sólo tiene que ser "valiente y auténtico" (Mamet).

Corolario 1: La finalidad de la formación es conseguir que el actor recobre y desarrolle la espontaneidad perdida.

Corolario 2: Los ejercicios de improvisación tienen por objetivo crear situaciones en las que el actor pueda manifestar sin cortapisas sus impulsos personales.

IX ASERTOS SOBRE EL ACTOR Y SU FORMACIÓN (A LA MANERA DE DESCARTES Y SPINOZA)

Aserto VIII

Sobre las relaciones entre el actor y su personaje

VIII.a) El trabajo del actor consiste en ceder al personaje el cuerpo propio para ponerlo a disposición de una estructura de comportamiento distinta, derivada de valores morales distintos (Diderot) a fin de poner de relieve la relatividad de estos valores (Brecht). El signo crea la emoción (M. Chéjov).

Corolario: Formar al actor es hacer que aprenda a olvidarse de sí mismo (Goethe) y evitar que esté “poseído por sus propias emociones o sea su esclavo” (Craig).

VIII.b) El trabajo del actor consiste en otorgar a su personaje algunas de las propias características para hacerlo, así, más ‘vivo’, más ‘real’ o más ‘natural’. La emoción crea el signo (Stanislavski).

Corolario: Formar al actor es hacer que aprenda a experimentar las emociones de su personaje como si fuesen suyas (Horacio, Riccoboni) y para ello es preciso recurrir a su memoria emocional y sensorial (Stanislavski); la memoria es acción (Grotowski).

Aserto IX

Sobre las relaciones del actor con el público

IX.a) El actor nunca debe olvidar que actúa para ser visto. Para ello, como los augures, debe tener una plena conciencia del terreno sobre el que se mueve (Goethe). La principal cualidad del actor es el sentido de la orientación (Chaplin).

Corolario: La formación del actor debe poner uno de sus principales acentos en las cuestiones espaciales y proxémicas, tanto en relación con los demás personajes como con los espectadores.

X.b) El actor debe actuar como un sonámbulo (Schiller, Strindberg), sin la conciencia de ser visto, “en estado de trance”; de lo contrario caerá en el “público-tropismo” (Grotowski).

Corolario: La formación del actor es la de un oficiante en un acto ritual cuyo sentido le es dado desde fuera. No es preciso enseñar a los sonámbulos dónde acaba la cornisa.

Naturalmente, sería posible incluir en este listado una infinidad de posiciones intermedias, pero ello no haría más que abonar el terreno de la ambigüedad en que solemos encerrarnos para evitar la incomodidad de las definiciones claras y crudas.

Notas:

¹Utilizo ‘inri’ —como sinónimo de ‘escarnio’— porque Jesucristo, que murió bajo estas siglas, corresponde perfectamente a esta descripción. Más aún, es el prototipo —el patrón— del actor que, sin ser el personaje (Jesucristo hacía de hombre, pero era Dios), vive en propia carne sus sufrimientos hasta un límite que le hace exclamar, como si se dirigiese al director de escena: “Padre, ¿por qué me has abandonado?”.

²Recordemos que Lully murió precisamente al clavarse la batuta en el pie.

³*Ensayo para transcribir la melodía y la medida del habla o fin de expresarla y perpetuarla a través de símbolos propios* (1775).

⁴La edición catalana, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*, a cargo de J. Mascaró y en traducción de J. Segalés, se encuentra en la colección “Escrips teòrics” del Institut del Teatre (Barcelona, 1998).

⁵El triunfo del llamado Método no debe sorprendernos. No se debe tanto a su mayor validez teórico-práctica como a su mayor utilidad en el negocio de la enseñanza teatral. Frente a las dificultades de una pedagogía del actor brechtiano (con una importante base sociopolítica) y las del “actor santo” de Grotowski (¿se puede enseñar la santidad?), los libros escritos por Stanislavski proporcionan una inagotable cantidad de ejercicios prácticos, sumamente gratificantes, con los que el profesor

puede mostrar su superioridad ante alumnos que suelen ser “jóvenes con personalidades poco definidas y estructuradas” (tal como los caracteriza certeramente J.A. Hormigón en el prólogo al libro de Don Richardson *Interpretar sin dolor*).

⁶Para una historia de los desplazamientos semánticos de este término, véase el *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (Curial, 1988), donde Joan Coromines vincula la acepción abstracta —‘capacidad, dotes naturales’— a la parábola evangélica en la que unos sirvientes saben sacar partido de los talentos (nombre de una moneda) que les entrega su amo, mientras que otro los entierra infructuosamente bajo tierra. Al mismo tiempo, Coromines nos recuerda que antiguamente ‘talento’ significaba ‘ganas de hacer’ (de donde, en catalán la expresión, desgraciadamente ya periclitada, de *talent de menjar* o *talent de beure*), acepción que a menudo se olvida en el mundo del teatro. ⁷Estas escuelas suministran unos mínimos técnicos, que se suponen comunes a todos los tipos de actor (voz, cuerpo, música, cultura teatral), y una gama de “alternativas” lo más amplia posible para que en el futuro el alumno tome lo que quiera de cada una de ellas. La contrapartida a esta ‘neutralidad científica’ es un notable desconcierto de los estudiantes, desprovistos de las herramientas que les permitan integrar la diversidad de conocimientos parciales en un corpus coherente —el suyo.