

MADRIGUERAS CREACIÓN DE ESPACIOS POÉTICOS DEL ACTOR*

HIDEOUTS: CREATION OF THE ACTOR'S POETIC SPACES

Maribell Cíodaro Pérez**

*** Maestra en Arte Dramático, Universidad de Antioquia. Especialista en Hermenéutica Literaria, Universidad Eafit. Candidata a Magíster en Estética, Universidad Nacional. Docente ocasional Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Departamento de Teatro, áreas actuación y expresión corporal.*

RESUMEN

La investigación "Madrigueras: Creación de espacios poéticos del actor", CODI*** menor cuantía 2010, busca resaltar los lazos entre el quehacer escénico y el pensamiento estético, a través de la indagación del espacio y sus implicaciones tanto plásticas como conceptuales en el contexto del teatro actual. La propuesta teórico-práctica procura hacer visible el vínculo indisoluble entre vida y obra de arte****, para el hallazgo de espacios poéticos derivados de una mirada en detalle de la cotidianidad, en los cuales comulgue el cuerpo con el espacio, la imagen con la acción. En ellos el actor crea cuando habita en cada forma, superficie, lugar; cuando vive la escena como cartografía sensible, la cual condiciona y activa la corporeidad de quien lo habita, bien desde el movimiento, bien desde la quietud.

PALABRAS CLAVE

Espacio, prosaica, imagen, plástica escénica, representar, presenciar.

ABSTRACT

The research project "Hideouts: Creation of the Actor's Poetic Spaces", CODI lesser quantity 2010, tries to highlight the bonds between the scenic duty and the aesthetic thought through the inquiry of the space and its implications both plastic and conceptual in the current context of theater. The theoretical and practical proposal makes sure the insoluble bond between life and work of art is visible, for the discovery of poetic spaces derived from a look in detail to every day routine in which body and space, image and action coincide. In them, the actor creates when he inhabits in each form, surface, and place; when he lives the scene as sensitive cartography which make conditional and activates corporeal nature of those living in it, either from movement or from stillness.

KEY WORDS

Space, mundane, image, scenic plastic, represent, witness.

* Recibido: agosto 20 de 2012, aprobado: septiembre 15 de 2012.

*** "Comité para el Desarrollo de la Investigación" de la Universidad de Antioquia.

**** Inclinación plástica propia del siglo XX, en la que el artista atraviesa los límites de la representación, saliendo del espacio característico del taller para encontrar en la experiencia personal la fuente de creación y con ello la configuración de una poética experimental que se pregunta por potencias expresivas desde la vivencia y de lo cotidiano.

“Unos cuerpos son como flores,
 otros como puñales, otros como cintas de agua.
 Pero todos temprano o tarde, serán quemaduras
 que en otros cuerpos se agranden
 convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un
 hombre”
 (Luis Cernuda)

Los modos de pensamiento¹ contemporáneos incitan al individuo a confrontar conceptos antes radicales frente a diferentes aspectos, tales como la hegemonía de la razón, el imperio de la lógica, la relación causa-efecto y el predominio del hombre como centro del cosmos, distanciado de su entorno. Este vuelco se extiende notablemente en las artes, en donde el lenguaje expande sus premisas de creación y le propone al artista el vínculo vida-arte, conexión que produce un paso sensible entre la cotidianidad del individuo y el quehacer artístico.

El estudio de la *Prosaica*², definida como la facultad sensible frente a lo cotidiano, permite que el artista encuentre en su experiencia el material sensible de creación para posteriormente transformarlo en imagen poética. Creaciones que encarnan la vida, porque justamente emergen de ella como pulsiones, como vivencias, como hábitos, percepciones, fisuras, superficies sensibles.

Este diálogo entre lo prosaico y lo poético,

permite que el arte de vanguardia, en particular las prácticas teatrales, enfrenten la creación desde procesos experimentales, en los cuales el artista habita el mundo de manera especial, *ergo* porta los ojos de la exacerbación, desde los cuales el día a día es percibido desde la extrañeza del actor y todo cuanto existe es material de creación. Mas dicha inclinación expresiva, en la que los elementos para la configuración poética son encontrados en lo vivido, ha estado presente en la humanidad. Sin discriminar épocas o estilos, la experiencia adviene arte.

Entonces ¿cuál es el tratamiento específico que le dan las corrientes contemporáneas del arte a lo **prosaico** para que emerja la imagen? ¿Cómo afecta al quehacer escénico la caída de la cuarta pared? ¿Cuáles son las estancias que el actor debe habitar para pasar del mundo de la experiencia, que comporta lo **prosaico**, al mundo de la plástica escénica que comporta la **poética**?

Para dar respuesta a estos interrogantes, con miras a la comprensión de las inclinaciones plásticas y sensibles que comporta la puesta en escena de hoy, es necesario precisar el concepto de lo prosaico, como base de la creación. Para tal efecto, acudimos al estudio realizado por la mexicana Katia Mandoki, en su libro *“Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano”* en el cual justamente plantea la observación detallada de la vida como material sensible de creación, mirada que instala al actor en el contexto de la estética, en tanto **sujeto estético**³, el cual vivencia

¹ El hombre, desde siempre, ha adoptado y producido modos de pensamiento acordes a su época y contexto social, tales como pensamiento por semejanza y por representación. Y nos ubicamos justamente desde un pensamiento molecular, fragmentado, para entender las dinámicas del arte actual.

² “Se propone a la estética como disciplina que se ocupa del análisis y la investigación de las relaciones que establece el hombre con su contexto social, conceptual y objetual en términos de su facultad de sensibilidad. La prosaica es la teorización del proceso estético enfocado en sus manifestaciones cotidianas, mientras que la poética enfoca a la sensibilidad como objeto de transformación y comunicación intersubjetiva. La estética como *“scientia cognitionis sensitivae”* conocerá a la sensibilidad elaborada en la poética y vivida en la prosaica” (Mandoki, 1994: 89).

³ Mandoki define así la noción de sujeto estético: “El sujeto tiene capacidades de conocimiento racional cuyo efecto es la construcción de la ciencia y la filosofía; también tiene capacidades de conocimiento sensible, cuyos efectos privilegiados históricamente han sido el arte y el gusto. El sujeto capaz de la percepción sensible es al que hemos denominado sujeto estético” (Mandoki, 1994: 70).

una experiencia estética y por ende genera obras de arte, es decir, *objetos estéticos*⁴, los cuales en el caso del teatro, no solo corresponden a la utilería empleada sino a las espacialidades, corporeidades y sonoridades creadas. dice:

“La estética como el estudio de la facultad de la sensibilidad que se constituye en dos campos: el de la poética o estudio de la sensibilidad artística, y el de la prosaica o estudio de la sensibilidad cotidiana... No podemos decir que la prosaica es lo que está afuera del arte porque el arte se constituye desde la prosaica (...). El arte es una mirada sensible a la prosaica como la prosaica es una mirada sensible a la vida cotidiana” (1994: 83-84).

De manera que la obra de arte existe gracias a la retroalimentación de lo trivial con lo poético, de la poesía con la calle. Desde esta perspectiva, la estética de lo cotidiano le ofrece al actor la posibilidad de centrar su atención en el análisis de los comportamientos habituales, identificados como los registros retóricos y modalidades dramáticas⁵. La primera categoría nos habla de las formas del discurso y sus significantes; en tanto, el lenguaje no solo expresa al sujeto, lo produce, puesto que como forma de

intercambio comunicacional nos está identificando rasgos característicos de socialización y de posición del sujeto frente al mundo, en nuestro caso, del actor y su contexto. A su vez, lo dramático nos vincula con la actitud desplegada en el intercambio estético: cualidades, gestos, intensidades. Mientras las retóricas son lenguajes configurados desde diversos registros, las dramáticas son actitudes que se manifiestan a través de tales registros.

El análisis de lo prosaico y sus categorías, debe ser abordado acorde a un contexto, a una matriz⁶. Aspecto que corrobora que el sujeto está condicionado por el lugar que habita, puesto que desde allí su cuerpo se altera o se modifica. Develándonos la relevancia del espacio como condicionante, como potencia expresiva del arte, ya que tiene la capacidad de alterar o modificar nuestro comportamiento, discursivo y corporal. El espacio hace vínculos y con esto particularidades de voz, de movimientos, de expresiones e intensidades sonoras y corporales, puesto que no es lo mismo estar en cárcel, casa, habitación, montaña; ser hijo, amante, padre. Cada situación merece un cuerpo, y de esta multiplicidad se percata el creador a la hora de configurar, de seleccionar, de condensar la realidad en el espacio ficcional del arte, del escenario, del teatro.

Sin embargo, si hablamos de la estética como facultad del hombre, la cual emerge gracias a la conciencia de este en el

⁴ “La sensibilidad es una facultad del sujeto, nunca del objeto. Por ello, se puede hablar del objeto estético sólo en función del sujeto que se relaciona, desde su facultad sensible, es decir, en tanto sujeto estético, con un objeto” (Mandoki, 1994: 69).

⁵ Los registros retóricos corresponden a: el léxico (por medio de las palabras), el kinésico (concerniente a lo corporal), el acústico (como el musical y la sonorización no verbal en la interacción comunicativa) y el icónico (cuando la acción comunicacional está mediada por objetos). Las modalidades dramáticas corresponden a la “proxémica, cinética, pulso y tónica”. Mandoki indica que estas modalidades son dramáticas en el sentido en que se articulan desde actitudes, como las de alejar o acercar, ser dinámico o estático, la de retener o expulsar y la de tener tonicidad o carecer de ella, respectivamente.

⁶ La autora precisa: “El modo de sentir la vida, o la sensibilidad del sujeto, están condicionados por las diversas matrices que se suceden y se yuxtaponen en su constitución como sujeto y por los paradigmas de los que se conforman. Entre tales matrices podemos considerar la edad, el sexo, el lugar de origen, la familia, la clase social, la religión, la profesión, la escuela, la colonia, la constitución corporal, afectiva, mental, la época histórica, su historia personal, etc. (...) la vida no se vive igual siendo uno que siendo otro” (Mandoki, 1994: 182).

espacio, es preciso recordar los procesos que culminaron en ese acto de conciencia; procesos iniciados hace miles de años, cuando el hombre se yergue y adquiere otras destrezas y habilidades para producir un “nuevo cuerpo” y con él “nuevos modos de estar”, en tanto conciencia de sí. Este paso de lo cuadrúpedo a lo bípedo, facilitó el desarrollo evolutivo del cerebro y de facultades como la memoria y la razón, en las cuales reside de manera relevante, la capacidad de establecer conexión particular entre partes, es decir, la capacidad de tejer ideas, de conectar percepciones, de instalarse en su hábitat para efectuar intercambios sensibles con el mismo. Estas competencias se desarrollaron gracias a la capacidad deductiva que el hombre adquiere en el proceso evolutivo para aprender de la experiencia y consolidar la posibilidad de acumulación, es decir, de memorizar lo vivido.

La capacidad del hombre de conectar los fenómenos, constata que el conocimiento no radica en la virtud de atesorar información, sino en la potencia del uso de la misma: “Saber muchas cosas no es lo mismo que ser inteligente, la inteligencia no es solamente información, sino también juicio, la manera de coordinar y hacer uso de la información” (Sagan, 1989: 268). De tal suerte que el hombre no acumula solamente saberes, sino que los aprovecha de acuerdo a las circunstancias dadas y a sus necesidades. No solo el conocimiento sino el uso de este, provocó el despertar del hombre, en tanto transición a *homo sapiens*. La capacidad de coordinación y juicio, obtenida por el perfeccionamiento del cerebro, permitió que por ejemplo este infiriera que la acción de frotar dos piedras,

correspondía no solo a la ejecución de simples movimientos, sino que producía el fuego que a su vez calentaba, cocía los alimentos, protegía los cuerpos del frío. Acto de conciencia, por el cual cobró vida el deseo de controlar y aprovechar y el entorno.

El cuerpo que levanta la cabeza y despega las manos de la superficie, el que posee cerebro dimensionado, el que se apropia de un territorio, el que produce ritmos y valores en un espacio tiempo, opera con su “telar encantado”⁷, artefacto sensorial dotado de virtudes de conexión y cargado de múltiple información adquirida, la cual genera memorias, marcas y registros pulsantes físicos, emocionales, afectivos, sociales y biológicos. Huellas que pasando por la memoria, proporcionan en el individuo el sentido de la experiencia y con este la emergencia de su condición estética⁸, en donde encuentra la posibilidad de deseo, interacción, de intercambio y percepción del hábitat desde sus facultades sensibles. Dicha relación entre hombre y entorno, hace pensar el espacio como territorio vivo, transformable, condicionado por quien lo ocupa: “el territorio no se confunde con el nicho ecológico, sino que se compone de límites elásticos, flexibles y negociables, constituidos por la conducta de sus ocupantes” (Pardo, 1994: 18).

⁷ El astrónomo Carl Sagan define poéticamente en “*La persistencia de la memoria*” a la corteza cerebral como “El telar encantado” para lo cual nos dice: “millones de lanzaderas veloces tejen una forma en disolución, siempre una forma con sentido, pero nunca permanentemente, una armonía de subformas desplazándose” (1989: 275).

⁸ Según Katia Mandoki la estética se define como la teórica que estudia los procesos de la estesis, término que nos habla de los procesos que involucran al ser vivo en tanto sujeto abierto al mundo. (2006: 265).



Obra: "Entropía", Fotografía: Angélica Castillo Mejía

En el caso del teatro, también las cualidades espaciales están dadas no solo por la apariencia de sus formas, sino también por la potencia de los vínculos que en ella se gestan. El actor diferencia entre la escenografía (objetos y estructuras dispuestas en el escenario) y la noción de entorno, la cual hace alusión no solo a las formas sino al uso de las mismas, es decir, al vínculo sensible que se gesta entre el personaje y el lugar que ocupa, desatando al igual que el hombre primitivo, la conciencia de todo lo que le rodea⁹. El actor

⁹ El director y escritor teatral español Jorge Eines, en su libro *El actor pide*, centra la atención en la noción de entorno con miras al desarrollo de una técnica actoral, para lo cual afirma: "Un escenario vacío es un espacio lleno de opciones. Con el objeto real y adjudicado por el responsable de la escenografía o con el objeto imaginario adjudicado también por alguna elección de orden estético, ahí está el actor que debe hacerse cargo de lo que lo rodea. Su tarea a la hora de asumir un entorno propuesto en las circunstancias dadas podría resolverse en los grados de pertenencia que fuera capaz de internalizar respecto a lo escenográfico" (1998: 99).

debe apropiarse con su accionar de lo que lo circunda, para la configuración poética del personaje, mediante el desarrollo de una actitud especial en la que se debe estar abierto para recibir, activo para proponer y orgánico para hacer, durante el proceso de creación. Estos principios constatan el desarrollo "estésico" del actor, entendida por *estesis* "la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad, o porosidad del sujeto al contexto en el que está inmerso" (Mandoki, 2006: 67). Así, que todo cuanto exista en escena o en la vida construya relación con su operario, que toda intención y emoción desate una acción, que todo actor se pregunte por el "¿dónde estoy"? y/o por el "¿dónde está"? Al respecto afirma Jorge Eines:

"Ningún espacio escénico
adquiere validez técnica de

entorno hasta que el actor internaliza la pregunta ¿Dónde estoy? (...) Tratamos de hacer consiente una pregunta que en la vida no es necesario realizarse porque se produce más allá de la voluntad. Cuando desde la razón impulsamos la pregunta comenzamos a buscar traducciones que acaban instalándose en el cuerpo como el lugar más idóneo para sostener la verdadera jerarquía técnica de la pregunta. El cuerpo apropiándose de los interrogantes termina por desplazar los excesos intelectuales. El entorno es un elemento más en el equipaje de conocimiento que hace posible el tránsito que va del actor al personaje” (1997: 106-107).

No se trata pues del hombre frente a un lugar: es el hombre en el lugar. Ni del cuerpo por fuera del espacio: es el cuerpo en el espacio. Afirmaciones ratificadas por el filósofo José Luis Pardo¹⁰ en su libro *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (1991). Quien problematiza el arte desde una mirada estética, basándose en el tratamiento del espacio, sus maneras de ocuparlo y sus implicaciones plásticas. Dicho análisis aportó de manera directa al desarrollo de la pregunta que hoy nos

¹⁰ José Luis Pardo, eminente filósofo y ensayista español, Premio Nacional de Ensayo 2005 por su libro *La regla del juego*. Nacido en Madrid en 1954, estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid donde se doctoró con una tesis titulada: *La teoría de la individuación intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística* (1985) que dirigió el Dr. Jacobo Muñoz Veiga. Hasta el año 2001 ejerció como Profesor de Enseñanza Secundaria y actualmente es catedrático de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte la asignatura de *Corrientes Actuales de la Filosofía*. También trabaja en la Escuela Contemporánea de Humanidades. Es considerado como uno de los más importantes difusores del pensamiento de Gilles Deleuze en España, gracias a su *Deleuze: violentar el pensamiento* así como a sus artículos y traducciones al castellano sobre las obras del filósofo francés.

hacemos sobre el emplazamiento del espacio poético en la escena actual, donde los espacios prosaicos advienen espacios poéticos, objetivo alcanzado gracias a la experiencia del morar, como instancia creativa, lo cual permite la conexión sensible entre superficies, estados de ánimo, imágenes; en suma entre el espacio y el cuerpo, con miras a una configuración de una poética existencialmente espacial.

“Y no es solamente que nosotros ocupamos un espacio (un lugar) sino que el espacio, los espacios desde el principio y de antemano nos ocupan. Nuestro existir es siempre un “estar en”, y ese “estar en” es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio. El hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), de que ocupamos un lugar” (Pardo, 1992: 15-16).

De igual modo, la propuesta de Pardo avala el interés planteado al inicio del ensayo, respecto a la conexión cuerpo-pensamiento, adjudicándole al filósofo la posibilidad de pintar con palabras y al pintor la de pensar en pintura, para lo cual se vale del análisis del tratamiento poético en las obras de Cézanne, Peter Handke y Spinoza¹¹, quienes con sus propios lenguajes expresivos: pintura, literatura y filosofía, respectivamente, lograron un

¹¹ Estos tres autores: Cézanne de lienzos, Handke de poemas y novelas y Spinoza de ensayos, son para Pardo los ejemplos perfectos de lo que es el paso de un discurso a un cuerpo, de una acción a una imagen. El acontecimiento sensible dado por sus concepciones espacio-corporales sirven de ejemplo para desarrollar su hipótesis frente a la concepción estética y filosófica del espacio.

desarrollo expresivo singular. Unidos por la fuerza de su lenguaje y por la claridad ética y conceptual del quehacer, los tres comparten el placer de crear mundos posibles, imaginados. El primero se vale de la mezcla del color y la captura de la luz, el segundo de la estructuración de historias visibles y audibles, y el último de la corporeidad de las palabras. Mundos que tienen en común el espacio como madriguera¹², el tiempo como superficie, los objetos como memoria, lo cotidiano como inclinación ética y estética, tanto de la vida como del arte. Lineamentos básicos para entender el por qué actualmente lo prosaico adviene poesía, que en nuestro caso, marca la ruta de creación para la emergencia del espacio poético del actor, visualizado en términos de madriguera, en donde yacen el cuerpo, las palabras, las sensaciones, las ideas.

El terreno de la estética contemporánea desmitifica el preconcepto que restringe la estética solo a las artes visuales, debido a que en ella tienen cabida todas las prácticas cotidianas. Apertura que permite reconocer, no solo en lo bello y en lo figurativo la razón de ser del arte, sino en los tramados de cada hábito y hábitat que el individuo experimenta y transforma mediante el modelamiento plástico de la existencia. Una de las alternativas

¹² La poética de la Madriguera es abordada por Deleuze en sus estudios filosóficos de la obra de Kafka, en los cuales la define así: "Parece, sin embargo, que la madriguera en el cuento 'La construcción', solo tiene una entrada: a lo sumo el animal sueña con la posibilidad de una segunda entrada que no tendría sino una función de vigilancia. Pero es una trampa, del animal y del mismo Kafka: toda la descripción de la madriguera está hecha para engañar al enemigo. Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos eso sí, con qué otros puntos se conecta aquel por el cual entramos, qué encrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto" (Deleuze y Guattari, 1978: 11).

propuesta por el mundo contemporáneo para la incorporación de los criterios de expansión es la *performance*¹³, práctica artística propia del movimiento de vanguardia, en la que el creador ejecuta acciones de interés artístico y así trasciende el espacio clásico del taller para encontrar en intervenciones urbanas la razón de ser de su obra, gracias al contacto directo con el espectador y con los espacios reales. De allí la presencia de lo efímero y del azar, puesto que en esta deriva no todo está en las manos del artista; el espectador cumple el rol de actuante, porque puede intervenir, porque ya no tiene por delante la cuarta pared que divide el espacio de la representación con el espacio del observador.

Así, la noción de estética se expande dilatando sus propios límites trazados por la presencia del lienzo, el marco y la galería, para insertarlos en la multiplicidad del cuerpo, la acción y la calle, y constatar que la prosaica con-tiene a la poética como la poética con-tiene a la prosaica: la vida en cuanto arte, el arte en cuanto vida. Tanto para la escena como para la estética esta conexión se hace desde y por el cuerpo.

Si bien las áreas de conocimiento de Eines y Pardo difieren en el quehacer práctico, tienen en común la pregunta conceptual que corresponde a las implicaciones sensibles del cuerpo en el espacio: el primer autor en lo que respecta al análisis del personaje en el entorno ficcional; y el segundo, respecto de la persona y su contexto real: así vuelven a fortalecer el vínculo señalado entre arte y vida que

¹³ "El performance es ante todo una obra de arte que incluye la temporalidad y la duración como elemento más circunstancia que lo hace 'teatral'; se sirve del discurso del cuerpo implícita o explícitamente, que es la materia plástica natural por excelencia" (Estrada, 1985: 190).

promueven las manifestaciones artísticas contemporáneas.

La relación entre arte y vida plantea que el cuerpo se estudia no simplemente como conjunto de órganos, sino como relieve, como superficie. El cuerpo no solo cumple una función fisiológica y anatómica, sino que es considerado como el lugar de la memoria, en la cual quedan registrados uno a uno los acontecimientos de vida y con ellos las marcas de la existencia, para crear relaces en su forma, en su piel. Dicha concepción del cuerpo ya no como *soma* sino como territorio, devela la piel como tejido sensible¹⁴ y el cuerpo como una especie de vasija que alberga, que acumula estados, ánimos y humores. Un espacio eterno, una arquitectura que jamás podemos des-ocupar, abandonar, porque sencillamente nos debemos a él, en tanto es el primer espacio que ocupamos y el último que abandonamos: se nace y se muere con él:

“Mi cuerpo aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es un lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual hago (...) Que tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay espesor, un peso, en resumen, que el cuerpo ocupa un lugar” (Foucault. 1994: 8).

¹⁴ El filósofo francés Michel Serres en el libro “*Cinco sentidos, ciencia y filosofía del cuerpo*” nos habla acerca de la piel y su potencia sensorial cuando afirma: “Nuestra piel varía como la de pavo-real, incluso aunque no tengamos plumas, se cree que esta ve. Percibe confusamente toda su superficie luminosa, ve, claro y distinto, por la singularidad extra aguda de los ojos (...) la piel, tejido común con sus concentraciones singulares, despliega la sensibilidad. Se estremece, expresa, respira, escucha, ve, ama y se deja amar, recibe, rechaza, retrocede, se eriza de horror, se cubre de grietas, rubores, heridas del alma” (2002: 63).

Este énfasis en “el cuerpo que ocupa un lugar”, manifiesto en el pensamiento contemporáneo, es la premisa de creación para la configuración del espacio poético del actor, de tal suerte que el análisis de los registros retóricos y modalidades dramáticas realizadas al momento de preguntarse por lo prosaico, no solo permite identificar los rasgos característicos de la personalidad del actor, expresados mediante gestos, indumentaria, registro de voz y rutinas adquiridas, sino además, comprender los espacios habitados y sus características sobresalientes. En este panorama, cada cosa puesta y dispuesta, cada lugar recorrido, cada señal sensible de lo cotidiano que otorga la prosaica, cada conexión del objeto y el sujeto, constituyen un paisaje. Un espacio tiempo que almacena estados de ánimo y humores de vida, recuerdos, memorias, los cuales son depositados en los objetos, en la superficie. Estancias sensibles, en las que sin necesidad del contacto humano hablan, son presencia. José Luis Pardo afirma: “Los espacios son como los lugares concretos bien determinados que pueden estar no habitados por los seres humanos pero que incluso cuando lo están, no constituyen otra cosa que lo podría considerar un paisaje”. (1991: 11).

Los procesos de transformación del siglo XX no solo afectaron el lugar de creación y exhibición de la pieza de arte, sino también y de manera relevante, el intercambio sensible entre el artista y el observado. En particular, al ser avalados otros lugares de escenificación en el que hacer teatral, se produce la caída de la cuarta pared y con ello la clausura de la representación, en cuanto se disuelve la barrera entre quien interpreta y quien observa, trastocándose

los vínculos formales entre el personaje y el espectador, entre la ficción y lo real, para precipitar contactos y cercanías, gracias a que las cosas y/o actores se pueden oler, tocar, escuchar, mirar, palpar.

Otro elemento que sobresale al momento de esclarecer las consecuencias de tal derrumbamiento, es el cambio de lenguaje en la comunicación. Lo que en el teatro clásico era el arte de escuchar, de entender, en las tendencias contemporáneas es el arte de observar, de conectar. Los lenguajes verbales se transforman en lenguajes no verbales; la palabra y su argumento, deviene cuerpo y movimiento.

El quehacer teatral también sale del espacio de la representación e ingresa al entorno elemental¹⁵ con el fin de encontrar las bases de su composición dramática, y así lo imaginado se vuelve real y el esfuerzo del actor por recordar o imaginar estados y sensaciones para ser representados en escena, se transforma en la capacidad de presenciar, de estar en el aquí y en el ahora. El espectador al poder tocar el cuerpo del actor y/o personaje, hace que cobren presencia el azar y lo inesperado. No hay certeza del futuro, el presente es lo que vale. Aquí, el tiempo y el espacio se alteran, por el derrumbamiento de sus formas preestablecidas, para dejar de buscar la unidad aristotélica del inicio, medio y final y poder indagar otras estructuras sensibles, fragmentadas y efímeras, las cuales nacen del silencio del anidar, del permanecer en contacto con la superficie. En suma, de la capacidad de estar en el medio:

¹⁵ "I CHING, el libro de las mutaciones". (versión del chino al alemán: Richard Wilhelm): etimológicamente se explica I como lo sencillo, lo elemental y Ching como el espacio, el entorno. Es por eso que el escenario para el acontecimiento teatral se halla en el entorno elemental, en lo ínfimo, en el espacio.

"es tonto interesarse en el comienzo o en el fin, en los puntos de origen o de terminación. Lo que es interesante nunca es la manera como alguien comienza o termina. Lo interesante es el medio, lo que ocurre en la mitad, es en la mitad donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino" (Deleuze, 1996 3).

¿Cómo desarrollar esa capacidad sensible frente a lo cotidiano con miras a la creación, sin perder los límites entre lo real y lo ficcional, entre la vida y el arte? En efecto, esta tendencia artística al transgredir la frontera del espacio de la representación y crear desde el afuera, ubica al actor en un límite sensible, donde se deben establecer términos de referencia claros entre lo que es arte y lo que no es. Para tal efecto, es necesario definir a conciencia las premisas de creación de cada experimentación¹⁶, en las cuales predominen los fines plásticos y escénicos por encima de los intereses psicológicos y personales, porque se corre el riesgo de confundir la línea entre lo escénico y la realidad y de ingresar a un caos indebido, en el que el actor no controla sus estados internos. Por tanto, no se trata de desatar la emotividad del actor, de hurgar en el dolor o la culpa del pasado, sino de generar actos de conciencia de los acontecimientos de vida, para ser poetizados y liberados a través del arte.

En el caso de la creación de espacios poéticos, el reto no es asumir una

¹⁶ Término acuñado por el curso del Departamento de Teatro, *Otras tendencias terrenales*, para nombrar las acciones performativas desarrolladas en los procesos de creación, en las cuales el actor interviene el espacio cotidiano a partir de su necesidad expresiva, como la herramienta de creación, lo que en otros niveles corresponde a la improvisación.

vivencia extrema con el cuerpo, a riesgo de que sufra daños físicos o psicológicos, donde la poesía se pierda y se llegue a lo literal de la acción, sino que se trata de la traslación y actualización de afecciones y corporeidades de la existencia a una presencia plástica, en la cual prevalecen el confort, el placer, la comodidad del cuerpo en el espacio y del espacio en el cuerpo.

El arte contemporáneo que nos interesa problematizar es aquel en que la imagen prevalece como lenguaje, en el que toda la experiencia de la indagación prosaica se vierte en una composición plástica habitada por el actor, el cual se mimetiza con cada estancia para ser arquitectura. La acción dramática que promueve un conflicto se transforma en una tensión permanente, entre el cuerpo y el espacio, el personaje y el entorno, entre texturas, colores y formas. Por consiguiente, el énfasis escénico y estético que promueve esta investigación, más que alterar los estados internos del actor, pretende apaciguar estados emocionales y afectivos, gracias al contacto del actor con el entorno, de la piel con las superficies cotidianas, del cuerpo que vuelve a su vientre, al lugar poético que lo alberga, que lo contiene. Dicho acento conceptual y práctico indica el protagonismo de la imagen en cuanto potencia expresiva, produciendo la configuración plástica de la vida a manera de instalación¹⁷, con la particularidad de que en ella habitan seres vivos. El cuerpo opera como casa, fachada, materia, en suma, como arquitectura.

¹⁷ Término acuñado por el curso del Departamento de Teatro, *Otras tendencias terrales*, para nombrar las acciones performativas desarrolladas en los procesos de creación, en las cuales el actor interviene el espacio cotidiano a partir de su necesidad expresiva, como la herramienta de creación, lo que en otros niveles corresponde a la improvisación.

Partimos del entorno, de lo observado, de las formas de la exterioridad, para crear un espacio poético llamado Nicho, el cual devela la necesidad del hombre contemporáneo de aquietarse, de silenciarse, de enmarcar lo privado con los velos del arte, para producir expresiones íntimas¹⁸. No se trata de exponer lo privado, sino de transformar la experiencia, de llevar la vida al orden de lo simbólico: de allí lo íntimo. Pardo dice: “La intimidad está ligada al arte de contar la vida (y no como suele creerse, a la astucia de no contar nada, no sea que luego vayan contando por ahí...) que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte” (1996: 29). Por lo cual, la astucia del actor al momento de componer desde la pregunta por su prosaica, está en saber contarla. En el proceso creativo no todo hay que nombrarlo con la palabra, pero sí volverlo imagen.

Un nicho es una esfera íntima, imagen que no solo es forma, sino que es afecto, estados de ánimos, contornos. No es una escenografía: es un entorno construido a partir de los vínculos que establecen, el actor con la vida y el espectador con la obra. Por tanto, es una responsabilidad compartida. Mas la potencia de esta corresponsabilidad no solo radica en el poder de configuración de un hábitat plástico. Existe una fuerza absoluta en la capacidad de prescindir del hombre en cuanto ser vivo, para volverlo cuerpo

¹⁸ “Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola, paladeando sus gustos y sabores. Y desde luego, se puede vivir sin arte, sin contar nada (...) Se puede vivir sin intimidad, porque la intimidad no es imprescindible para vivir. La intimidad solo es necesaria para disfrutar la vida” (Pardo, 1996: 30).

sin órganos¹⁹, donde la piel se transforma en textura, la carne produce relieves y se mezclan múltiples superficies orgánicas e inorgánicas para la emergencia del objeto de arte, asociación que produce otras corporeidades y espacialidades, en donde la palabra accede al silencio. El silencio a ser movimiento. El movimiento a ser cuerpo. El cuerpo a ser espacio. El espacio a ser memoria. La memoria a ser objeto.

Así, la experiencia es develada como base de la creación, por lo cual el actor moldea su cotidianidad y la presenta como acontecimiento sensible, acción que corresponde al paso de lo prosaico a lo poético, de la experiencia a la plástica escénica mediante un planteamiento que sustenta cada una de las tres estancias: mundo de la experiencia, mundo de la imagen y mundo de la plástica escénica, las cuales deben ser habitadas por el actor para la configuración de su espacio poético, de su Nicho. Un mundo poético conformado por principios éticos, estéticos y escénicos. Lo ético en lo que respecta al tratamiento del espacio como lugar sagrado y el entrenamiento colectivo como ritual; lo estético en el aporte conceptual, de análisis y concepción de la creación; y lo escénico en la obra de arte como tal que busca re-presentar tensiones y presencias de vida.

¹⁹ Antonin Artaud en *Para acabar con el juicio de Dios*, denuncia públicamente la inutilidad de los órganos, afirmando que el cuerpo no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo: los organismos son los enemigos del cuerpo. En su propuesta escénica el organismo se silencia a través del ritual, para producir otras formas expresivas en las cuales impere la danza sobre el discurso, la dramaturgia corporal sobre la dramaturgia oral, el cuerpo sobre la palabra. Propuesta problemática que llamó la atención de Deleuze, desarrollada en el libro *Mil Mesetas*.

Mundo de la experiencia

Esta primera estancia corresponde a la mirada sensible y detallada de la cotidianidad, hábitos y hábitat del actor, para de allí sustraer los aspectos micro que generarán un cuerpo a trabajar, es decir a poetizar. Se trata de pensar en la experiencia pero construyendo experiencia, para lo cual es primordial el desarrollo del entrenamiento corporal, que permite la activación del actor con su entorno, superficies, espacialidades, ritmos. En particular, en este proceso se viven cambios de percepción²⁰ mediante diversos ejercicios escénicos, los cuales proponen un contacto directo con el afuera, rompiendo así con la cuarta pared y trastocando los elementos básicos de la representación al alterar literalmente el espacio donde estos se desarrollan clásicamente como lo es el escenario. En este sentido, la universidad, la calle, el barrio, la casa, todos los lugares cotidianos por los cuales normalmente transitamos, son pisados por el actor con otra intención e intensidad, lo cual hace que desarrolle una actitud o modo de existencia diferente, que permite tejer fibras sensibles entre la vida y el arte.

Mundo de la imagen

El arribar al contexto de lo visual, implica un rastreo por la experiencia y las formas de la exterioridad detectadas en la etapa anterior. Propone al actor la selección de espacios específicos, para detectar el lugar que lo alberga, en el que quiere habitar, donde el cuerpo se acopla perfectamente a

²⁰ Algunos cambios de percepción para despertar la sensibilidad frente a lo cotidiano son: alterar el ritmo cotidiano del caminar, el horario de actividades, las rutinas, habitar espacios desconocidos, asumir las formas del espacio.

sus formas. En esta estancia, la conciencia del actor no está puesta solamente en la cotidianidad del primer trayecto, sino en la imagen sensible que produce su cuerpo en resonancia con el espacio. Etapa en la cual no solo se trastocan los hábitos sino que se crean los hábitats, en los cuales el cuerpo literalmente se aloja sin pretensiones representativas sino presentativas, es decir, con el simple objetivo de ocupar un lugar.

Mundo de la plástica escénica

En este proceso final interviene de manera relevante la capacidad de concreción y composición del artista, para ordenar todos los elementos arrojados de experiencias vividas y consignadas en sus bitácoras de trabajo. Aspectos que derivan en la configuración de la plástica escénica, bajo la poética espacial del Nicho, en la cual cohabitan los lenguajes propios de la plástica como son las texturas, los colores, el diseño en sí, y la intervención del actor dentro del mismo, es decir, la instalación del cuerpo dentro del lugar, territorio de creación: el hábitat. De tal suerte, la comunión entre lo plástico y lo escénico, es pues, la afirmación de que somos espacios, que somos imágenes, huellas, marcas visibles de una historia que se actualiza en formas, de una biografía hecha grafía, en la cual ni se anula ni se realza el cuerpo, pero tampoco se anula ni se realza el espacio, es la extraña conjunción entre partes, que permite que el cuerpo sea espacio y que el espacio sea cuerpo.

Así, la investigación “Madrigueras: Creación de espacios poéticos del actor”,

invita a re-constituir nuestros Nicho(s) que son temperamento y humores, prosaica y poética, mundo de la experiencia, de la imagen, de la plástica escénica, formas de la exterioridad y estados de la interioridad. Es el regreso a ocupar un lugar, es el regreso a casa, pero no de manera distanciada, lógica, sino de manera sensible, poética, en devenir. Pero para poder regresar a casa, hay que no estar en ella, es necesario vaciarnos, deshacernos de la razón, de la palabra, para así admitir un modo de pensamiento que opere por la imagen, entendida no desde el plano, la masa y la perspectiva, sino desde el relieve, el vacío, el fragmento.

Al inicio de esta reflexión, Luis Cernuda advierte poéticamente la multiplicidad de los cuerpos y con ello de intensidades y fuerzas expresivas, por las cuales se efectúa el proceso de transformación del hombre en piedra, del cuerpo en cosa. El poder del devenir se establece: la naturaleza de la imagen es la poesía y el espacio del arte la Madriguera. En ella acaecen los devenires, en donde las cosas dejan de ser cosas, para que la vida pueda ser arte; para que emerja un lugar íntimo. Un Nicho dónde reposar.

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles. (1996) . *Superposiciones, un manifiesto de menos*. Ensayo. Tomado de: kuruguayegoista.blogspot.com/2007/06/carmelo-bene-filtrado-por-deleuze.html

Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1978) *Kafka: por una literatura menor*, México. Editorial Era

Eco, Umberto. (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

Estrada, Leonel. (1985). *Arte actual, diccionario de términos y tendencias*. Medellín, Editorial Colina.

Eines, Jorge. (1997). *El actor pide*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Foucault, Michel. (1994). *El cuerpo utópico y las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Mandoki, Katya. (1994). *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. México D.F.: Editorial Grijalbo.

_____. (2006^a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México D.F. : Siglo XXI Editores.

_____. (2006^b). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México D.F. : Siglo XXI Editores.

Pardo, José Luis. (1991). *Sobre los espacios, pintar, escribir y pensar*. Barcelona: Editorial Serbal.

_____. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Barcelona: Editorial Pretextos.

_____. (1996). *La Intimidad*. Barcelona: Editorial Pretextos.

Sagan, Carl. (1989). *La persistencia de la memoria*. Buenos Aires: Turner Home Entertainment.

Serres, Michel. (2002). *Cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México D.F.: Editorial Taurus.

