

INVOCATION OF FICTION, UN CUERPO QUE TRANSITA ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN*

Juan Camilo Molina Cruz**
Daniel Eduardo Alzate Palma***

** *Licenciado en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas. Docente del Departamento de Artes Escénicas, Universidad de Caldas.*

*** *Estudiante de sexto semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas*

RESUMEN

En este artículo pretendemos desarrollar, desde la mirada del director y del actor, a manera de anécdota, cómo se configuró la propuesta “Invocation of Fiction”, tomando como referencia el proceso de creación y confrontación con el público, procurando discutir alrededor de las tensiones que existen entre la realidad y la ficción, y cómo el cuerpo del actor se convierte en el vehículo, o mejor, en el puente que permite el tránsito entre la presentación y la representación.

PALABRAS CLAVE

Actor, cuerpo, realidad, ficción, presentación, representación, espontaneidad.

ABSTRACT

This article pretends to develop, from the director and the actor’s view point, and in an anecdotic way, the idea on how the “Invocation of Fiction” proposal was configured taking the creation and confrontation processes with the audience as a reference, trying to discuss about tensions existing in reality and in fiction, and how the actor’s body becomes the vehicle, or better, the bridge which allows the transit between presentation and representation.

KEY WORDS

Actor, body, reality, fiction, presentation, representation, spontaneity.

* Recibido: julio 25 de 2012, aprobado: agosto 30 de 2012

La primera parte del artículo es escrita por Juan Camilo Molina Cruz. A partir del subtítulo “El Actor: un cuerpo que se pregunta” es escrito por Daniel Eduardo Alzate Palma. Y las conclusiones son hechas en conjunto.

*“No existe escapatoria, no existen vidas paralelas,
identidades y renunciadas.
Solo existe este mismo espacio, este mismo encierro,
esta misma condición,
solo existe la resignación al acto, a la función”
(Juan Camilo Molina)*

A continuación haremos la descripción y reflexión de la propuesta que la Universidad de Caldas planteó para el proceso de investigación-creación programado por la red CITU (Red Latinoamericana de Creación e Investigación de Teatro Universitario) denominado Delta 4, que giró alrededor de la puesta en escena de la obra “Imitation of Life” del peruano Gino Luque Bedregal. Este proceso convocó a 9 universidades latinoamericanas a girar en torno a 4 ejes temáticos de creación y abordaje de la puesta en escena de este texto, considerando: 1) el análisis del texto, 2) el entrenamiento corporal y vocal, 3) la improvisación y estructuración dramática, y 4) la poética planteada.

IMITATION OF LIFE

Esta obra se sustenta en la obra trágica de William Shakespeare: “Macbeth”. Lo que hace Gino Luque en su propuesta dramaturgica es poner en un espacio abierto, no determinado, a Macbeth y Lady Macbeth y son servidos a una condición única de sus existencias. Está claro que ellos saben quiénes son y qué tienen que hacer, saben que fueron creados para el crimen y que no pueden actuar en contra de la función para la que fueron creados. Él, no puede hacer más que decidir matar a su rey, él sabe que lo hará, pero la duda siempre dilatará la decisión, él se mueve entre la decisión y la duda. Ella, entonces, complementa la acción de Macbeth, y es

pues su propia función, su propio sino el que concreta la acción única de Macbeth, ella, no puede hacer más que persuadir, convencer, retar y empujar a Macbeth a la consumación del crimen. Son dos líneas de acción únicas, son personajes que saben su destino, que saben que hace 30 años (10.950 noches) lo vienen haciendo, y lo seguirán haciendo, pues para eso fueron creados. La bodega de un titiritero, la tras escena de un teatro, un cuadro en una galería cerrada, la reflexión de un personaje, un juego de personajes abandonados, algún lugar. Para esto Gino Luque incluye dos presencias, una suerte de operadores, que son quienes bañan, visten, y casi que activan la acción. Una especie de titiriteros que animan y manipulan poniendo en acción a estos personajes. Una propuesta circular, que da a entender que siempre se repite lo mismo, y que no hay escapatoria.

EL PROCESO

Si bien este proyecto en su planteamiento sugería un orden procedimental y lógico de acuerdo a los ejes temáticos, en nuestro caso funcionó de manera aleatoria, entonces de acuerdo a eso queremos que el lector pueda entrar en las confusiones que en el proceso vivimos, y pueda ir descubriendo paso a paso en la lectura, los hallazgos que fuimos teniendo en nuestra propuesta, siguiendo la anécdota.

EL CUERPO COMO CONDICIÓN

El primer encuentro marcó definitivamente la dirección del proceso de creación y puesta en escena, condicionando el cuerpo como eje central

en el proceso de creación. Por eso, antes del trabajo de mesa y análisis objetivo del proyecto, nos reconocimos como cuerpos en grupo, en un espacio, nuestro primer antecedente fue el ejercicio, el entrenamiento.

Este encuentro permitió conocernos, juntarnos y medir nuestras propias tensiones para ajustarnos de la mejor manera como una manada que quiere cazar una obra, que seguramente iba a ser esquivada. Se señalaron entonces detalles importantes para estar de la mejor manera en estado de caza, trasladar la razón al instinto, habitar como cuerpo y no como construcción lógica y racional, habitar desde los niveles energéticos.

Para esto, el uso de los ejercicios debía alejarse de la mera aerobia, y debían estar en razón de la comunicación, construir un nuevo lenguaje, o mejor, recobrar el lenguaje propio del cuerpo, como la idea de la agresión ritualizada, que propone el análisis de las relaciones de comportamiento de los animales en situaciones de caza, en defensa de su territorio, en el ritual de apareamiento, entre otras, y cómo este lenguaje entendido e incorporado por el actor o bailarín, en la aplicación en su trabajo, posibilita estímulos más orgánicos, reales y contundentes en la percepción del espectador. (Cardona, 1993: 45 - 57). Todos los verbos en el texto, todas las intenciones, todos los diálogos de una u otra manera se convirtieron en potencia para la búsqueda de ese lenguaje primigenio, de esa agresión ritualizada, concebir la obra completa en una relación de cuerpos en el espacio, ese debía ser el primer paso para la realización del drama, pues es el mínimo común: la acción.

Nos sumergimos entonces en un proceso simultáneo de entrenamiento, improvisación y análisis. En principio con el deseo de entender el texto de Gino Luque, pero con la imperiosa necesidad de entender primero qué pasaba en la obra que toma como referencia Gino Luque, "Macbeth" de William Shakespeare, eso sí, desde el punto de vista de los personajes; entender como Luque sustrae a los personajes en un momento determinado de la obra de Shakespeare, antes del crimen y casi que los paraliza, los despersonifica y los reduce a esa única condición de su existencia, matar a Duncan. Para esto el enfoque principal fue ubicar dentro del desarrollo de los personajes, el momento en que son sustraídos o convocados a la propuesta dramática de Gino Luque, de acuerdo a eso, recoger las características de los personajes, y aclarar el dilema al cual estaban atados en uno y otro texto, construyendo un puente para poder configurar un perfil que sería la sumatoria de ambos.

Después de ese primer encuentro y a la par con el proceso de análisis activo, a partir de improvisaciones generales y sustentadas en ejercicios físicos determinados: Danza - lucha: ejercicio danzado cuyo objetivo es golpear las nalgas del compañero y no dejarse golpear las propias, una suerte de lucha contenida, ritual, generalmente acompañada de música. Contención - liberación: ejercicio de improvisación en el que se asume uno u otro nivel expresivo, tanto física como verbalmente, en oposición a su contrario, utilizando la obra como subtexto. Diálogo de acciones: ejercicio en el que se ejecutan y marcan una serie de acciones físicas en un juego de acción reacción a manera de coreografía, una vez incorporadas las



Obra: "Cabaret Trágico", Fotografía: Diego Jiménez Restrepo

acciones, se improvisaban diálogos. La cuerda (tensión): una cuerda que debía ser sujeta por cada actor desde un extremo. Lo relevante del ejercicio era no dejar distensionar la cuerda, ni tampoco reventarla por demasiada tensión. Todos estos se aplicaban sobre un ejercicio base, la danza del viento¹, esta debía ser incorporada por los actores, además de eso con sus variaciones (Samurái y Geisha) en la posición o actitud corporal para su ejecución.

Este *training* ya nos planteaba soluciones al problema energético y de carácter de los personajes desde un sistema físico, entendiendo los personajes no como una entidad psicológica, sino como una calidad energética. "Cuando el espectador perciba esta calidad energética en un determinado contexto, va a llenarla de contenido psicológico" (Rasmussen en Masgrau, 1994. 35-40). Y este hallazgo no era otra cosa que el eco de Santiago García en su

planteamiento con respecto a los procesos de creación colectiva con tres elementos que los caracterizan: la incertidumbre, el azar y el juego. "El cuento es no saber qué va a pasar ni en el último instante, por que el factor fundamental del juego es la incertidumbre que da lugar para la intervención del azar". (García, 2006: 17-26). En ese momento azarosamente en medio de la incertidumbre y jugando a la ficción, ya vislumbrábamos los cuerpos de Macbeth y Lady Macbeth cocinando el crimen.

LA ESTRUCTURACIÓN

Luego de esta etapa de análisis del conflicto de los personajes en las distintas dramaturgias tanto de Shakespeare como Gino Luque, y simultáneamente en un proceso de improvisación a partir de la desestructuración del texto de Gino Luque y de la trayectoria de los personajes

de obra a obra, se fue modelando una serie de escenas independientes que correspondían a ejercicios específicos, así:

Tómate la Sopa. Escena en la que una sola acción debía repetirse, progresivamente, desde una actitud pasiva y contenida, hasta una actitud violenta y liberada, agotando el máximo de tensión. Ella le sirve en un plato, él se vierte el contenido del plato encima. El final de la acción, o la reacción, debía ser romper el plato. Entendiendo que “cuanto mayor sea el espacio de tiempo entre la acción y la reacción, más fuerte será la intensidad dramática, más grande será el juego teatral si el actor sostiene ese nivel” (Lecoq, 2003: 57-60).

El Cuchillo. Escena que parte del juego de contrarios entre la contención y la liberación, apoyándose en las posiciones de la danza del viento Samurái y Geisha respectivamente, en la que mientras uno está en una actitud, el otro está en la contraria, como en un juego de impulsos, mientras uno defiende, el otro ataca. El cuchillo representa el elemento del crimen, quien lo tuviera, entraría en la posición de samurái, y en la actitud de contención, preparándose para el crimen. El contrario, estaría en posición de geisha, en actitud de liberación, impulsando al otro para el crimen.

La Olla. Esta escena partió de un ejercicio que pretende materializar la idea de tensión, con un elemento muy simple y a la vez muy útil, una cuerda que debía ser sujeta por cada actor desde un extremo. Una vez superada la fase exploratoria, se debían marcar 10 acciones independientes cada uno, y a cada acción se debía numerar. Una vez la secuencia estaba aprendida, se cambiaba la cuerda

por cualquier objeto, en este caso una olla, y se improvisaba poniendo intención al decir los números, luego en una segunda improvisación, utilizamos los diálogos de un fragmento de la obra de Gino Luque.

La Invocación. Esta más que una escena es la acción preparatoria, con base en la danza del viento, con esta se preparan y se cargan para el crimen. A manera de ritual ambos ejecutan la danza del viento. Pero no solo para el crimen, de una u otra forma la invocación al crimen, que es la ficción, es la invocación de la ficción, que es la realidad del actor. Podría decirse que este es el “leitmotiv” de la propuesta, es la forma de volver a empezar, de regresar al cuerpo, al puente entre la ficción y la realidad.

La Culpa. Esta escena en sus orígenes no pretendía para nada ser una escena, pretendía por lo contrario desestabilizar a la actriz con un ejercicio de agotamiento físico y mental, básicamente debía cargar a su compañero y trotar en círculos mientras él no paraba de recriminarle el crimen. Ella debía superar el umbral y permitirse la catarsis, la liberación.

A manera de sumatoria se fueron construyendo unas categorías a preponderar: el uso de la energía, la contención y la liberación, la repetición y el agotamiento, ejercicios de esfuerzo físico que condujeran al umbral del agotamiento, a poner al actor en vulnerabilidad física y psicológica.

Así pues, el proceso mismo de entrenamiento y exploración e improvisación de personajes, relaciones, posibles espacios y elementos, nos llevó a buscar un hilo conductor en las escenas independientes y específicas que estaban

surgiendo. A repensar el problema real de la propuesta, detonando en nosotros una mirada distinta, desde el afuera del conflicto de los personajes, desde lo que realmente estaba pasando, y era que el texto de Gino Luque se convertía en pretexto y el de Shakespeare en sustento; pues a partir de la indagación que habíamos hecho hasta ese momento, se había construido una nueva dramaturgia.

Esa nueva dramaturgia la denominamos "Invocation of Fiction" y justamente fue necesario darle un cambio al nombre y a la estructura, pues si en Gino Luque estábamos viendo unos personajes a la diestra y siniestra de operadores que conspiraban para que estos pudiesen desarrollar su única acción para lo que fueron puestos allí: matar a Duncan, nosotros nos fuimos al otro extremo. El resultado de nuestra búsqueda en ese momento fue la inversión de ese planteamiento, donde no eran los personajes sin actor, sino todo lo contrario, actores que no logran apropiarse de sus personajes, la imposibilidad de la acción. Unos actores en el momento conflictivo e impotente de la creación, en donde invocan a sus personajes, y conspiran contra sí mismos procurando encontrar la mejor estrategia para acercarse a ellos, pero sin lograrlo, evidencian su fracaso.

Una vez adoptado este sentido, nos dimos a la tarea de conducir todo lo que teníamos hacia ese objetivo, hacia la consecución de esa nueva obra que se gestaba en la intimidad del grupo. Buscamos un orden, una estructura lógica y coherente, procuramos adentrarnos en un proceso minucioso de concretar una estructura dramática en la cual las acciones físicas debíamos articularlas y justificarlas de

acuerdo a lo que queríamos contar.

La atacamos con ejercicios de memoria y disociación, como el caminar cangrejo, ejercicio para trasladar el punto de vista a un plano menor, más bajo (entre las piernas) y acomodarse a esa corporalidad. Una vez asimilada la postura, se ponía a prueba la línea de acción desde esa postura, se hizo marcación y depuración de las acciones. Surgió entonces una línea de acciones que se pudo estructurar y ajustar a manera de cuadros, a los cuales les dimos una nominación de acuerdo con el sentido de la acción planteada. Este ejercicio fue cíclico, hasta dar con una propuesta que evitaba la gratuidad de los elementos.

Hubo en esta etapa del proceso, un gran bache, pues si bien logramos concretar una línea de acción justa, acertada y precisa, aún no se evidenciaba el planteamiento nuestro, aún no existía una coherencia interna, necesitábamos re-explicarnos todo.

EL ANÁLISIS

Shakespeare cuenta el drama de Macbeth, un general de los ejércitos de Escocia a órdenes del rey Duncan y su esposa Lady Macbeth, en una trama de ambición, superstición y traición. Gino Luque nos muestra una especie de teatro en el teatro, unos personajes sin actor que no pueden hacer otra cosa que repetir lo que ya han hecho durante más de 10.950 noches. Matar a Duncan. Pero esto solo lo pueden hacer a través de dos operadores quienes los animan y manipulan como lo hiciera un titiritero con sus muñecos.

Esto nos puso en dos perspectivas de interpretación. La primera perspectiva estaba en el uso de los recursos representativos, quedarse en la historia, en la reproducción de la ficción, la vida representada. La segunda estaba mediada por la idea del teatro en el teatro, de una ficción dentro de otra, donde de acuerdo a nuestro planteamiento, en el que invertimos la situación de Gino Luque, sería la ficción de los actores que procuran actuar unos personajes (Macbeth y Lady Macbeth) contenidos en la ficción de Shakespeare.

Aquí nos dimos cuenta de que no era realmente esa ficción entre otra la que queríamos, incluso al poner a prueba la estructura planteada con un público calificado, se evidenciaban extrañamientos con respecto a lo estructuralmente dramático, donde se desfasaba la propuesta, que a ojos externos se percibía más como un error, o una falencia, que como una búsqueda de ese sentido de desestructuración. Fue importante pensar en un tercer nivel de interpretación que lindaba con los presupuestos poéticos y estéticos iniciales. La idea de construir un puente entre la realidad y la ficción, sin acomodarse en una o en otra esfera, pero sí, en cambio, habitar la tensión. Ese tercer nivel era justamente: ¿Cómo superar la ficción dentro de la ficción? Y ¿cómo colar la realidad en medio de la ficción? La realidad del actor.

Para poder llegar a ese estado era necesario salir de la burbuja dramática, hacerle una incisión por la cual el actor pudiera entrar y salir. Entendimos que el mayor problema tenía que ver con el riesgo. Pues, ocultos detrás de la máscara estamos más cómodos, nadie

realmente quiere exponerse. Siendo así nos pusimos a la tarea de entender este nuevo reto, abordamos ejercicios de neutralidad y tensión, a pensar en los rompimientos, pero no desde el punto de vista de ajustarlos a una estructura, todo lo contrario, rompimientos orgánicos que giraran en torno a la autocorrección del actor, no programados, sino espontáneos e impredecibles, que atentaran contra la estructura y la modificaran.

LA POÉTICA

Entendimos la necesidad de abandonar al actor, de darle la autonomía de la decisión. Hoy no queremos ver lo que hace el actor, hoy queremos ver al actor; no a la máscara y sí a la estructura de la máscara. La tensión no de la ficción, sino del hecho mismo de la creación, cómo el actor vive en la línea, en la brecha, en el abismo.

Corrimos deseosos a una estructura dramática justa, limpia, concreta y rigurosa, con el sentido premeditado, planeado, todo conducido a ese ¿qué quiero decir? Eliminando lo gratuito. En esa ruta recogimos elementos estructurales y les dimos poder, los jerarquizamos; pronto descubrimos que no era suficiente, que nuestro deseo realmente era otro, que no queríamos elementos de poder, que esa estructura tan acertada, en el sentido impuesto, no lograba sostenerse sola, que no bastaba con una ficción, ni con una dentro de la otra, realmente queríamos habitar la frontera, la brecha, la línea de tensión entre lo vivo y lo imitado, entre lo real y lo ficcional.

Debimos entonces, cual guerreros, destruir esas estructuras de poder como murallas y entrar en el territorio del actor, en donde se hace más vulnerable... en la verdad de su pasión.

"Me lavo y la mancha no sale... ¿seré la mancha?"
(Juan Camilo Molina)

EL ACTOR, UN CUERPO QUE SE PREGUNTA

En un proceso como Delta 4, permanentemente este cuerpo, esta mente, ese deseo, este rol del actor siente la necesidad de preguntarse ¿qué fue Invocation of Fiction?

Ahora bien, el ejercicio de comunicación directa con el público ha permitido dar respuestas a muchas de las preguntas que han surgido en el proceso, puntos que permitieron al grupo cuestionarse y organizar de manera clara y argumentativa incógnitas que saltaban a la superficie.

Hubo un momento claro en el proceso, situado en la etapa final. Ya se había avanzado sobre algunos métodos que definían nuestra forma de trabajar. Este momento se dio cuando la obra tomó un esquema, es decir generó una forma, pero esta forma no era del todo entendida por el elenco y debía tener claridad para nosotros y en especial para el espectador.

La ficción de los actores que procuran actuar unos personajes (Macbeth y Lady Macbeth) contenidos en la ficción de Shakespeare.

"Invocation of Fiction" es, en resumen, la ficción de dos actores que intentan alcanzar el pensamiento y acción de dos

personajes, pero que noche a noche caen en su intento y recorren estas sendas o caminos una y otra vez sin lograr su objetivo. Es el actor en la impotencia de su propio objetivo y su propio deseo inalcanzable. Este concepto disparó sentidos y la interpretación de un lenguaje que se distanciaba de los linderos de la representación. La presentación empezó a calar en nuestras mentes, con la iniciativa de descubrir el contenido y darle sentido a su forma, investigar en la práctica cuál es su significado real y cuál es el mejor camino en la interpretación. Este proyecto se convirtió en la confrontación no solo de un hecho artístico de creación, sino, además, en la discusión de una poética. Hablábamos de eso todo el tiempo, de cómo unos actores pueden mostrar esa presentación viva y espontánea que suscita la necesidad de ser y de vivir el ahora.

PREMISAS Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

¿Qué es el acto representativo?

Representar es revivir un momento, situación o lugar ya antes realizado. En el teatro la obra que se pretende mostrar es la representación de un mundo ficcional que dispone el autor, el director pone ese mundo ficcional en disposición a ser representada, es decir presentar una serie de acontecimientos que ya están o que ya han sucedido. Para Patrice Pavis es la:

"Idea de presentación de algo que ya existe (sobre todo bajo una forma textual, y como objeto de los ensayos) antes de encarnarse en un escenario. Pero representar

es hacer presente en el instante de la presentación escénica aquello que antes existió en un texto o en una tradición teatral. Ambos criterios (repetición de un dato anterior y creación temporal del evento escénico) constituyen, en efecto, la base de toda puesta en escena". (2008: 397).

Afirmemos entonces que representar es volver a hacer, es realizar de nuevo, seguramente configurado desde diferentes formas. En el caso de una obra como "Macbeth", representar sería tomar el texto del dramaturgo Shakespeare y mostrar una serie de acontecimientos o sucesos que les pasan a los personajes en un tiempo determinado.

¿Qué es el acto de la presentación?

Es la acción y efecto de presentar o presentarse. Podríamos definirlo como el aquí y ahora. En la expresión "se presenta la obra Macbeth" es un hecho presentativo, es una acción inmediata que se da de manera instantánea, la presentación linda con el propósito de estar, entonces en el teatro se dará de manera análoga a la representación. Si la representación es la presentación de algo ya antes elaborado, la presentación será la acción del momento en que se da paso a la acción. La presentación es la presencia, el presente continuo y espontáneo. Es el momento vivo, mediado por la relación entre un sujeto y otro, en un tiempo y espacio determinado.

El entendimiento de estos aspectos simboliza la importancia del puente entre lo ficcional y lo real ya que fueron para nosotros el pan de cada día, el debate de la mesa de trabajo, la discusión de temas

que abordábamos de manera inconsciente y que se incorporaban en el trabajo de mesa de forma consciente, donde se discutía cómo generar una incisión entre el mundo ficcional y el mundo real.

La transición del hecho presencial al representativo

¿Cómo, el actor, puede desplazarse de manera consiente entre estos dos universos?

La conciencia debía ser enfocada por el actor en entender y analizar todos sus actos cotidianos y cómo estos estaban asociados al momento de la representación. Un individuo en una situación cotidiana de su vida ejecuta acciones de forma inconsciente, es decir, que en su cuerpo y mente están incorporadas las formas de hacer uso de sus sentidos de acuerdo al medio social en que esté. Al intentar generar actos presentativos, presenciales, caímos indiscutiblemente en el mundo ficcional, al realizar una presentación de lo que considerábamos actos cotidianos, terminábamos representándolos. Este fenómeno sucedió debido a que se generaba en nosotros la necesidad de acordarnos cómo éramos en el mundo real y se perdía la espontaneidad que acompaña todo acto cotidiano. Una acción física cotidiana y que se manifiesta de forma espontánea, "tocarse el cabello", es una acción inconsciente. Ahora bien, al intentar realizar este mismo acto en un espacio como es el recinto en que se desarrolla la representación, primero hacemos uso de la razón al intentar recordar cómo se ejecuta esta acción, este recuerdo se muestra en imagen, se codifica y se interpreta paso a paso, la acción toma forma pero ahora se convierte en una

reinterpretación de la acción que en el pasado fue realizada, pierde su sentido auténtico, ya no es la misma acción que nace en forma espontánea, sino al contrario, se convierte en la representación de esa acción. Pero el interés era enfocar el aquí y ahora, lo presente, lo real como vía de transición, como rompimiento de lo representativo, de lo ficcional.

Este fenómeno quizás se dé por el espacio. El espacio escénico transforma actitudes cotidianas a procesos inconscientes tanto en el cuerpo como en la voz, este proceso mental que se da en este espacio se debe al sentirse expuesto el individuo. La exposición genera en cualquier persona que lo haya experimentado, una sensación extraña y en ocasiones incontrolable, sentirse observado vulnera la intimidad y traspasa al punto de la comunicación directa. En el teatro siempre estamos expuestos y esta exposición es asimilada y transformada en energía, pero aun así existe allí un momento de presencialidad en el cuerpo, en ocasiones las personas sudan, tiemblan o se sonrojan sin darse cuenta de estos cambios.

Entonces existe una espontaneidad en el cuerpo y en la voz que es característica en el momento de exponerse y que se puede configurar bajo los cánones de lo presencial.

Caímos en una dificultad, y era que al buscar la presencialidad en actos conscientes necesariamente perderíamos la espontaneidad, justamente, por el grado de conciencia, entonces, necesitábamos encontrar algunos elementos, formas, o mecanismos que no pudieran ser controlados conscientemente por el actor, de ahí la importancia de atacar

lo estructural y recurrir al imprevisto. No podíamos preparar lo presencial de manera estructural, pues caería en lo representativo, debíamos exponer la estructura a la espontaneidad que caracteriza el ensayo.

EL error. El rol del actor es el conjunto de formas de actuar, que caracteriza una función específica, estas funciones son las que permiten la interpretación de un personaje y además generan la ilusión y verosimilitud del mundo ficcional que reinterpreta el espectador. El aprendizaje memorístico e interpretación del texto, la realización de acciones físicas, la interpretación de situaciones y conflictos, etc., son algunas de las funciones que demandan una estructura tanto física como mental. En este caso la estructura dramática y mundo de la ficción se configura en el espacio de un teatro, dos actores que están en búsqueda de unos personajes y que ensayan todas las noches por conseguir este objetivo. Este esquema permitió aprovechar el error que se da de manera espontánea en el texto memorizado, en la estructura de acciones que eran olvidadas, porque el error hacía parte del ensayo y deseábamos que el espectador lo evidenciara y construyera en su mente dos conflictos, el ficcional y el real, así que cada error que existiera debía de ser solucionado de forma repetitiva hasta agotar las múltiples formas en que se necesitara. Al ser evidente el error la estructura dramática toma varias formas, cambia su línea argumentativa, genera nuevos conflictos externos al mundo de la ficción. El error se convirtió en uno de los elementos que permitió para nosotros identificar la transición del mundo ficcional al mundo real.

La sorpresa. Inició como una provocación y lentamente se convirtió en una herramienta que potencializaba la espontaneidad. La sorpresa era preparada hacia el compañero y ejecutada en cualquier momento de la escena. Esta sorpresa generaba algún tipo de sensación o sentimiento que potencializaba el momento de la escena y se obtenía como resultado la incomodidad del actor.

“Una sorpresa que aún recuerdo la viví en Ibagué en una sala pequeña en la zona del centro, en esta ocasión mi compañera tenía un pescadito vivo encerrado en una bolsa, la línea de acción era demostrar que (Macbeth y Lady Macbeth) eran carniceros y este pescado simbolizaba el acto criminal. Al observar el pescado que se movía en las aguas tranquilas de su bolsa me choqué con un sentimiento que me desligó de ese mundo de representación (ficcional) y me introdujo en un problema personal, no entendía por qué en este momento me ponía ante mis ojos un ser vivo que con seguridad iba a salir lastimado. Al intentar solucionar esta situación me obligó a reaccionar y a comportarme en el aquí y el ahora, entonces surgió el sentido de lo espontáneo donde mis actos se distanciaron de manera progresiva al pensamiento del personaje”.

La improvisación. Si bien, este elemento fue transversal en el proceso de construcción y exploración, al final, permitió ser el recurso del actor con el cual superaría y solucionaría tanto el error

como la sorpresa, teniendo en cuenta que estos elementos (error y sorpresa) debían incluirse y evidenciarse dentro de la estructura. La improvisación permitió al actor transitar entre lo estructural y lo espontáneo; de la ficción a la realidad del ensayo como invocación.

El espectador. El espectador entra, desde su pasividad convencional que lo caracteriza, en su rol en la representación. Él, llega a ver una ficción y en el transcurso de su percepción, se encuentra con los elementos mencionados (error, sorpresa e improvisación) de manera evidente, invitándolo a la participación dentro de ese ensayo. El recurso que logró detonar esta participación fue el “tómame”, símbolo de aprobación o desaprobación de la acción. El espectador, entonces, se convirtió en el juez de la invocación, y a golpes de tomate podía exigir la corrección del error, la pertinencia de la sorpresa y calificar la habilidad de improvisación del actor.

CONCLUSIÓN

Este proceso tuvo una dinámica que permitió encontrar nuevos sentidos a la hora de abordar una puesta en escena, distanciándose de la convención, del montaje o la obra como fin, de la idea del resultado. Nos brindó la oportunidad de simplemente probar, y disfrutar la tensión que proporciona la intimidad del ensayo, la intimidad de la creación, nos hizo ver progresivamente la potencia de ésta y la necesidad de mostrar un aspecto que poco se muestra, y es la artimaña del actor. Tuvimos entonces la oportunidad de propiciar terrenos que para el espectador, por lo general, están ocultos detrás de la máscara. En este caso la ruta que Eugenio

Barba (1983) propone en el curso de un montaje, partiendo del entrenamiento, luego el ensayo y al final el espectáculo, nosotros la dislocamos y priorizamos el entrenamiento, entendiendo que nuestro verdadero espectáculo era el ensayo.

Entender que el teatro es un arte múltiple, en el que diversos elementos componen una totalidad, y que la no jerarquización de alguno de estos elementos permite ir al encuentro del verdadero lenguaje teatral, múltiple y simultáneo. De allí la importancia de haber determinado partir del cuerpo como encuentro, del cuerpo como condición, del cuerpo como estructura, del cuerpo como lenguaje, del cuerpo como poética. Entender que el teatro solo existe en la medida en que existe la relación de cuerpos en tensión. Un cuerpo atento, un cuerpo atentado. Y que es importante romper la burbuja en un mundo rodeado de pantallas, así habrá una razón más para ir al teatro.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio. (1983). *Las islas flotantes*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. (2010) *El arte secreto del actor*. Cuarta edición. Lima, Perú: Editorial San Marcos.

Cardona, Patricia. (1993). *La percepción del espectador*. Ciudad de México: CENIDI-Danza.

García, Santiago. (2006). "La investigación y los procesos de creación colectiva". En *"La investigación en artes y el arte como investigación"*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Lecoq, Jacques. (2003). *El Cuerpo Poético, una pedagogía de la creación teatral*. España: Alba Editorial.

Masgrau, Lluís. (1994) "El puente de los vientos, un mes de trabajo con Iben Nagel Rasmussen". En *"Máscara" No 16*. México.

Pavis, Patrice. (2008). *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós SAICF, Defensa 599.