

HACIA UNA CRISIS EN LA REPRESENTACIÓN*

TOWARDS A CRISIS OF REPRESENTATION

Arley Ospina Navas**

*** Magíster en Escrituras Creativas Énfasis en Dramaturgia (Universidad Nacional de Colombia). Maestro en Artes Escénicas Énfasis Dirección (Universidad Distrital Francisco José de Caldas). Docente Universidad el Bosque – Director artístico - cofundador (Corporación Artística Dogmateatro).*

RESUMEN

El presente documento es el fruto del proceso de investigación, interpretación y puesta en escena de la obra Fando y Lis del dramaturgo Fernando Arrabal. La obra es tomada como punto de partida en la indagación de problemas propios del hecho teatral como la naturaleza misma del carácter representativo, la distinción entre texto literario y el desarrollo de la acción dramática en el escenario, la impotencia e imposibilidad de accionar del director en la representación, el actor y la negación de su individualidad al someterse a la interpretación y caracterización de personajes; y por último, la distinción entre la realidad escénica y la falsa realidad de la representación.

PALABRAS CLAVE

Crisis, desconcierto, realidad, precariedad, presentación, representación, teatro.

ABSTRACT

The present document is the product of a research process, interpretation and presentation of the play Fando and Lis by Fernando Arrabal. The play is taken as the starting point in the search of problems specific to the theatrical act such as the nature of the representative character, the distinction between the literary text and the development of the dramatic action on stage, the helplessness and impossibility to act of the director in the representation, the actor and the negation of their individuality when submitted to the interpretation and characterization of characters, and the distinction between scenic reality and the false reality of the representation.

KEY WORDS

Crisis, confusion, reality, precariousness, presentation, representation, theater.

* Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, octubre de 2009.

Recibido: mayo 27 de 2009, aprobado: julio 3 de 2009.

¿REPRESENTACIÓN O PRESENTACIÓN?

Credo

“Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro
Por las emociones estéticas que procura:
Se la vive en concreto.
No tengo ningún canon estético,
No me siento sujeto a los tiempos pasados,
No los conozco y no me interesan”
 (Tadeus Kantor, *El Teatro de la Muerte*, 1997).

Hoy en día hablar de representación es una necesidad, un medio, una causa y un fin en el medio teatral. Representamos una historia, una situación, un suceso, representamos unos personajes, representamos una cosa y al representar pretendemos significar por medio de esa representación. Pero, ¿es la representación una realidad concreta y efectiva en el instante preciso en que esta es expuesta ante el espectador? Siguiendo los lineamientos de un teatro naturalista e imitativo de la realidad podríamos decir que sí, puesto que sumergimos al espectador en una realidad creada para el deleite de sus solicitudes y gustos; nada mal para un carácter espectacular del hecho escénico que se consume en el hastío y la falta de recursos interpretativos. Hoy, como durante varias noches más –si la taquilla me lo permite–, voy a representarles la historia de dos personajes –hombre y mujer– que van en camino hacia un lugar llamado Tar y en su recorrido se encuentran con unos hombres que por extrañas circunstancias se meten constantemente debajo de un paraguas y discuten sobre la dirección del viento, etc., etc., etc. Nada mal repito, y sin embargo bastante cómodo por su sentido y exposición anecdótica, por su instancia imitativa y repetitiva.

Es aquí donde se nos presenta – por oposición a lo anterior– otra alternativa, un escape, una posibilidad de enfrentarnos al acontecer teatral. El teatro como una manifestación, como un mostrar desprovisto de una realización premeditada y predeterminada, el teatro del aquí y del ahora con sus riesgos y sus implicaciones, el teatro como una presencia inmediata que suprime la preparación del espectáculo y se sirve de la disposición del actor y del director en el momento mismo de la presentación. ¿He dicho presentación? Sí, el hecho teatral puede ser visto y realizado como una presentación. Esta presentación implica necesariamente una responsabilidad directa de los actuantes, sin una recurrencia a los falsos psicologismos e imitativas interpretaciones con aparentes e ilusorias cargas emocionales. Las máscaras deben desaparecer del escenario, no hay posibilidad de ocultamiento, de renuncia a nuestras acciones, somos responsables de nuestros actos en el momento mismo de su ejecución y el actor debe prescindir de la idea de: “ese no soy yo, es el personaje quien se comporta así, yo soy diferente”. Convendría en algunos momentos de nuestro quehacer alejarnos de la falsa interpretación.

Eliminar la representación implica renunciar a la ilusión del espectáculo. El ilusionista nos quiere hacer ver y creer cosas que no son verdad, manipulaciones de la realidad. ¿Es éste el sentido real de lo que hacemos, imbuir al espectador en una realidad impuesta? Puede que sí, sin embargo también cabe la posibilidad o probabilidad de pararnos en alguna ocasión en el escenario y decirles a los espectadores: esto que usted ve no es más

que una interpretación de la realidad, esto que ve no es la realidad y por eso no queremos representarles nada, les presentamos la realidad tal y como nosotros la entendemos, como nosotros la vivimos, de usted depende si lo acepta y lo cree.

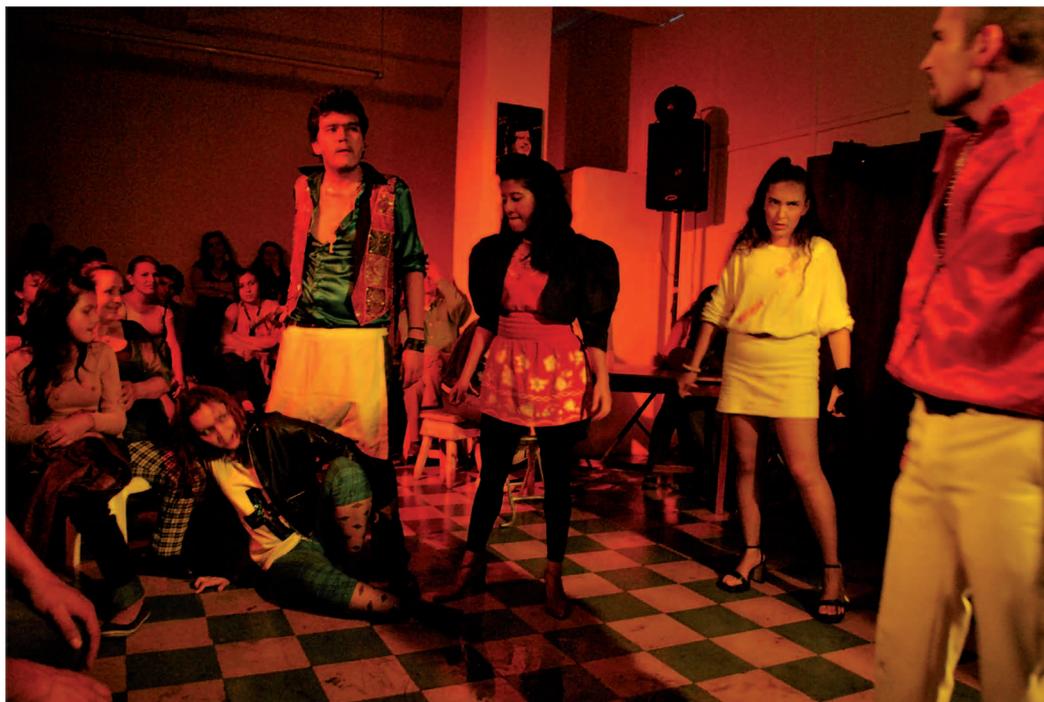
LA NECESIDAD DE UNA CRISIS

Estamos acostumbrados a asumir el hecho teatral como una forma de representación que debe ser perfecta en su ejecución, esto es en su puesta final o momento de enfrentamiento con el espectador. Los actores, el director, el maquillador, los operarios y demás miembros de una compañía se prestan a este consuetudinario, molesto y aburrido juego de búsqueda de la perfección, de insaciable búsqueda de la "belleza". Lo apolíneo se ha impuesto a lo dionisiaco, a la fiesta, al desenfreno inmediato, al hombre vulgar y volitivo. El espectador se sumerge en la fantasía de la representación sin detenerse a pensar que lo que se presenta ante sus ojos es una ficción inventada por un autor, mera arbitrariedad convencional. Todos participamos falsamente de este espectáculo carente de vitalidad y emoción real. El teatro es cada vez más –paradójicamente– representativo, más engañoso, más lleno de artilugio y no por esto menos atractivo, pero sí más alejado de la realidad. Al hablar de realidad, no me refiero a la realidad cotidiana, me refiero a la realidad que se vive dentro del teatro, en el escenario, entre bastidores y en el instante propio del acercamiento –enfrentamiento– con el público.

El entrenamiento académico se presta con intencionada colaboración a abonar

este terreno de simuladores de fantasías y cada vez crea más seguidores del arte de la perfección en escena. La academia nos enseña a hacer las cosas de manera correcta: cómo impostar la voz, cómo relacionar mi personaje con los demás personajes, cómo moverme en el escenario, cómo caracterizar mi personaje para que sea creíble. ¡Creíble! Como si la credibilidad fuera la materia y esencia de la obra de arte. En definitiva, al actor se le enseña cómo "actuar bien"; nada mal en su intención formal pero que lleva al sometimiento del actor al artificio, al engaño; alejándolo de la naturaleza propia de su oficio, del hacer y de la creación. Éste se convierte paradójicamente –pese a las buenas y loables intenciones de sus maestros– en una humanidad aburrida, carente de vitalidad. El actor profesional y con una formación académica ejemplar se presta a convertirse en un ser temeroso ante el desacierto, temeroso de la equivocación, temeroso del fracaso y de la vulnerabilidad propia de la precariedad del hecho escénico. El actor formado se vuelve así en un actor crítico, de él mismo y de los demás. La técnica lo aleja terriblemente del gusto por su oficio. El actor como una máquina de producción eficaz, desgraciadamente eficaz. Máquina de guerra, mercenaria y sanguinaria.

Demandamos otra forma de asumir el teatro, con sus equívocos, con sus aciertos, sus realidades y también sus mentiras. Destruir toda formalidad, todo protocolo, toda pretensión de molesta perfección y de falsa representación. Esto no implica el desconocer y alejarse de las otras formas de realizar el oficio, pero sí buscar otros impulsos para la creación escénica.



Obra: "Verona" Universidad de Caldas, Fotografía: Andrés Uribe

Fue en el trabajo de puesta en escena de la obra *Fando y Lis*, en donde asumimos una tarea lamentable y catastrófica, negamos el carácter representativo de la obra, su funcionalidad como espectáculo. Todo surgió en un proceso inverso, creamos la obra de arte y después buscamos la forma de desbaratarla, de corroerla, de herirla en su totalidad. ¿Por qué esta actitud frente al montaje? Los actores estaban cansados de repetir noche tras noche textos y acciones ajenos a ellos, desprovistos de su vitalidad creativa. El director observaba la función con ojos inquisidores y acusativos en espera de anotar en su agenda cualquier equivocación de los actores en el escenario. Los ensayos se volvían meros recordatorios de fallas técnicas y actorales, bla, bla, bla. ¿Y dónde quedaba el gusto por el oficio? ¿Dónde estaba la vivencia en el escenario?

En este recorrido iniciado con los estudiantes de actuación de la

Universidad El Bosque trabajamos las siguientes herramientas y conceptos que nos permitieron profundizar y acercarnos al objetivo de la investigación:

EL DESCONCIERTO

Decidimos con los actores –so pena de la academia, pero con el consentimiento de esta– alejarnos de la representación repetitiva y esperada. El desconcierto se nos presentó como la posibilidad de ahondar en un lenguaje por descubrir. El desconcierto nos acercó a la realidad, nos permitió desprendernos de la falsa realidad, de la realidad esperada. ¿Cómo es esto? La realidad no es unívoca y lineal, la realidad es azarosa y por ende llena de situaciones inesperadas, impredecibles. No sabemos lo que puede acontecer dentro de un instante, en este mismo momento puedo estar hablando con ustedes y un segundo después todos corremos

desesperadamente pues ha empezado a temblar; sin embargo lo que esperábamos era la realización de una ponencia, en donde ustedes escucharían la lectura de un escrito desarrollado de antemano. En este caso el escrito se convertiría en una realidad por ejecutarse plenamente en el momento de su lectura. ¿Y esto qué tiene que ver con el teatro? Nada o mejor mucho. El espectador de teatro se asume dentro de la falsa realidad y de la realidad esperada, cómoda realidad. Él paga para ver un producto terminado y finamente elaborado. ¿Y si se desmiente, aniquila o destruye esta forma de espera del acontecer teatral? ¿Si nos acercamos a la obra de arte como algo inacabado o por lo menos que puede sufrir variaciones dentro de su ejecución? No estamos hablando tampoco de un proceso de libre improvisación, el desconcierto debe ser provocado con una intención profunda y necesaria por y para el momento mismo del hecho creativo. En este caso, el desconcierto implicaría el rompimiento abrupto y arbitrario del espejismo escénico, de la falsa realidad en la que se sumerge y participa el director, los actores y por último el espectador. Tampoco pretende crear un efecto de distanciamiento del actor, es la realidad del acto creativo que debe estar presente en y a cada instante del hecho escénico. Así cada representación se nos presenta como la acumulación de una serie de desconciertos provocados intencionadamente y en la cual el actor se desprende o aleja de la imposición del peso de la historia del personaje y el director se presta a desbaratar la esperada acción dramática condicionada por el texto a través de la manipulación –en un sentido no impositivo sino creador– del escenario, de los recursos con los que cuenta el actor y de las reacciones del espectador.

EL ERROR O EQUÍVOCO EN EL ESCENARIO

El error se nos presenta como uno de los momentos más interesantes del hecho escénico. Es el momento en el cual el actor se reconoce como alguien que está “actuando”, presentando y no representando. El error es revelador, nos lleva al instante activo de la presentación dentro de la representación. Pretender lograr que una obra se ejecute sin errores en el escenario es una utopía, obra carente de actividad interna, real, del actor y del director. Asumir el error como una realidad a la cual no se puede escapar; la equivocación no puede verse como una deficiencia o ineficacia del intérprete que debe ser castigada sin miramientos ni consideraciones. En las ciencias exactas, el error es el pilar fundamental de toda búsqueda de la verdad. ¿Por qué no permitir que éste se convierta en una herramienta de posibilidades creativas antes, durante y después del acontecer teatral? El error nos desmiente o, mejor, irrumpe la ilusión del espectáculo y nos muestra su naturaleza precaria, la condicionalidad del actor y las limitaciones del espacio escénico. La perfección no tiene ni tendrá razón dentro de un teatro que busque un encuentro real y sincero, desprovisto de simulados y dobles maquillajes con el espectador. A éste se le debe quitar la venda de los ojos, mostrarle que el sol no se puede ni podrá tapar con un dedo.

El error es edificante en la medida en que lo convirtamos en un elemento más de la representación, al hablar de éste, no podemos llegar a confundirlo con desatención y pobreza creativa.

EL PAPEL PASIVO DEL DIRECTOR

El director se aleja tristemente de la obra cuando esta cobra vida ante los espectadores, se esconde detrás del tablero de luces y sonidos y suspira melancólicamente cada vez que un actor hace un movimiento equivocado, se le olvida un texto o no imprime la fuerza suficiente en su interpretación, trata exasperadamente de indagar las reacciones y efectos que la obra produce en el espectador. En esta medida, el director se convierte en un agente contemplativo de la obra, nada más fácil y poco comprometedor. Si bien, desarrolla una activa acción pero alejado del momento escénico, no puede hacerse participe de la obra. Al realizar una función, el director no puede descargar todas las responsabilidades a su elenco y a las condiciones de la sala, él hace parte del acto creativo, de su elaboración y ejecución final. Algo “sucede” en el escenario, se “desarrolla” ante los ojos del espectador, como acertadamente nos señala Tadeusz Kantor en sus escritos y reflexiones teatrales. Es en este “suceder” aquí y ahora en donde el director tiene la posibilidad de mostrar la naturaleza ilusoria del acto representativo y qué mejor forma que a través de su involucramiento directo y, por qué no, desconsiderado en lo que sucede en el escenario. Atrofiar el desarrollo natural, organizado y predeterminado del drama, violentar –lógicamente sin lastimar– a los actores y su aparente representación de otros, recordarles constantemente su condición de intérpretes y su compromiso con el momento, molestar e incomodar al espectador con su presencia, presencia real y no de idea y concepto, no permitir al espectador pensar: “Es que el director

quiso decir con su obra, tal y cual cosa”, sino: “Los actores y el director nos están mostrando cómo ven y realizan en un escenario esto o aquello”. Las ideas y los conceptos no forman parte de la realidad del escenario aunque en algunos momentos aparezcan en éste.

ACCIÓN DEL TEXTO Y ACCIÓN ESCÉNICA

Cuando en una obra teatral encontramos frases como: “Hola, hoy he venido a matarte” o como el texto de *Fando y Lis*: “-Lis: No me pegues, sobre todo no me pegues con la correa” (Arrabal, 1997: 207). Surge la pregunta en torno a la forma de abordarlo, pues si el texto contiene implícita y explícitamente la acción en el verbo, ¿qué necesidad hay de ilustrarlo en la acción escénica, esto es en lo que realiza en el escenario el actor? En el teatro tradicional nos encontramos con recurrencia ante esta situación de representación en la cual la acción escénica está determinada por el encadenamiento organizado de los hechos presentes en el texto dramático.

Kantor establece una separación radical entre la acción del texto y la acción escénica: “Por una parte, la realidad del texto: por otra, el comediante y su comportamiento. Dos estructuras independientes; no existe ningún lazo entre ambas y sin embargo ambas son indispensables para la creación de un hecho teatral. El comportamiento del actor debería solo “paralizar” la realidad del texto. Únicamente bajo esta condición, las dos realidades podrían concretarse” (Kantor, 1984: 232). Para él, debía existir una acción paralela a la acción del texto y esta era la derivada del enfrentamiento del actor con las condiciones reales del escenario,

en esta medida el actor no se limitaría a duplicar a través de las acciones el texto, sino que su accionar lo llevaría a una lucha de su "Yo mismo" contra la ilusión del texto y su representación.

En el caso de nuestra indagación –si bien no es tan radical–, sí toma en cuenta sus iniciativas al tratar de establecer las diferencias entre los dos conceptos y en la búsqueda de nuevas significaciones y accionar del cuerpo del actor en el espacio escénico. Esto nos llevó a generar diferentes juegos de acercamiento del actor con el texto, no ya como una ilustración del texto sino buscando que las acciones también entraran en el ámbito del desconcierto. El texto se convierte así en un objeto manipulable y carente de significación contextual evidenciando o hiperbolizando su significación vivencial, presencial del acto. Esta posición arbitraria y en contra de la representación ilustrativa del texto, también nos llevó a movernos en la línea límite entre realidad y ficción, dejando la posibilidad a los actuantes del hecho escénico (actor/director/espectador) de suprimir en algunos momentos el carácter espectacular de la representación.

LOS OBJETOS Y EL ESPACIO ESCÉNICO

Debemos intentar alejarnos de los decorados realistas y naturalistas que intentan ilustrarnos falsos espacios y falsos tiempos. Esto es absurdo y a la vez de una ingenuidad exasperante. En ese sentido el cine ya nos ha ganado la partida y lo hace mil veces mejor que el teatro con sus recursos tecnológicos. Desconfiar también celosamente de la mal llamada escenografía simbolista cargada

de estilizaciones y metáforas ininteligibles para casi todo el mundo y que es además inoperante para la realidad del espacio escénico y termina siendo una vez más, decorativa y artificial. La escenografía debe dejar su lugar a los movimientos de los actores, a las relaciones que establezca con el espacio escénico y a la utilización o manipulación de objetos reales pero a los que también se les desvirtúa su uso y utilización cotidiana. Un objeto debe cobrar vida en el escenario en tanto se le dé una utilidad muchas veces apartada de su funcionalidad práctica. El objeto silla se convierte así en objeto arma, objeto escudo, objeto escalera, "objeto etc."

Fando transporta a Lis en un cochecito de niño muy grande, oxidado y con ruedas de goma maciza, es esto lo que se nos dice y se lee en la acotación inicial de la obra. Nosotros buscamos la manera de sustraernos a este objeto rígido y pesado insinuado por el dramaturgo. Para esto nos valemos de cualquier objeto que encontremos en el teatro y lo transformamos en un nuevo referente con sus limitaciones propias de utilización, destruyendo así el significado condicionado por el lenguaje. En nuestra experiencia práctica, hemos visto que esta desnaturalización de los objetos lleva al actor a una precariedad de su movimiento, obligándolo a proponer soluciones inmediatas en el escenario ante la inconsistencia del objeto.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

"En el teatro encontramos una posible forma de no intensión, algo que nos obliga a estar alerta, expectantes, dispuestos, abiertos a la

propuesta del espacio; es un mecanismo que nos obliga a escuchar, que nos hace esperar y nos transforma el espacio" (Leonardo Ruiz, estudiante de Dirección de segundo año, ASAB, 2009).

REFERENCIAS

Arrabal, F. (1997). *Teatro completo*. Tomos I y II. Madrid: Espasa

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Brook, P. (1993). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba.

Derrida, J. (1989). "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". En P. Peñalver (Trad.), *La escritura y la diferencia* (pp. 318-343). Barcelona: Anthropos.

Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Miklaszewski, K. (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. México: CONACULTA.

Parrado, G. (1991). "El texto dramático y su interpretación". *Máscara*, 7 y 8: 55-60.

Salvat, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.

Übersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

