



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

PRESENCIA Y PRESENTE EN EL ACONTECIMIENTO TEATRAL

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes

Mención: Dirección teatral

Autor: FRANCISCO ANDRÉS MARTÍNEZ BATARCE

Profesora Tutora: Macarena Andrews Barraza

Profesor Guía componente práctico: Marco Espinoza Quezada

Santiago, Chile 2015

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a Dalila Batarce, Ángel Martínez y mi familia.

En segundo lugar quiero agradecer a todo el equipo de personas involucradas en el proyecto práctico de esta tesis titulado El rumor del puma: María José Araya, Magdalena Mejía, Daniela Espinoza, María José Reimer, María José Vélez, Slavija Agnic, Alejandra Miquel, Rodrigo Valenzuela, Daniel Morera, Julio Toloza, Ignacio Tolorza y Francisco Díaz.

En tercer lugar a todos aquellos profesores involucrados en mi formación teatral, especialmente a quienes fueron los guías de este trabajo de tesis: Macarena Andrews y Marco Espinoza.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
I. ACONTECIMIENTO TEATRAL/PRESENTE	7
I.1. Encuentro/convivio	7
I.2. Realización escénica	14
I.3. <i>In Liveness</i> /Bucle.....	18
I.4. El presente.....	27
II. EL CUERPO FENOMÉNICO/ PRESENCIA.....	37
II.1. Procesos de corporización.....	58
II.1.1. Proceso de corporización del <i>Performer</i> de Jerzy Grotowski	62
II.1.1.1. El yo-yo.....	67
II.1.2. Proceso de corporización para el actor de Jacques Lecoq.....	72
II.1.2.1. La máscara neutra.....	75
II.2. La relación del Actor/ <i>Performer</i> con los objetos como articuladores de presencia	81
III. PROCESO PRÁCTICO/PUESTA EN ESCENA DE: EL RUMOR DEL PUMA.....	88
III.1. El equilibrio del escenario y la doble imagen	89
III.1.1. El equilibrio del escenario.....	89
III.1.2. La doble imagen.....	96
III.2. Corporización del Actor/ <i>Performer</i> en escena.....	101
III.3. Presencia y energía	119
III.4. La relación del Actor/ <i>Performer</i> con los objetos como articuladores de presencia	138
III.5. Reflexiones en torno a la evaluación del componente práctico.....	146
CONCLUSIONES.....	153
A. Resultados obtenidos	153

B.	Comprobación de la hipótesis	155
C.	Conclusión general	157
D.	Aporte al campo o la disciplina	166
BIBLIOGRAFÍA.....		167

ANEXOS

DVD con *Storyboard* y Registro puesta en escena El rumor del puma (mp4)

TABLA DE IMÁGENES

Equilibrio del escenario 1	90
Equilibrio del escenario 2	90
Equilibrio del escenario 3	91
Equilibrio del escenario 4	92
Equilibrio del escenario 5	94
Equilibrio del escenario 6	94
Elenco/ Personajes 1	103
Rodrigo Valenzuela / El negro 1	105
Entrenamiento 1	107
Afectación real del cuerpo 1	111
Daniel Morera/ El queso 1	112
El cuerpo real 1	114
Storyboard secuencia final espectáculo 1	122
Storyboard secuencia final espectáculo 2	123
<i>Storyboard</i> secuencia final espectáculo 3	124
Storyboard secuencia final espectáculo 4	125
Storyboard secuencia final espectáculo 5	126
Storyboard secuencia final espectáculo 6	127
Storyboard secuencia final espectáculo 7	128
Storyboard secuencia final espectáculo 8	128
Storyboard secuencia final espectáculo 9	129
Storyboard secuencia final espectáculo 10	137
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 1	121
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 2	130
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 3	131
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 4	131
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 5	132
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 6	132

Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 7.....	133
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 8.....	133
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 9.....	134
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 10.....	134
Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 11.....	135
El negro se corta la lengua 1	138
Doble imagen 1.....	139
Doble imagen 2.....	140
Doble imagen 3.....	142

RESUMEN

La presente investigación se enmarca en el campo de la dirección de actores y tiene como objetivo **revelar la importancia del presente en el teatro a partir del reconocimiento de un acontecimiento teatral, donde los Actores/Performers, en tanto presencias, se relacionan con los objetos como articuladores de la misma.**

Para lo que se desarrolla el trabajo en tres líneas investigativas:

- Redefinir el **acontecimiento teatral**.
- Entender al actor como *Performer* con un **cuerpo fenoménico**.
- Entender la relación que establece el Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia bajo la teoría de Gernot Böhme del **éxtasis de las cosas**.

Para aplicar esto en la práctica se han escogido dos procedimientos metodológicos: el equilibrio del escenario y la doble imagen, ambos ejercicios del pedagogo teatral Jacques Lecoq.

Trabajar bajo estos principios y procedimientos nos da una posibilidad de desarrollar espectáculos que capturen la atención y entreguen de manera comprensible y sorprendente no solo el relato a nuestro espectador, sino también una experiencia estética y sensorial fortaleciendo la relación con ellos, brindando la posibilidad de atraer nuevas audiencias al teatro, desde el teatro

en ejercicio, ofreciendo una realización escénica por completar en donde el espectador es fundamental.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo se hace teatro? ¿Qué define al teatro como tal? ¿Cómo fortalecemos nuestro arte y validamos su existencia? ¿Cómo compartimos la experiencia del hacer con el espectador? ¿Cómo exacerbamos el presente y fortalecemos la experiencia para el espectador sin dejar de hacer teatro y no caer en prácticas escénicas-performáticas-interdisciplinarias, en donde aparentemente y mal entendidamente, todo cabe y en donde la gente no entiende? En definitiva, ¿Cuándo hacemos teatro y no otra cosa?

Bajo estas interrogantes es que llegamos a ubicarnos en el territorio de lo ontológico, es decir, ir al rescate de lo básico, lo fundamental, lo que está en el fondo y define al teatro como teatro y no otra cosa. Lo esencial.

Para Jerzy Grotowski, en su texto Hacia un teatro pobre (1968): "el meollo del teatro es el encuentro¹". Definido como lo que sucede entre el espectador y el actor. Además tenemos la seguridad que este encuentro sucede en tiempo presente. Fortalecer esta relación, este encuentro a través del realce de este tiempo presente característico, es para nosotros el norte.

¹ GROTOWSKI, JERZY. 1992. Hacia un teatro pobre. 16 Ed. México. Siglo XXI. P. 27.

La actual investigación guarda relación entonces con el carácter de encuentro presente que es el meollo del teatro insertándonos específicamente en el campo de la dirección de actores.

Nuestro objetivo central es: **revelar la importancia del presente en el teatro a partir del reconocimiento de un acontecimiento teatral en donde los Actores/Performers, en tanto presencias, se relacionan con los objetos como articuladores de la misma.**

El presente es una característica del acontecimiento teatral y existe gracias a la copresencia de Actores/Performers y espectadores. Bajo este pensamiento trabajaremos en el campo de la dirección de actores con dos líneas de investigación que nos permitirán revelar este carácter presente activando esa relación copresencial con el espectador, estas líneas son:

- Entender al actor como *Performer* con un **cuerpo fenoménico**.
- Entender la relación que establece el Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia bajo la teoría de Gernot Böhme del **éxtasis de las cosas** (1993).

Esta investigación será desarrollada en un total de tres capítulos: dos de orden teórico y un tercero que reflexiona sobre el componente práctico de esta tesis, espectáculo teatral titulado: El rumor del puma (2015).

Así los capítulos se estructuran como una cebolla. Desde lo más grande a lo más pequeño, iremos analizando las capas que componen este cuerpo investigativo.

La primera capa de cebolla.

En el capítulo primero, elaboraremos una noción ampliada del concepto **Acontecimiento teatral** a raíz de un entramado de definiciones y reflexiones aportadas por distintos autores que nos ayudarán a fortalecer la idea del teatro como un encuentro en presente que cumple con ciertas características para que sea teatro y no otra cosa, de esta manera revisamos las nociones de Erika Fischer-Lichte en Estética de lo performativo (2004), Jerzy Grotowski en Hacia un teatro pobre (1968) y Jorge Dubatti en El convivio teatral (2003). Además de definir la categoría de presente bajo las nociones de Humberto Giannini halladas en La reflexión cotidiana (1987), apoyándonos en la categorización clásica de los tiempos teatrales halladas en: Wilson arte escénico planetario (2005) de Pedro Valiente y El diccionario del teatro (1996) de Patrice Pavis.

Esperamos así comprender el acontecimiento teatral como el contenedor en donde se desenvolverán nuestros actores que para efectos de esta investigación serán llamados Actores/Performers².

La segunda capa de cebolla.

En el capítulo segundo nos enfocaremos precisamente en el cuerpo del Actor/Performer, desarrollaremos una noción ampliada del concepto **Cuerpo fenoménico** de acuerdo a los planteamientos de Erika Fischer-Lichte en

²Aludimos a la nomenclatura *Performer* desarrollada por Jerzy Grotowski, mas, no abandonamos de manera tajante la idea de actor o comediante. Entendemos que todas estas nomenclaturas se pueden prestar para confusiones. Ejemplo de esto es que *Comédien* sea traducido como actor desde el francés y que *Performer* sea traducido como Hacedor o Ejecutor o Ejecutante o actuante, desde el inglés. En esta Tesis no nos haremos cargo de estas confusiones y nos referiremos al actor, al Performer y a nuestro Actor/Performer estableciendo un híbrido entre el actor (*comédien*) de Lecoq y el *Performer* de Grotowski.

Estética de lo performativo (2004). Ocuparemos su relato como una guía de ruta que nos permita establecer puntos de unión y diálogo entre lo que esta autora plantea y otros. De esta manera revisaremos también de manera introductoria la fenomenología aplicada al teatro por Simon Murray y John Keefe en Teatros físicos (2007) y a qué nos referimos con el cuerpo fenoménico en la filosofía de Maurice Merleau-Ponty Lo visible y lo invisible (1964), para luego continuar estableciendo relaciones con El cuerpo sensible (2010) de David Le Breton y la concepción del cuerpo descrita en Dramaturgia corporal (2011) de Amílcar Borges.

Así también nos adentraremos en dos posibilidades concretas de **Procesos de corporización**³ para constituir el cuerpo fenoménico del actor, particularmente examinando el concepto de *Performer* aportado por Jerzy Grotowski y el estado de Neutralidad a propósito del trabajo con la máscara neutra, descrito por el pedagogo teatral Jacques Lecoq en su texto El cuerpo poético (1997).

De modo de estudiar en qué medida el Actor/Performer se puede relacionar con los objetos y sus materialidades como articuladores de presencia ponemos énfasis en el concepto de **el éxtasis de las cosas** examinando el aporte de Gernot Böhme en Atmosphere as the Fundamental Concept of a New

³Por **procesos de corporización** entenderemos a las **técnicas y prácticas de generación de presencia** de acuerdo a lo planteado por: FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid. Abada Editores. P. 203.

Aesthetics (1993)⁴, concentrándonos específicamente en la presencia de los objetos y cómo estos nos ayudarían a realzar el presente en el fenómeno teatral al revelarse en su éxtasis como articuladores de presencia.

La tercera capa de cebolla.

El tercer capítulo corresponde al proceso de puesta en escena de El rumor del puma (2015).

Para resolver las preocupaciones de manera aplicada a la práctica se eligió trabajar con dos procedimientos metodológicos de Jacques Lecoq. De esta manera en la primera parte de este capítulo práctico se dan a conocer en detalle los dos ejercicios/juegos escogidos: el equilibrio del escenario y la doble imagen, ambos descritos en El cuerpo poético (1997).

Para analizar cómo estos dos procedimientos nos permitieron explorar la pregunta de investigación en el espectáculo los enmarcaré en tres áreas de análisis:

- La corporización del Actor/Performer.
- Presencia y energía.
- La relación del Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia.

Finalmente se desarrollan las conclusiones de esta investigación en relación a la problemática inicial y la práctica.

⁴BÖHME, GERNOT. 1993. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. Thesis Eleven. : (36). 113, DOI: 10.1177/072551369303600107. [En línea] <<http://desteceres.com/boehme.pdf>> [consulta: 12/11/2015]. (Traducción propia)

Se anexan en formato DVD dos archivos de interés para el lector:

- *Storyboard* de la obra completa (con anotaciones de dirección).
- Registro de la puesta en escena de El rumor del puma en formato mp4.

I. ACONTECIMIENTO TEATRAL/PRESENTE

Tal como presentamos en la introducción de esta tesis nuestra primera capa de cebolla corresponde al **acontecimiento teatral**, es decir, el fenómeno teatral completo.

Es preciso comprender qué entendemos por teatro, para luego entender al cuerpo del actor y cómo este se relaciona con los objetos. De esta manera **el acontecimiento teatral se posiciona como el continente en el cual desarrollaremos los contenidos futuros.**

I.1. Encuentro/convivio

Para Jerzy Grotowski en su texto Hacia un teatro pobre (1968): "el meollo del teatro es el encuentro⁵". Existen múltiples encuentros: encuentro del actor consigo mismo, del actor con el texto, del director con el texto, del director con el actor y del actor con el espectador. Podríamos agregar el encuentro también entre músicos y técnicos que posibilitan la realización de la escena, en tanto que son los que manejan la música, las luces y/o efectos de la misma, mas,

⁵GROTOSKI, JERZY. Óp. Cit. P. 27.

como Grotowski prescindía de aquello, nos concentramos en el encuentro entre actor y espectador. En resumen el teatro es encuentro, encuentro humano.

Lo que nos interesa de todo esto es una reflexión aún más radical por parte del mismo Grotowski, quien señala que: "podemos definir el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor⁶". Esto significaría que el teatro es aquello que se origina entre ambas partes, entre un alguien que realiza y un alguien que espera.

Grotowski consagró su práctica teatral y sus indagaciones a tal punto que eliminó todo lo innecesario de la escena, todo menos al actor, se concentró en el trabajo del actor para fortalecer el encuentro, primero del actor consigo mismo y por consiguiente el encuentro que sucede entre este y el espectador. ¿Pero qué es lo que sucede? Lo que sucede, sucede en múltiples capas y podría ser analizado en distintos niveles: biológicamente, semióticamente, políticamente, etc.

Lo que tenemos que tener en claro es que al alero de este pensamiento, existe un sistema de funcionamiento que permitiría el encuentro entre ellos y eso que sucede es teatro. Si no hay un actor y un espectador no podría existir el teatro, esto es lo básico, luego de ello lo que suceda entre ellos.

El teatro "No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva⁷". El actor se dispone a

⁶idem.

⁷Óp. Cit. P. 13

experienciar la acción mediante su devenir en escena lo que genera una experiencia perceptual, directa y viva para el espectador.

En relación a esta idea expresada por Grotowski es importante referirnos a lo que nos dirá Jorge Dubatti en El convivio teatral (2003).

Dubatti, quien toma la definición de Grotowski como punto de partida para su estudio, explica que el acontecimiento teatral⁸ se compone obedeciendo a una triada de tres sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente siendo el acontecimiento convivial, el primero y sin el cual los otros dos sub-acontecimientos no podrían existir, a saber, el segundo acontecimiento sería el acontecimiento poético o de lenguaje y el tercer acontecimiento el acontecimiento de la constitución del espacio del espectador.

De esta manera el acontecimiento teatral completo se constituye en el siguiente orden, según Dubatti:

1. **Acontecimiento convivial:** convivio (explicaremos en detalle más adelante) reunión, sin el cual no puede existir el...
2. **Acontecimiento poético o de lenguaje:** instalación de signos verbales y no verbales, gracias a un proceso de semiotización que crea sentidos funcionando así en dos instancias
 - a. Una en que se nombra y describe un mundo de representación y sentido.

⁸"Decimos acontecimiento porque lo teatral sucede materialmente, es praxis, acción humana". Por: DUBATTI, JORGE. 2003. El convivio teatral. B. Aires. Atuel. P. 16.

- b. La estructura en tanto realidad autónoma que organiza todo los materiales y puede generar otros sentidos de manera ilimitada, ampliando el sentido ya descrito generando un régimen óptico, en donde no cabe algo externo a este, salvo que a propósito se le incluya dentro del espacio poético, por ejemplo una mujer que entra desde la platea a salvar a un protagonista que, poéticamente, ha sido herido de bala. Lógicamente esta mujer no cabe dentro del universo poético sino que lo que hace es entorpecer el funcionamiento de este, a menos que se le incluya a propósito y pase a ser parte del universo poético.

El acontecimiento poético o de lenguaje es lo que entenderemos como lo hecho en el escenario, dentro del escenario, propio de la realidad escénica.

3. **Acontecimiento de la constitución del espacio del espectador:** corresponde a la testificación del acontecer poético o de lenguaje. Es "La contemplación y afección del universo de lenguaje desde fuera de su régimen óptico⁹". De esta manera se instala un espacio complementario al acontecimiento de lenguaje ya que solo el acontecimiento de lenguaje tendrá sentido si existe este acontecimiento de expectación. "El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético¹⁰". Ahora bien, esta línea divisoria entre espacio de expectación y espacio poético es difusa y se

⁹Óp. Cit. P. 21.

¹⁰ídem.

puede borrar o no, jugando con la inclusión del espectador en el espacio poético. "Lo cierto es que en el teatro el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente¹¹".

Pasemos a revisar en detalle el acontecimiento convivial, el cual lo entenderemos como:

La reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial en un punto del espacio y del tiempo[...]conjunción de presencias e intercambio humano directo. Sin mediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos¹².

De esta manera el convivio en el teatro exige una relación espacio-temporal directa entre actores y espectadores. Esta característica copresencial definirá entonces el meollo del teatro. "Sin convivio no hay teatro¹³". Es decir, de acuerdo con Grotowski: sin encuentro no hay teatro.

En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado, no admite ser enlatado ni enfrascado, y en consecuencia no puede ser mercantilizado[...]. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente¹⁴.

¹¹Óp. Cit. P. 23.

¹²Óp. Cit. P. 17.

¹³Ídem.

¹⁴Ídem.

El convivio teatral, dice Dubatti, funciona como un centro aurático (apelando a la noción de Benjamin¹⁵) en donde no solo resplandece el aura de los actores sino también la del público y los técnicos, es una "reunión de auras"¹⁶, en tanto que el teatro no permite reproductibilidad técnica "es el imperio por excelencia de lo aurático"¹⁷.

Lo que quiere decir que no es reproducible por medios técnicos y se deshace en el mismo momento en que se realiza, de esta manera: "Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el riesgo de perder aquello que no se repetirá"¹⁸.

Esto último lo podríamos emparentar notoriamente con la concepción del cuerpo fenoménico¹⁹, la cual desarrollaremos en el siguiente capítulo como un cuerpo sensible en estado de disponibilidad, en un estado de recepción en tanto percepción y afectación.

Cuando el convivio considera el espacio del espectador activo en la percepción-captación; esta noción también entonces trasciende el escenario

¹⁵Walter Benjamin describe la idea de que no es posible reproducir el aura de un original. El original, en tanto que auténtico, no permite la reproductibilidad del aura por medios técnicos y por ende tecnológicos, por lo que el aura solo resplandece en el original y no en la copia. Para mayor información véase: BENJAMIN, WALTER. 1989. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. En: Discursos interrumpidos I. B. Aires. Taurus. :(15-57).

¹⁶DUBATTI, JORGE. Óp. Cit. P. 18.

¹⁷Óp. Cit. P. 17.

¹⁸Óp. Cit. P. 19.

¹⁹Entendido como el cuerpo real: "El físico estar en el mundo" Fischer-Lichte a propósito de Maurice Merleau-Ponty.En: FISCHER-LICHTE,ERIKA. Óp. Cit. P. 160.

para envolver al teatro entero como un espacio presente en donde se realiza el encuentro entre las presencias del actor y el espectador.

El convivio es: "experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria²⁰". Territorial porque acontece en un espacio común, efímera por que dura lo que dura el convivio y minoritaria en tanto llegada a número de personas, si se le compara con el cine y la televisión que llegan a millones de espectadores en forma simultánea. Ahora bien, hay que decir que pretender comparar estos lenguajes, formatos y medios es bastante absurdo, pero para ejemplificar y comprender la especificidad del teatro se vuelve pertinente. Esto si es que consideramos que se puede tomar al cine y la televisión en algún grado como una evolución del propio teatro como medio, mas, en lo que a nosotros respecta estos últimos medios (Cine y TV) tienen que ver mucho más con el desarrollo tecnológico de la fotografía que con el propio teatro, ya que por definición, como estamos viendo en esta instancia, el teatro es una experiencia vital presencial intransferible e irreproducible por medios tecnológicos y no debería comparársele pues es un arte en sí mismo, sin embargo, veremos que la comparación y deslinde del cine será un recurso de comprensión del mismo teatro utilizado también por Erika Fischer-Lichte en Estética de lo performativo (2004).

²⁰DUBATTI, JORGE. Óp. Cit. P. 19.

De esta manera siguiendo con la elaboración de esta noción ampliada de acontecimiento teatral y sin oponerme a la idea del convivio de Dubatti, ni mucho menos a la de encuentro desarrollada por Grotowski, es que se vuelve pertinente introducir las ideas de: realización escénica, *in Liveness* y bucle de retroalimentación autopoiético, aportadas por Erika Fischer-Lichte en Estética de lo performativo (2004).

I.2. Realización escénica

"El hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público durante un momento preciso²¹". (Oscar Cornago en Introducción a Estética de lo Performativo (2004) de Fischer-Lichte).

Es menester aclarar el concepto de Realización escénica. Cuenta Fischer-Lichte que fue Max Hermann²² quien desarrolló su significado, para Hermann según lo encontrado en la Revista Internacional de Filosofía Scientia Helmantica (2013)."El teatro es el arte de poner en escena situaciones

²¹CORNAGO, OSCAR. 2011. Introducción, en torno al conocimiento escénico. En: FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 18.

²²Max Herrmann intentó estructurar los Estudios Teatrales en Alemania como disciplina académica autónoma. En 1902 funda una asociación dedicada a la Historia del teatro en Berlín y poco a poco logra establecer el arte teatral como ciencia autónoma dentro de los Estudios Literarios. A propósito de Hermann y su libro Teatrología (1920) En: RODRIGO. BURÓN. 2013. El origen del teatro épico, fundamentos para una práctica revolucionaria. España. Universidad de Salamanca En: Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía. 1: (137-163). ISSN en trámite / Dep. Legal: S. 116-2013. [En línea] <<http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.01/08.-El-origen-del-Teatro-%C3%89pico.pdf>> [consulta 21/11/2015]. P. 142.

específicas de interacción que configuran determinadas conductas en comunidad²³". Sin embargo hay que mencionar y reconocer que Johann Wolfgang von Goethe, fue el primero en formular que: "el carácter artístico del teatro residía en la realización escénica²⁴".

Así a partir de Hermann, quien toma este pensamiento de Goethe y desarrolla sus estudios teatrales, el término **realización escénica, hoy lo podemos comprender como todo lo que es el teatro escindiéndose e incluso buscando contradecir al texto literario.**

Hermann dice que en el origen del teatro, la dramaturgia, es un resultado del teatro como experiencia ritual (refiriéndose a los rituales dionisiacos y el surgimiento del texto en Grecia). De este modo el texto se manifiesta como un agregado o un resultante tardío de una manifestación colectiva y no al revés. Es decir, lo primero fue una realización escénica conjunta y al defenderla por sobre la literatura se está defendiendo el carácter ontológico del teatro.

"El sentido original del teatro radica en que era un juego social[...]un juego en el que todos participan, protagonistas y espectadores[...]. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro²⁵", en tanto asiste y realiza en conjunto, la fiesta y el juego. La realización escénica surge de la interacción:

²⁴GOETHE, J. W. Sobre la verdad y la probabilidad de las obras de arte. En: FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 60.

²⁵HERMANN, MAX. Citado En: FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 65.

"La realización escénica acontece entre actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente²⁶".

En este sentido es un proceso dinámico que se constituye en pura actualidad y no una obra de arte terminada. **Con realización escénica nos referimos al acontecimiento efímero y originado a partir de la interacción entre actores y espectadores.**

"Para la experiencia estética lo más decisivo teatralmente en la realización escénica es la experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real. La actividad del espectador no se entiende como un mero ejercicio de su fantasía, de su imaginación[...]sino como un proceso físico²⁷". Se toma partido no solo a través del ojo y del oído sino que también constituyendo un sentido corporal que se realiza de manera íntegra con todo el cuerpo, que se percibe de manera sinestésica.

Con realización escénica no nos referimos a lo desarrollado sobre el escenario solamente, sino que nos referimos a la experiencia conjunta en un espacio-tiempo presente que es posible solo gracias a la copresencia física de actores y espectadores quienes serán nombrados por Fischer-Lichte como actantes y observantes. En consecuencia de esto, para que sea posible se debe dar la condición presencial, hemos dicho convival anteriormente, que rige la producción y la recepción de esta, es decir, que mientras los actores

²⁶FISCHER-LICHTE, ERIKA: Óp. Cit. P. 66.

²⁷ídem.

(actuantes) realizan acciones: caminan por el espacio, se mueven, saltan, manipulan objetos, etc.; los espectadores observan y reaccionan. Estas reacciones pueden ser internas o externas (perceptibles) estas reacciones: risas, llantos, inquietud corporal en las butacas, tos, etc.; son recibidas por el resto de los espectadores y los actores. Esto nos hace pensar que tales reacciones del espectador pudiesen pasar a tener injerencia sobre el devenir de la experiencia teatral completa.

Esta condición presencial del teatro en el siglo XVIII fue violentamente censurada y así se fue reglamentando el comportamiento de los espectadores en la platea, así se fueron oscureciendo las butacas para que los actores no viesen al público y los espectadores no se viesen entre ellos mismos ya que todas estas reacciones perceptibles amenazaban con romper la idea de ilusión que primaba en el teatro de aquella época. El propósito de todas estas medidas, dice Fischer-Lichte: "era impedir el bucle de retroalimentación"²⁸.

Volviendo sobre nuestra investigación: **el acontecimiento teatral será entendido ahora como una realización escénica sostenida en el encuentro de presencias, en tanto que convivio, en donde a partir de esta condición *sine qua non* se origina también un sub-acontecimiento poético que da pie a un sub-acontecimiento de constitución del espacio de expectación.**

²⁸Por Bucle de retroalimentación entenderemos sistema de funcionamiento entre actor y espectador en donde se intercambian informaciones positivamente. Óp. Cit. P. 79.

I.3. *In Liveness*/Bucle

Para Fischer-Lichte la realización escénica se origina a partir de la puesta en funcionamiento de este **Bucle** de retroalimentación autopoietico, teniendo en cuenta su característica ***In liveness*** (en vivo).

Para entender el Bucle nos referiremos primero a *In liveness*.

Para explicar la característica fundamental de una realización escénica, es decir, su *in liveness*, (en vivo en directo y presencial) la autora reflexiona en torno a la diferencia de una realización escénica en vivo y una realización escénica retransmitida o mediada. Es decir, que la autora ocupa la fórmula de distinguir al teatro del cine y la televisión.

Explica que ante la capacidad de registro y reproducción otorgado por las nuevas tecnologías a principios del siglo XX (Cine que deviene en Televisión), se establece una nueva categorización para las prácticas escénicas.

El concepto sólo tiene sentido cuando hay además de realizaciones escénicas "en vivo", realizaciones escénicas registradas por medios tecnológicos. En nuestra cultura, en la que los medios tecnológicos tienen un papel tan prominente, se hace pues indispensable una distinción entre ellas²⁹.

²⁹Óp. Cit. P. 140.

En nuestra cultura esta distinción se vuelve difusa ya que "hoy no hay ningún tipo de realización escénica[...]que no sea retransmitida por televisión y sea por ello accesible a millones de espectadores³⁰".

Pero éstas no reproducen la experiencia, ya que no es lo mismo ver una realización escénica en vivo que ver una retransmitida por pantalla, esto quizás parece obvio y no merece tanta atención, no obstante, Fischer-Lichte desarrolla en profundidad esta obviedad y logra ver más allá.

Entonces si toda realización escénica es reproducible: ¿Qué es aquello específico de lo escénico que no se puede reproducir? ¿Cuál es la especificidad del teatro que no se puede reproducir en otros medios? Sabemos ya que frente a estas preguntas la presencia es en gran medida la respuesta, sabemos que el teatro es intercambio humano directo, en tanto que convivio y encuentro presencial, efímero y totalmente actual. Fischer-Lichte dirá frente a este panorama:

Parece que ha surgido una nueva oposición: la que distingue entre realizaciones escénicas "en vivo", caracterizadas por la copresencia física de actores y espectadores y generadas a partir del bucle de retroalimentación autopoietico, y las retransmitidas por medios tecnológicos en las que la producción y la recepción se dan por separado, y en las que por tanto se suprime el bucle de retroalimentación³¹.

³⁰Óp. Cit. P. 140 y Sig.

³¹Óp. Cit. P. 141.

La especificidad entonces de una realización escénica en vivo tendrá sus cimientos en la copresencia física de actores y espectadores y en que son generadas a partir de la puesta en funcionamiento de un bucle de retroalimentación autopoietico en donde producción y recepción se dan al unísono en un presente continuo.

La copresencia será entendida como ser conscientes de la presencia del otro que está ahí conmigo.

Con el bucle de retroalimentación autopoietico nos referimos a un sistema de funcionamiento que se genera en sí mismo entre las dos partes (actores- espectadores) en donde circula información x que entra y sale de una parte hacia otra y viceversa. Es un sistema comunicativo/sensorial en donde ambas partes emiten y receptan en el mismo espacio-tiempo e intercambian positivamente informaciones sensoriales e intelectivas.

Siguiendo con la distinción de lo en vivo y lo mediado, Fischer-Lichte ejemplifica con la puesta en escena del director alemán de teatro Frank Castorf, El idiota de Fiódor Dostoyevski montada en el año 2002³², lo que sucede al privar al espectador de la copresencia física de los actores. En resumen y a grandes rasgos lo que hace Castorf en el espectáculo es transmitir en directo lo que sus actores hacen en las habitaciones e interiores de la escenografía

³²Para mayor entendimiento véase registro En: CASTORF, FRANKNACH FJODOR DOSTOJEWSKIJ. 2014. Der Idiot Teil 1 [Video grabación] [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MvUy--PBiE8>, parte 1 de la obra grabada. 31:23 min., sonido, color, Velocidad normal, 360p. [Consulta: 12/11/2015].

construida para la representación de la novela El idiota sin que estas acciones sean vistas por el espectador salvo a través de monitores instalados sobre sus butacas³³. Los actores escondían sus cuerpos reales de la mirada de los espectadores y cada vez permanecían ocultos por más tiempo hasta generar absoluta distancia e incertidumbre sobre la existencia real de sus cuerpos. En ese momento el espectador no sabía si realmente los actores estaban o no siendo retransmitidos en vivo desde el interior de la escenografía, o si estaban grabados de antemano y en realidad no estaban ahí, pero volvían a aparecer de pronto frente a ellos y hacían valer su presencia.

Después de otra fase de ausencia, los actores volvían a aparecer en la plaza frente a los edificios, se dirigían a los espectadores y se mezclaban con ellos. Rápidamente se establecía una situación de proximidad, de intimidad, que en ningún momento habían logrado establecer las imágenes de video. Estas parecían estériles y no hacían más que alimentar el deseo de ver de nuevo a los actores en persona³⁴.

Es importante aclarar que este espectáculo no fue visto por mí y que ocupó el relato de Fischer-Lichte como fuente para ejemplificar con una experiencia concreta la ausencia v/s la presencia del cuerpo de los actores. En este sentido lo que nos dice Fischer-Lichte es que la presencia es la característica en sí de este acto de convivio que es en esencia el teatro.

³³Véase: FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 148 a 152.

³⁴FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 152.

¿Pero por qué ese deseo del espectador? ¿Qué hay de especial en esa relación actor-espectador que es tan deseada? Fischer-Lichte dice a propósito del espectáculo de Frank Castorf:

La progresiva preponderancia de la retransmisión avivaba en los espectadores el deseo de ver físicamente a los actores y les confería un aura a sus "cuerpos reales". Cuando los actores salían a la luz al final[...]era quizá el momento en el que los espectadores podían tener por fin esa experiencia de "trascendencia"[...]. La que pone en marcha el proceso autopoietico del bucle de retroalimentación³⁵.

Este sentido de trascendencia se experimentaría ya que se superarían los límites de inmanencia propios de una transmisión por pantalla de actores, ya que se provocaría el encuentro humano y real, experiencia humana que es compartida entre actores y espectadores lo que es propio del quehacer teatral.

Al suprimir la presencia de los cuerpos reales, volviendo al relato que hace Fischer-Lichte del espectáculo dirigido por Frank Castorf, se está manteniendo una realidad inmutable como en el cine, ahora bien, cuando los cuerpos de los actores aparecen y se aproximan al espectador esa realidad presente del espectador varía, ocurre algo en su aquí y ahora, entonces la realidad muta. A los cuerpos reales de los actores se les conferiría entonces esa aura y el aura es aquello irreproducible, estando de acuerdo con lo planteado por Walter Benjamin (descrito anteriormente) y es por tanto, el

³⁵Óp. Cit. P. 152 y Sig.

sentido aurático lo que genera la fascinación del acto vivo, esa fascinación del tiempo presente y los cuerpos, esa experiencia única.

Walter Benjamin en La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica (1936) describe la diferencia entre el actor de teatro y el actor de cine de la siguiente manera:

En definitiva, el actor de teatro presenta, él mismo, en persona al público su ejecución artística, por el contrario la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo[...], llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia. La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que le representa³⁶.

Se estaría apelando a la noción de autenticidad del original que se constituye en el aquí y el ahora del acto de realización³⁷. Si tomamos prestadas las palabras de Benjamin y consideramos el accionar del actor, su partitura de acciones -por ejemplo- como una obra de arte, como una pieza original. El actor se autopresenta y se constituye en presente en un devenir presencial mientras realiza su acto. Al actor, que es obra y artista al mismo tiempo, se le otorga el carácter aurático de una pieza original, en tanto obra y artista son y están al

³⁶BENJAMIN, WALTER. Óp. Cit. P. 9 y Sig.

³⁷Walter Benjamin describe la idea de que lo auténtico, en tanto original, no es posible de reproducir por medios técnicos. Para mayor información véase: BENJAMIN, WALTER. Óp. Cit. P.3

unísono con el espectador intercambiando y viviendo un momento compartidamente. El momento de la ejecución y presentación en presente.

Es así que lo específico del teatro y que constituye a la experiencia teatral como tal, es esta idea de poner en marcha el bucle de retroalimentación de encuentro de presencias. El acontecimiento en presente, la realización escénica que se emparenta con la idea de convivio define la manera en que se hace sobre el escenario y la manera en que se espera. De esta manera, se exige una relación espacial y temporal presente entre emisores y receptores del acto comunicativo que se da en el acontecimiento teatral.

La noción de acontecimiento teatral nos sirve entonces para hacer consciente el presente y la conceptualización del teatro como un juego que se desarrolla en el tiempo actual en que conviven actores y espectadores. Obviamente dentro de este espacio temporal se pueden representar situaciones del pasado y adelantar o suponer cosas del futuro, sin embargo, estas variables temporales son una convención que se explica en la medida de que son los recursos teatrales que las permiten y que está demás decir, se desarrollan en presente.

Antes de continuar es importante declarar en principio que el teatro es considerado un juego que se desarrolla en presente. Decimos juego y caemos en el lugar común de aludir a la definición de la actividad del actor en otros idiomas. Para esto tomamos como referencia lo mencionado por Mauricio Barria

en Intermitencias (2014), para nuestro punto de vista se hace pertinente "apelar a las raíces idiomáticas que no existen en castellano, pero son verificables en inglés, francés o alemán[...]. En estos idiomas el juego: *play*, *jouer* o *spielen*, define la actividad del actor y por tanto la forma esencial de la teatralidad³⁸". De esta manera el teatro se ancla en la idea del juego desarrollado en tiempo real.

Un Actor/Performer aparece en el escenario al mismo tiempo que es observado por un público. El Actor/Performer ejecuta una serie de acciones en tiempo real a vista y presencia de esos otros que asisten a ese juego-fiesta y lo completan en su calidad de espectadores.

Cuando nos referimos a acontecimiento teatral es importante cotejar todas estas variantes que de alguna manera lo componen y definen: Encuentro, Convivio, Realización escénica, *In liveness* y Bucle. Nos referimos a esa condición espacio-temporal del teatro en comunión con los espectadores y hacer entender esto a nuestros Actores/Performers será fundamental para el tipo de lenguaje que propondremos en lo escénico ya que definirá la manera en que los Actores/Performers se relacionarán con la práctica. Estos estarán ahí y ahora dispuestos a hacer y experimentar en tiempo presente, estableciendo guiños al presente mediante recursos que se anidan en el hecho mismo que el teatro solo es posible con el espectador en copresencia. Como bien decía Dubatti, el acontecimiento poético del cual somos directores y realizadores

³⁸BARRÍA JARA, MAURICIO. 2014. *Intermitencias*, ensayos sobre performance, teatro y visualidad. Santiago, Chile. Edit. Universitaria. P. 84.

responsables, es desarrollado solo gracias a que existe un convivio preexistente, por lo que es importante conocer cómo funciona. También es importante señalar que este acontecimiento poético desarrollado sobre la escena solo tomará sentido cuando se expecte desde una separación óptica en la que se constituye el espacio de expectación. Por lo que aseguramos con propiedad que debemos trabajar en el acontecimiento poético teniendo en cuenta que se dirige hacia el espacio de expectación. El teatro se hace conjuntamente como realización escénica.

Hemos conocido la regla del juego básica y elemental: No puede existir el teatro sin esta relación actor-espectador, nuestra búsqueda es activarla mediante los procedimientos escénicos escogidos poniendo en evidencia y resaltando la importancia de la conciencia del tiempo presente de este acontecimiento teatral.

I.4. El presente

¿A que nos referimos con presente? Esta palabra, significado de un tiempo actual, se nos ha venido repitiendo a lo largo del discurso sostenido hasta este momento en nuestra tesis y sería una gran irresponsabilidad de nuestra parte no referirnos a este concepto, más aún siendo la característica a resaltar mediante los procedimientos directoriales escogidos.

Para comenzar haremos referencia a la definición de las categorías de tiempo, para lo cual nos valdremos de lo hallado en el Diccionario del teatro (1996) de Patrice Pavis.

Para el profesor Pavis, el tiempo es un elemento fundamental a la hora de constituir tanto el texto dramático como su presentación escénica. En el teatro el tiempo se manifiesta en una doble naturaleza, por una parte existirá el tiempo dramático y por otra el tiempo de la ficción.

Se hace preciso diferenciar estas dos naturalezas del tiempo. Pedro Valiente autor de Robert Wilson arte escénico planetario (2005), director teatral, autor y crítico de teatro, resume la distinción de estos dos tiempos de la siguiente manera, refiriéndose a su vez a Pavis:

Tiempo dramático: es el tiempo específico de la representación teatral, solo existe como vivencia del espectador, en presente continuo perceptible en sus encarnaciones escénicas[...]. Sus técnicas más frecuentes son la modificación del decorado, los juegos de luces, el ritmo y la progresión dialéctica de la acción, las entradas y

salidas de personajes y la retorica de los intercambios verbales³⁹.

El tiempo dramático, poniéndolo en relación con lo ya estudiado, es el tiempo presente del convivio, es la duración del encuentro y de la encrucijada temporal en la que se desarrolla todo el acontecimiento teatral. Es presente puro, continuo como dice Valiente de cara a Pavis. Si bien, esta resumida versión de definición es exacta, se hace más preciso incluir una línea de Pavis que no se encuentra en Valiente y que nos parece vital en el entendimiento del tiempo dramático y del presente que queremos definir: "Este tiempo es el de un presente continuo, se escurre constantemente para dejar lugar a otro presente (presencia)[...]. Es un tiempo icónico, percibido directamente por el público y que constituye una experiencia que ningún discurso podrá reemplazar⁴⁰".

Observamos en esto último que la fugacidad propia del presente continuo en el cual se desarrolla el tiempo dramático es en esencia lo que rescata la propiedad pregnante del teatro que llama nuestra atención y la cual queremos realzar por medio de los procedimientos expuestos como metodología de abordaje escénico de la presente tesis.

Hasta este punto lo que atisbamos que sucede es que al trabajar la escena desde la conciencia del presente se estaría potenciando lo dramático ya que según esta definición de tiempo dramático, lo presencial/presente es la

³⁹VALIENTE, PEDRO. 2005. Robert Wilson arte escénico planetario. Ciudad Real, España. Ñaque Editora. P. 172.

⁴⁰PAVIS, PATRICE. 1998. Diccionario del Teatro. B. Aires. Editorial Paidós. P. 510.

característica principal del drama. El drama acontece, vale decir, que aún sin tener en cuenta la historia-fabula que se esté desarrollando en escena ni el tiempo ficcional en el que ocurre aquella, el drama sucede en el tiempo del espectador por lo que: un cambio lumínico, un telón que se abre o un actor que cruza la escena a vista y presencia del espectador ya está operando en el terreno de lo dramático. El teatro por su esencia temporal presente y por tanto efímera, es dramático en sí mismo ya que el presente es en sí dramático.

Pavis, además de las ya mencionadas estrategias de manifestación del tiempo dramático en la realización escénica (juegos de luces, telones, acción/reacción, intercambio verbal, etc.), propone que: "cualquier otro procedimiento que de la idea de modificación o progresión⁴¹", es sinónimo o manifestación del tiempo dramático. Dada esta idea podríamos decir que el tiempo dramático es también tiempo escénico que se manifiesta en acción, en constante cambio y transformación en el tiempo y el espacio y que lógicamente ese tiempo escénico es el mismo tiempo en el que coexiste en copresencia el espectador.

Continuemos ahora revisando, el tiempo de ficción.

El tiempo de la ficción, propio del discurso narrativo que anuncia la temporalidad, descrito por la palabra, necesita de la mediación del discurso, remite a una extra-escena, apela a la imaginación del espectador y está sujeto a toda manifestación. En la dramaturgia clásica tiende a desmaterializar el tiempo, aparece según la conciencia psíquica y moral del héroe dentro del universo dramático.

⁴¹ídem.

Conlleva la presencia del personaje en situación y en conflicto⁴².

Si relacionamos el tiempo dramático y el de ficción con los sub acontecimientos del acontecimiento teatral descritos por Dubatti, el tiempo dramático los envuelve a todos, el tiempo ficcional solo atañe al acontecimiento poético o de lenguaje y en alguna medida contribuye al acontecimiento total teatral, en tanto que entrega las coordenadas de lectura para el espectador. Sin embargo, esas coordenadas ficcionales se entregarán también por recursos dramáticos ya que todo deviene en presente, también el acto de decir. De esta manera, el tiempo ficcional al ser reproducido en la forma teatro pasaría a formar parte del tiempo dramático.

Cuando nos interesamos en el presente, nos estamos interesando en el tiempo del teatro por excelencia.

Para ahondar aún más en el significado del presente nos referiremos a lo hallado en La reflexión cotidiana (1987) de Humberto Giannini.

Presente es "Tiempo esencialmente ético, en cuanto común y participativo; y que dura tanto como aquella presencia que absorbe nuestra

⁴²VALIENTE, PEDRO. Óp. Cit. P. 174.

mirada, que la sostiene en un acto indiviso y no contable: que la sujeta a un instante o a una eternidad⁴³".

Esto, es totalmente aplicable al carácter de encuentro que es en esencia el teatro según Grotowski. El acontecimiento teatral, como hemos visto, es común y participativo, y en tanto convivio, dura solo lo que dura el convivio y por ende la presencia que absorbe nuestra mirada.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos con que el presente sea un acto indiviso y no contable?.

Cuenta Giannini en La reflexión cotidiana (1987), que Aristóteles y San Agustín, y sobre todo este último, son quienes demuestran que al tratar de entender el presente como parte objetiva de un tiempo contable, es decir, (y esto lo graficamos nosotros) en una línea recta de devenir temporal, en una recta divisible; el presente quedaría reducido a un punto inextenso⁴⁴.

⁴³GIANNINI, HUMBERTO. 1987. *La reflexión cotidiana*. 6 Ed. Santiago de Chile. Edit. Universitaria. P. 151.

⁴⁴El segundo principio fundamental de la caracterización del tiempo en San Agustín es que el presente, el único tiempo que existe realmente, no tiene extensión alguna. El obispo de Hipona lo explica con un ejemplo: ¿podemos realmente hablar de cien años presentes? La respuesta es que no, ya que "si está transcurriendo el primero de estos cien años, este año es algo presente, pero los otros noventa y nueve son futuros. Por tanto no existen todavía. Pero si el que transcurre es el segundo, ya tenemos uno pasado, otro presente y los restantes son futuros" (San Agustín Confesiones: XI, c. 15, 19). De la misma manera, este mismo tiempo que transcurre puede dividirse siempre en unidades más pequeñas, meses, días, horas y segundos, y de las unidades resultantes de esa división sólo de una podrá decirse que está presente, y las restantes serán pasadas o futuras. Luego, por la infinita divisibilidad de cualquier unidad de tiempo de la que se diga que es presente, se sigue que el presente es inextenso: "sólo se puede concebir un período de tiempo no susceptible de división en partes diminutísimas: este es el presente. Pero vuela con tal rapidez del futuro al pasado, que apenas si tiene duración. Si tuviera alguna duración, se dividiría en pasado y futuro. Pero el presente no tiene extensión alguna" (San Agustín. Confesiones: XI, c. 15, 20). ISLER. SOTO, CARLOS. 2008. *El tiempo*

Para comprender esto se hace necesario explicar que Giannini observa, en su texto La reflexión cotidiana (1987), que en la experiencia cotidiana, el ser humano habita dos tiempos, a uno le llamará el tiempo de la feria y al otro el tiempo reflexivo.

El tiempo de la feria, explica Giannini, es el tiempo del trabajo, del trámite, un tiempo en fuga siempre hacia delante, que se arranca hacia el futuro devorando su pasado, ahora bien, dentro de este devenir de trámites en fuga de pronto aparece la ocasión de brindarle la oportunidad al presente y de habitar otro tiempo, es decir, el tiempo reflexivo o llamado también el tiempo del domicilio o del domingo. El presente siempre está ahí pero podemos elegir ser o no conscientes de él.

Suspendido el trámite, libradas de enlaces impuestos, liberadas de su condición objetiva, tramitadora, todas las cosas ocurren como si las cualidades del mundo —lo que hay en ellas de 'universo'— empezarán a relucir con su brillo propio, empezarán a hablar desde sí, a decirse, en una modalidad de recogimiento, de intimidad⁴⁵.

El presente es, dice Giannini en La reflexión cotidiana (1987): "La ofrenda del ser a la conciencia"⁴⁶. Para explicar esto se ejemplifica con un paseo dominical, el cual parafraseamos a continuación: se presenta a un

en las confesiones de San Agustín. Revista de humanidades. Santiago, Chile. Universidad Andrés Bello. vol. 17-18. P. 189. [En línea] <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227236011>. [Consulta: 19/11/2015]

⁴⁵GIANNINI, HUMBERTO. Óp. Cit. P.151.

⁴⁶Óp. Cit. P. 150.

edificio que acostumbramos ver en la vida en tiempo de trámite, el edificio donde solemos pagar las cuentas, por ejemplo. De pronto un domingo aparece ante nosotros este edificio con todo su pasado y con todo el esplendor de su materialidad, con toda su arquitectura y esto es porque de alguna manera somos nosotros quienes le damos la oportunidad a ese edificio de aparecer ante nosotros así y por lo tanto ocurre que lo vemos como nunca antes lo habíamos visto. Lo que sucede es que existe una disposición del que observa a mirarlo con un aire dominical, con la disposición de turista o de filósofo. "Mientras ocurre no caben vacíos ni divisiones; no cabe sino pura cualidad de ser⁴⁷". Esto que ocurre es presente.

Esta descomunal aparición (de aparecer) se vincula, como veremos en los próximos capítulos, con nuestros deseos de trabajar con actores y objetos, es decir, a partir del cuerpo fenoménico del Actor/Performer y el éxtasis de las cosas, fomentando el realce del presente en el acontecimiento teatral disponiendo y relacionando a los cuerpos y objetos en el espacio para que se revelen como presencias.

En el presente las cosas se nos revelan tal cual son con todas sus propiedades ontológicas. "Presente es esto: la extensión indivisible de esa cualidad de ser con que nos absorbe la existencia contemplada; por la que

⁴⁷Óp. Cit. P. 150 y Sig.

queda en suspenso⁴⁸". En este sentido el presente es suspenso, detención en el trámite, remanso en la corriente del río, tiempo reflexivo.

De acuerdo con Giannini y reflexionando en cuanto a sus palabras: el trámite, la mundacidad del mundo, "con sus postergaciones, con su despiadada competencia, está allá⁴⁹", en cambio, "en el domicilio parece ocurrir una suerte de reencuentro con uno mismo⁵⁰". De manera que el presente se encuentra aquí y ahora y no allá en otro lugar en fuga. El presente y por ende el tiempo dramático y teatral en esencia ocurre en com-patencia (neologismo de Giannini), es decir, ocurre "un aparecer ante nuestras miradas las que no antagonizan entre sí a causa de lo aparecido (y esta es la esencia del espectáculo). Lo opuesto a com-patencia es competencia⁵¹".

De aquí la idea de la "ofrenda del ser a la conciencia"⁵² descrita anteriormente y de la conciencia al ser que se vuelve presente en nosotros por la disponibilidad en reciprocidad solidaria y por ende no competitiva entre ser y conciencia.

Volviendo sobre el ejemplo del edificio en el paseo dominical, el edificio en la ruta ferial (ruta desde el domicilio al trabajo) aparece como un extravío en la rutina, como una posibilidad que se puede o no tomar, en medida que se accede y se contempla desde una mirada larga y profunda (dominical o de

⁴⁸Óp. Cit. P. 151.

⁴⁹Óp. Cit. P. 59.

⁵⁰Idem.

⁵¹Óp. Cit. P. 64.

⁵²Óp. Cit. P. 150.

turista). Descubriremos su presencia, en tanto que también practiquemos reflexión desde aquel ente (edificio en este caso) con nosotros ya que solo aparecerá por nosotros ante nosotros. En el tiempo de domingo nos encontramos disponibles para habitar ese presente y receptor la cosa con todos sus atributos.

El acontecimiento teatral aparece entonces como una posibilidad de desvío en la ruta del trámite para enfrentarnos cara a cara con el presente imperfectamente immaculado, pues se actualiza segundo a segundo y no se mantiene como una realidad inmutable, mas esa es su naturaleza.

La presencia durará tanto como dure nuestra atención a la misma y viceversa en este evento copresencial que es el teatro.

Comprendemos ahora el **acontecimiento teatral** como un **encuentro de presencias** en tanto que **realización escénica** que se completa con la presencia del espectador en este, valga la redundancia, **convivio copresencial** en un **presente continuo** en donde los Actores/Performers se encontrarán consigo mismos, los objetos y se revelarán como presencias para el espectador activando el **bucle** de funcionamiento mientras dure lo que dure el **juego** con todas sus características. **El presente se actualizará segundo a segundo y se esfumará en su carácter performativo e incuantificable.** ¿Cómo entonces el Actor/Performer se hace consciente de esto y se revela ante el espectador como presencia? ¿Qué entendemos por presencia? ¿Cómo los objetos nos

ayudan a articular presencia? Estas inquietudes las trataremos en nuestro siguiente capítulo.

II. EL CUERPO FENOMÉNICO/ PRESENCIA

"El actor debe ofrecer su ridículo su despojamiento, su dignidad misma, aparecer desarmado, fuera de la protección de máscaras falaces⁵³" (Kantor).

Particularmente en este capítulo intentaremos generar una noción ampliada del concepto **cuerpo fenoménico** del Actor/Performer de acuerdo a los planteamientos de Erika Fischer-Lichte en Estética de lo performativo (2004), como mencionamos en la introducción de la presente investigación ocuparemos su relato como una guía de ruta que nos permita establecer puntos de unión y diálogo entre lo que esta autora plantea y otros aportes teóricos⁵⁴.

En el contexto de la dirección teatral una de las preocupaciones fundamentales a lo largo de la historia, ha sido, es y será la dirección de actores. Al enfocarnos en la dirección de actores, si pensamos en el actor, imaginamos inmediatamente un cuerpo del actor, cuerpo que instala, moviliza, vivencia y modifica la escena ya sea a través de sus acciones, reacciones, desplazamientos, composiciones grupales, coreográficas, etc. El cuerpo del actor debe entenderse como un campo que es propicio de estudiar para la disciplina. Aquel que se instala como director teatral en el mundo

⁵³KANTOR, TADEUSZ. 1984. El teatro de la muerte. 2 Ed. B. Aires. Ediciones de la flor. P. 85 y Sig.

⁵⁴Véase: Capítulo introductorio de la presente tesis Estructura de Capítulo Segundo. P. 3 y S.S.

contemporáneo debiese interesarse entre otras cosas y fundamentalmente en el cuerpo del actor, ya que se conceptualiza como el principal disponible con el cual se trabaja sobre la escena para generar el acontecimiento teatral y que en tanto cuerpo real, "mediante su presencia se manifiesta como lugar de inscripción de la historia colectiva⁵⁵".

Sabido es que la fenomenología, entendida como la ciencia filosófica que estudia la manera en que nos relacionamos con el mundo, en tanto cuerpos sensibles es una idea compleja de roer, es por eso que para comenzar la definiremos en su utilidad para con el teatro, para lo que hallamos en Teatros físicos (2007) de Simon Murray y John Keefe, lo siguiente:

La fenomenología propone métodos para intuir la materialidad del mundo real dentro del ámbito de nuestra propia experiencia inevitablemente encarnada. A primera vista, la fenomenología pareciera ofrecer fructíferas percepciones dentro de las prácticas teatrales que ponen en primer plano el cuerpo del actor, el movimiento y la expresión física⁵⁶.

Según nuestro planteamiento, la fenomenología no solo podría aplicarse a los teatros que ponen énfasis en el cuerpo sino que a cualquier teatro que contenga cuerpos humanos en escena, es decir a cualquier teatro que como

⁵⁵ LEHMANN, HANS-THIES. 2013. Teatro posdramático. España. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. P. 168.

⁵⁶MURRAY, SIMON & KEEFE, JOHNN. 2007. Physical Theatres: A Critical Introduction. (Original). Reino Unido. Edit. Routledge. (Traducción Macarena Andrews). P. 25.

hemos visto por definición ontológica radica en el carácter de encuentro de presencias humanas.

En la relación de la fenomenología con el teatro describimos su forma más útil de entenderse como lo que nos permite comprender el cuerpo de los Actores/Performers en el momento de la acción, en la experiencia escénica misma, y cómo se podría trabajar bajo este entendimiento y visión.

"En su forma más útil, la fenomenología parece ofrecer un modo de comprender los sentimientos profundos y los procesos de los teatros físicos y lo físico en el teatro que reconoce las limitaciones de un acercamiento semiótico⁵⁷".

Como veremos más adelante y estando de acuerdo con esto último, de alguna manera, la noción de cuerpo fenoménico se contrapone a la noción del cuerpo del personaje en tanto cuerpo signo (semiótico), resultado de una supuesta desaparición del Actor/Performer tras el personaje es por ello que la cita anterior nos dice que la fenomenología nos ayudaría a comprender más allá de un análisis semiótico, es decir apela a la realidad de la escena y el acontecimiento teatral completo como una realidad y no como una ficción significativa.

Para la fenomenología aplicada al teatro:

⁵⁷Óp. Cit. P. 26.

Su punto de partida son los cuerpos vivos de los *Performers*, ¿cómo se siente llevar adelante esta serie de acciones, o esa secuencia de movimientos en el escenario, y cómo el público puede experimentar esto más allá del intelecto, más allá de emplear la usual caja de herramientas para la interpretación? La fenomenología nos desafía a no reducir cualquier representación estética a su 'mensaje'⁵⁸.

De esta manera nos lleva a comprender y trabajar mucho más sobre el cómo se comunica que sobre el qué se comunica y con esto nos atrevemos a decir que como directores teatrales nuestra preocupación es la forma del contenido o mejor dicho la forma en que se entrega y se presenta al espectador este contenido tanto experiencial-sensible como también semiótico.

Finalmente nuestra pregunta en este sentido sería ¿Cómo dirigimos y/o provocamos a los Actores/Performers bajo este punto de vista fenomenológico del cuerpo?

Antes de partir es importante aclarar que el concepto de **cuerpo fenoménico** es extraído de los escritos de fenomenología del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty y es entendido, de acuerdo con este último por Fischer-Lichte (2004) como: "el físico estar en el mundo"⁵⁹.

La autora propone que el actor siempre se ha encontrado de alguna manera sujeto a crítica y análisis interpretativo entre la pugna de lo que se

⁵⁸ídem.

⁵⁹FISCHER-LICHTE. Óp. Cit. P. 160.

considera su cuerpo fenoménico (físico estar en el mundo); y el cuerpo signo de un personaje, lo que llamaremos cuerpo semiótico. Así, la autora narra de acuerdo a la tradición teatral que en primera instancia el teatro del siglo XVIII luchó por hacer comprender y exigir al actor que su cuerpo desapareciera tras el cuerpo signo del personaje, es decir, tras el texto del autor convertido en signo escénico. Para este tipo y época del teatro el actor debía encarnar al personaje y solo servir como un medio para que los signos del texto aparecieran sobre la escena a través de la interpretación-significación del *dramatis personae* con el fin de mantener la ilusión en el espectador.

"El actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en una medida tal que estuviera en condiciones de ponerse, en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material⁶⁰", dando énfasis a los sentimientos y pasiones internas del personaje exteriorizadas y convertidas en signo.

Esta idea aún sigue primando en la concepción de algunos ortodoxos teatristas que creen en el concepto de la encarnación, mas esta idea es una falacia. La encarnación, concebida como proceso de descorporización del actor de su físico estar en el mundo para que solo salga a presencia el personaje literario del texto, no es posible dado que: la interpretación de un papel, de un

⁶⁰Óp. Cit. P. 161.

personaje o de un rol; se define en el propio cuerpo real del actor y sus actos performativos realizados. Es así como se explicaría por ejemplo que existan tantos Macbeth como actores lo interpreten y como decía Walter Benjamin en nuestro primer capítulo a propósito del rol del actor y su papel aurático: Macbeth solo existe en el cuerpo del actor que lo interpreta. El aura está ligada a su aquí y ahora. "Del aura no hay copia. La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que le representa⁶¹".

El Actor/Performer es en un cuerpo ya que el ser humano es en un cuerpo. "En el desarrollo del nuevo arte de la actuación, la reflexión sobre la naturaleza material del cuerpo humano tiene un papel preponderante⁶²", ya que la dualidad cuerpo fenoménico del actor v/s interioridad del personaje dramático, es un territorio inestable y explorado en las prácticas contemporáneas. Existe un abanico de posibilidades entre encarnar, parecer, imitar, transfigurarse, representar, graficar, revelar a un otro.

En resumidas cuentas desde las vanguardias en adelante se ha ido desarrollando la idea de que tener cuerpo es una realidad que no puede diferenciarse de ser cuerpo. Así desarrollamos lo siguiente.

Para Vsévolod Meyerhold, importantísimo director ruso, quien aplicó las leyes de la biomecánica al entrenamiento del actor. Esta idea de ser cuerpo no era evidente, sino que lo que este proponía era al cuerpo como un material

⁶¹BENJAMIN, WALTER. Óp. Cit. P. 9 y Sig.

⁶²FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 166.

plausible y modificable por el actor que era capaz de controlar todo su cuerpo material por medio de su mente/conciencia y capaz de articular así sus movimientos y gestos. Sin embargo, esta idea del actor como un dominador/constructor de su cuerpo sigue operando bajo el modelo de la dicotomía conciencia/cuerpo, al igual que en el sistema de la encarnación, sin embargo ya no desde el punto de vista de la encarnación de lo solamente escrito en el texto, sino que de alguna manera se le confería a los gestos y movimientos realizados por el actor cierta autonomía expresiva y significativa. "Los movimientos del actor pasaban a considerarse una especie de estímulo que suscitaba en el espectador la respuesta de la excitación y/o el impulso de generar por su parte nuevos significados⁶³". De esta manera la performatividad que antes estaba al servicio de la expresividad en el campo de la encarnación (entendida como la expresión de algo anterior al signo), pasa a estar concebida como un potencial efectivo, en tanto puede significar en sí misma y puede despertar así nuevas lecturas y experiencias.

Ahora bien, ¿cómo es que el cuerpo fenoménico, que antes era privado y de alguna manera negado tras el *dramatis personae*, pasa a primer plano? O mejor dicho, ¿cómo es que en el arte de la actuación el cuerpo fenoménico del actor se concibe como eje fundamental de trabajo que no se puede separar del resultado escénico y no puede negarse al momento de enfrentarse al trabajo en la escena?

⁶³Óp. Cit. P. 168.

Según Fischer-Lichte es Grotowski quien realiza un aporte fundamental al desarrollo de las prácticas actorales ya que para este el proceso actoral no tiene que ver con traducir a signos algo previamente escrito. El actor, diremos Actor/Performer, no se encuentra en escena para interpretar un papel, por lo que comprende al texto como una herramienta. El papel ya no es un objetivo en sí mismo, no es una meta para la actividad del Actor/Performer, sino que lo que se persigue es: "Dejar que el cuerpo aparezca como algo mental, hacer que aparezca como mente corporizada⁶⁴". De esta manera con este nuevo fin en la actividad del Actor/Performer es que se radicaliza la creencia de que la dualidad tener cuerpo/ser cuerpo es obsoleta ya que el ser humano es cuerpo y tiene cuerpo al unísono. El Actor/Performer es consciente de tener cuerpo pero al mismo tiempo es cuerpo. La dualidad separatista mente/cuerpo es abolida. "El actor no le presta su cuerpo a una mente, no encarna en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo⁶⁵".

Sobre Grotowski profundizaremos después en el apartado dedicado al *Performer*, sin embargo es importante aclarar que es a raíz de esta noción como el cuerpo fenoménico y real del Actor/Performer ya no es una dificultad que pone problemas a la comprensión de los signos expresivos, sino que dado los avances de la tradición teatral, las artes y la filosofía, sería un error y un

⁶⁴Óp. Cit. P. 169.

⁶⁵ídem.

horror no poner atención al cuerpo fenoménico del Actor/Performer, en tanto cuerpo real en relación con el mundo, es decir, con la experiencia sensible de la escena y podríamos agregar no solo de la escena, sino también de la situación vivencial que es el acontecimiento teatral completo como situación espectral en la cual el cuerpo es tanto un visible y un vidente⁶⁶. Esto para decir que al mismo tiempo que ve, es visto y al mismo tiempo que el Actor/Performer puede modificar la materia disponible, este también es susceptible de modificación.

En la búsqueda de una dirección actoral que pretende enfatizar el presente del acontecimiento teatral, la concepción del cuerpo del actor como un cuerpo real y presente en relación y contacto con el entorno escénico es urgente.

Según Maurice Merleau-Ponty en Lo visible y lo invisible (1964): "La consistencia del cuerpo, lejos de rivalizar con la del mundo, es por el contrario el único medio que tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne"⁶⁷. Si establecemos que el teatro y en general el arte se han dedicado a presentar y representar la experiencia humana, negar desde este punto de vista el cuerpo del Actor/Performer como un cuerpo real y fenoménico es un imposible.

⁶⁶Lo visible es visible porque es visto por un vidente. El cuerpo del vidente, mirada y tacto es la posibilidad de acercarnos a la cosa (Visible) solo teniendo conciencia de que también el vidente es visto y pertenece al mundo de lo visible. Para mayor información Véase: MERLEAU-PONTY, MAURICE. 2010. Lo visible y lo invisible. B. Aires. Nueva Visión. P. 119 y S.S.

⁶⁷Óp. Cit. P. 123.

Ahora bien, para entender el cuerpo fenoménico desde la mirada de Fischer-Lichte e ir construyendo nuestra noción ampliada del mismo concepto es crucial comprender el concepto de **presencia**, ya que como veremos están fuertemente vinculados y se podrían considerar incluso sinónimos.

La presencia para Erika Fischer-Lichte (2004) "No es una cualidad expresiva, sino puramente performativa⁶⁸". Lo performativo lo entenderá, según lo escrito en Cómo hacer cosas con palabras (1955) por J.L. Austin, como un acto constitutivo de realidad y autorreferencial⁶⁹. Lo expresivo, por su parte, es diametralmente opuesto, en tanto refiere a algo de antemano ya sea interno o sustancial, de manera que la presencia es una realidad en sí misma, construida, generada, pero finalmente autorreferencial y una realidad de ser.

La presencia "se genera por medio de procesos específicos de corporización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores.⁷⁰". Recordemos que los **procesos de corporización** son las técnicas y prácticas por las que el actor generará presencia. En este sentido podemos hacer caso a que un Actor/Performer con presencia es un ser que domina el espacio y acapara la atención de los espectadores por medio de su cuerpo fenoménico.

⁶⁸FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 197.

⁶⁹LANGSHAW AUSTIN, JOHN. 1962. *Cómo hacer cosas con palabras y acciones*. Barcelona. Ed. Paidós.I.

Este cuerpo se encuentra exento a cualquier significación preconcebida, no está expresando, más bien está existiendo como realidad en el mundo. El cuerpo fenoménico es un cuerpo vivo, dispuesto al acto en el contexto escénico, no es un cuerpo semiótico, entendido este como el cuerpo del personaje o de ficción. Es el cuerpo escénico del actor, en tanto vivo, presente, energizado, dispuesto y real.

Fischer-Lichte al decir que el actor engendra tras un proceso de corporización su cuerpo fenoménico para generar presencia nos está dando la licencia de tomar al cuerpo fenoménico del Actor/Performer como el equivalente a su presencia ya que engendrar y generar son sinónimos y ambos responderían al mismo proceso de corporización. Ahora bien, es importante aclarar que la presencia como veremos más adelante es un fenómeno también mental y que no dependerá solo del cuerpo, ya que mente y cuerpo son al unísono. Frente a esto es justo decir que esta aparente división cuerpo/mente para entender el fenómeno de la presencia es justamente para eso, para dividir el análisis del concepto presencia y generar dos campos de estudio, uno que tendrá que ver específicamente con los procesos de corporización y el cuerpo fenoménico como algo físico y verificable; y el segundo que tendrá que ver con el fenómeno de la presencia completo, es decir también mental en donde cuerpo/mente es uno.

Analizamos entonces el **cuerpo fenoménico**:

Fischer-Lichte en Estética de lo performativo (2004) se refiere al dominio del espacio y su capacidad para centrar la atención del espectador en sí por parte del actor, para nosotros Actor/Performer, como: "Concepto fuerte de presencia⁷¹". De lo cual se supone una fuerza que emana e irradia desde el cuerpo fenoménico del Actor/Performer. Esto último a propósito de la observación que hace Fischer-Lichte sobre el actor al que se le atribuye gran presencia se le reconoce como magia⁷²: "La *magia* de la presencia consiste en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía de tal modo que el espectador pueda sentir que circula por toda la sala y que le afecta, que incluso lo tiñe. Esta energía es la fuerza proveniente del actor.⁷³".

Es decir:

Magia = fuerza proveniente del Actor/Performer irradiada y generada como energía por medio de procesos de corporización que revelan a su cuerpo fenoménico como presencia.

Con magia nos referimos al concepto fuerte de presencia.

⁷¹Capacidad de capturar la atención y dominar el espacio. Véase: FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 198.

⁷²Con magia no nos referimos a una suerte de experiencia mística ni esotérica sino que al fenómeno energético que irradia desde el cuerpo del actor como una fuerza, que se transmite al espectador. Es metaforizado por Fischer-Lichte como "magia" y se refiere al efecto misterioso que se produce sobre los espectadores a partir de la presencia energizada. Véase: Fischer-Lichte. Óp. Cit. P. 197.

⁷³FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 201.

Hasta el momento podríamos establecer las **principales características del cuerpo fenoménico:**

- Es el **cuerpo performativo y real del actor.**
- Es **generado por procesos de corporización.** (Dedicaremos un subcapítulo).
- Es el cuerpo que **genera energía.**
- A este cuerpo **se le delega el concepto fuerte de presencia. (Domina el espacio y capta la atención)**

De estas cuatro características se desprenderán los elementos que someteremos a análisis en el componente práctico de la presente investigación, lo que revisaremos en el capítulo tercero.

Revisaremos ahora a El cuerpo sensible (2010) de David Le Breton como punto de referencia para nuestra noción ampliada de cuerpo fenoménico. Este filósofo estuvo muy en boga durante fines de los años 90` dentro del marco de las escuelas de danza y teatro en Chile. Además leer a Le Breton tiene la cualidad de ser muy accesible en cuanto a su traducción y estructura de pensamiento por sus ejemplos aplicables a la vida ordinaria, lo que establece un puente de conexión directa con las prácticas performativas que tienen como principio la idea de la inclusión de la realidad.

Para Le Breton el cuerpo es: el cuerpo sensible que experimenta el mundo: "La existencia del hombre implica un ejercicio -sensorial, gestual, mímico, etc.[...]. El cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo⁷⁴", en tanto el mundo es una experiencia sensible.

La existencia del Actor/Performer en escena implicaría un ejercicio sensorial, gestual y mimético y su cuerpo entonces sería un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo. Entendemos vector según la física como un punto en el espacio con una longitud/medida y una dirección. Se dilucida entonces una disponibilidad por parte del Actor/Performer a estar en el espacio direccionado a percibir y relacionarse con el mundo (materia, escena y sala) desde una fuerte presencia, desde su cuerpo fenoménico energizado y revelado como presencia.

David Le Breton en su libro El cuerpo sensible (2010) escribe en el capítulo "Fenomenología del comediante en el teatro contemporáneo": "El hombre siente y actúa según su interpretación de los acontecimientos. Entre el individuo y el mundo que lo rodea se interpone siempre una trama de sentido que alimenta sus angustias o su felicidad⁷⁵".

De esta forma comprendemos el cuerpo fenoménico y sensible del Actor/Performer como un cuerpo vivo y dispuesto a percibir sobre la escena el entramado de sentidos del mundo que lo rodea y a afectarse en tanto materia

⁷⁴LE BRETON, DAVID. 2010. El cuerpo sensible. Chile. Metales Pesados. P. 68.

⁷⁵Óp. Cit. P. 69.

en estado de disposición que sirva al mismo para luego esculpir su devenir de signos afectivos, sus acciones y reacciones, situándose en un presente devenir escénico.

Así también la figura de este cuerpo, dice Le Breton, se equivale con la figura del cuerpo de un viajante: "viajar es desarraigarse de las rutinas sensoriales, tener la certeza de sorprenderse constantemente[...]sometido a la sorpresa de ver, gustar, tocar, sentir, escuchar, e incluso, a sumergirse en otras dimensiones sensoriales que hacen emerger percepciones que le eran desconocidas⁷⁶".

Entonces el Actor/Performer es aquel cuerpo que se dispone a viajar, a descubrir el mundo y sus sentidos sobre la escena. No es casual que Jacques Lecoq en su libro El cuerpo poético (1997) titule todos sus capítulos en relación al concepto de viaje y que se hable explícitamente del viaje de la escuela y que básicamente la estancia, el proceso del actor durante su permanencia en la Escuela internacional de teatro Jacques Lecoq (1956) sea descrita como un viaje por Lecoq⁷⁷.

Este estado de viajero en el devenir del presente escénico lo podemos también relacionar con el estado de neutralidad definido por Lecoq en El cuerpo poético (1997) como: "un estado de descubrimiento, de apertura, de

⁷⁶Óp. Cit. P. 19.

⁷⁷"El gran tema de la escuela: El viaje". LECOQ, JACQUES. 2004. El cuerpo petico. 2 Ed. España. Alba Editorial. P. 27.

disponibilidad para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales con la frescura de la primera vez⁷⁸". Sobre esta premisa Lecoq fundará todo un entramado de ejercicios pedagógicos actorales con el fin de educar al actor para que esté disponible para el juego teatral y para viajar sobre la escena. Sobre este punto profundizaremos después en el apartado dedicado a la Neutralidad.

Antes de continuar con las nociones de Fischer-Lichte, es importante introducir una aclaración en cuanto al objeto de estudio, encontrada en Dramaturgia corporal (2011) del profesor y director teatral brasileño radicado en Chile y reconocido por sus prácticas e investigaciones con énfasis en y desde lo corporal, Amílcar Borges; quien establece que: "el cuerpo del actor solo puede ser estudiado como una variable de los procesos dinámicos que establecen la experiencia de un hecho escénico⁷⁹". Borges señala que según la física unificadora es imposible determinar el objeto en acción, es decir, que si intentamos estudiar el cuerpo del actor en acción estaríamos atentando contra las leyes físicas ya que al detener el cuerpo para observarlo alteraríamos su dinámica y con ello sus propiedades inmanentes. "Se escapa su inmanencia. El (re) conocimiento de los patrones de acción desde las coordenadas de fijación es una interpretación, una abstracción consensuada⁸⁰". De manera que el estudio del cuerpo fenoménico del Actor/Performer no se establecerá desde la

⁷⁸Óp. Cit. P. 62.

⁷⁹BORGES, AMÍLCAR. 2011. *Dramaturgia corporal*. Santiago de Chile. Cuarto propio. P. 102.

⁸⁰ídem.

mirada científica objetual de acuerdo a las leyes físicas sino que será el estudio de una variable de procesos dinámicos en acción. De nada nos serviría sustraer al cuerpo de su experiencia en tanto dinámica en acción sobre la escena ya que esa es justamente su naturaleza, el cuerpo está ahí en escena para experimentar cambios y generar cambios concebidos como procesos dinámicos de transformación.

Entenderemos el cuerpo fenoménico del Actor/Performer como el cuerpo sobre el cual se superponen las relaciones de hechos y acciones, lo que nos permite comprender el término en-acción (Borges) como una variante que se desprende del cuerpo. Esta variante nos hace comprender al cuerpo del Actor/Performer como "un campo de probabilidades experiencial de las manifestaciones de la acción.⁸¹". Es decir, al mismo tiempo que el Actor/Performer experimenta la acción, esta se manifiesta también en él y este a su vez acciona en respuesta a esa acción que recae en él. De esta manera se encuentra en un constante devenir de acción-reacción.

El cuerpo fenoménico desde este punto de vista será entendido como el cuerpo dispuesto a la experiencia de la acción.

Ahora volviendo sobre la noción de presencia de Fischer-Lichte en Estética de lo performativo (2004). Es importante aclarar que la presencia como habíamos dicho anteriormente no puede de ningún modo responder a un

⁸¹ídem.

proceso en que la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia esté funcionando. Habíamos dicho que la presencia es también mental.

"Cuando el actor genera su cuerpo fenoménico en tanto que energético y produce así presencia él mismo aparece como *embodiedmind*, es decir, como un ser en el que cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables, un ser en el que ambos están dados de antemano como uno⁸²".

En este punto es cuando el fenómeno de la presencia se alza radicalmente como una cualidad performativa del ser ya que está desarticulando una estructura de identidad dicotómica, una visión del hombre occidental que separa cuerpo y mente. Fischer-Lichte dirá que una de las características de lo performativo es: "su capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas⁸³".

En el fenómeno de la presencia los elementos corporales y mentales se combinan e interactúan. "A la presencia hay que entenderla como un proceso de la conciencia, pero, eso sí, como un proceso de la conciencia que se articula físicamente y que el espectador experimenta también físicamente⁸⁴". El espectador percibe desde su experiencia presencial y por lo tanto corporal/mental de expectación.

⁸²FISCHER-LICHTE, ERIKA. Óp. Cit. P. 203.

⁸³Óp. Cit. P. 50.

⁸⁴Óp. Cit. P. 203.

La dicotomía cuerpo/mente se suprime y el espectador, como dice Fischer-Lichte se experimenta a él mismo también como *embodiedmind*, "como seres en constante devenir; la energía circulante es percibida por él como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital⁸⁵". A esto Fischer-Lichte le llama **concepto radical de presencia**.

Si tenemos a un Actor/Performer que irradia presencia en tanto energía, es decir, **fuerte de presencia**. Si este actor es capaz de dominar el espacio y captar la atención del espectador es porque lo hace a través de su cuerpo, con su cuerpo y con la conciencia de que es cuerpo en ese espacio frente a otros. Este comportamiento, en tanto mente corporizada, en sí mismo potencia la idea de que el espectador puede reconocerse también como mente corporizada pues percibe, como hemos visto antes, el acto con todo su cuerpo receptando sensaciones, percepciones, lo que puede llegar a despertar sentimientos y reacciones, las cuales se manifestarán en su cuerpo a propósito de lo que ve, escucha, siente y comprende de manera consciente generando sentidos y leyendo entre líneas y acciones desarrolladas en la escena, haciéndolo completar de manera activa la realización escénica desde su presencia en ese lugar.

Esto podría darnos interesantes luces de cómo dejar ciertos espacios en la dirección del espectáculo y en la línea de acción de los Actores/Performers y

⁸⁵Óp. Cit. P. 204.

no dar todo en bandeja, manejando la articulación del entramado de signos y perceptos en donde el espectador también pueda viajar y completar el sentido. Divisamos aquí que el aporte de la construcción de la doble imagen como procedimiento metodológico extraído de Jacques Lecoq (1997), puede ser de gran relevancia para activar el bucle de funcionamiento revelando al espectador como presencia que asiste al convivio en calidad de realizador escénico, si es que consideramos que la realización escénica se completa con su presencia. Finalmente lo que hacemos es fortalecer la idea del encuentro presente.

Hasta el momento a raíz de la definición de presencia nos hemos encontrado con que Fischer-Lichte divide el entendimiento de esta noción de acuerdo a sus implicancias en:

- a) **Concepto Fuerte presencia:** el cual tiene que ver principalmente con la capacidad del actor para generar ese cuerpo fenoménico y captar la atención del espectador y dominar el espacio tras un proceso de corporización.
- b) **Concepto radical de presencia:** el cual se relaciona con esa capacidad radical de suprimir la dicotomía cuerpo/mente. Lo que permitiría tanto al actor como al espectador percibirse como *embodiedmind*. (mentes corporizadas), en constante devenir.

Lo que nos atañe en este momento es precisamente la corporalidad de manera que nos encontramos estudiando el primer concepto de presencia, es

decir, el concepto fuerte de presencia y que según Fischer-Lichte es el resultante de procesos de corporización. Sin embargo es vital comprender que la presencia es un fenómeno que responde también a ese proceso mental antes descrito y que genera el concepto radical de presencia ya que el ser humano es cuerpo y mente al unísono. Podría decirse que el fin u objetivo conseguido por el concepto fuerte de presencia es revelarnos el concepto radical de presencia en tanto se completa en presencia del espectador y permite la conceptualización del ser humano como un ser completo como lo es ya desde siempre.

A raíz de esto Fischer-Lichte nos dice que:

En la presencia no aparece , pues algo extraordinario sino que en ella algo completamente ordinario se hace patente y deviene acontecimiento[...]. Experimentar a los demás y a uno mismo como actuales, como presentes significa experimentarlos y experimentarse como *embodied mind* y vivir con ello la propia existencia ordinaria como extraordinaria, como transformada, como transfigurada⁸⁶.

Ahora bien, para que esto suceda hemos dicho que el actor debe generar su propio cuerpo fenoménico, en tanto presencia, que bajo esta última idea aparece frente al espectador como la presencia ordinaria del hombre transfigurada y de esta manera percibida y experimentada como algo extraordinario. Pasemos entonces al estudio de los **procesos de corporización**.

⁸⁶Óp. Cit. P. 205.

II.1. Procesos de corporización

¿A que nos referimos con los procesos de corporización? la respuesta tiene su génesis en la técnica actoral: "son las técnicas y prácticas para la generación de presencia⁸⁷".

Entonces a manera de antesala: ¿Cuáles técnicas/entrenamientos nos permiten desarrollar la presencia, en tanto cuerpo fenoménico? ¿Qué concepción de actor, respecto a qué tradición teatral tomamos como bandera?

Al alero de este pensamiento se han desarrollado variadas prácticas que ponen al actor como eje central de la escena. Se reconoce una línea que parte con el trabajo desarrollado por Konstantin Stanislavski (1863-1938), quien de alguna manera inaugura el recorrido histórico occidental en tanto preocupación sobre el entrenamiento y educación profesional del actor, esto lo podemos corroborar por ejemplo en El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia (1936) y Un actor se prepara (1938), entre sus otros títulos.

Luego de Stanislavski en esta línea vendría Vsévolod Meyerhold (1874-1942), actor de Stanislavski que se deslinda de este último para experimentar

⁸⁷Óp.Cit. P. 203.

con la aplicación de la biomecánica en el entrenamiento del actor, lo que se puede apreciar en la recopilación de sus escritos en Teoría teatral (1971).

Luego en esta línea aparecería Jerzy Grotowski (1933-1999) con el desarrollo de lo planteado por Stanislavski en lo que respecta al entrenamiento psicofísico y las acciones físicas radicalizando la figura del actor como el componente primordial del teatro en Hacia un teatro pobre (1968). Esta corriente del Teatro pobre y todos los planteamientos y desarrollos posteriores, dieron pie a importantes otros avances por parte de sus seguidores-continuidadores: cabe mencionar a Eugenio Barba (1936-actualidad) con La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral (1993), quien distingue un trabajo sobre la pre-expresividad del actor en oposición a la expresividad trabajando con modelos del teatro oriental y la oposición física en busca de generar el cuerpo como un *bios* energético generando presencia. De la misma manera también, podríamos mencionar a Tomas Richards quien trabajó directamente con Grotowski como asistente, lo que deja plasmado en Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas (1993). Richards toma sus principios y desarrolla toda una escuela sobre las acciones físicas estableciendo también un puente entre Grotowski y Stanislavski. Actualmente Thomas Richards es director del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards en Pontedera, Italia.

Por otra parte alejándose de esta corriente, pero como veremos de manera muy similar en cuanto al resultado deseado, tenemos a Jacques Lecoq con El cuerpo poético (1997), quien se dedicará a preparar actores diríamos para cualquier tipo de teatro y que podrían funcionar muy bien en cualquiera de las directrices señaladas anteriormente. Postulando toda una escuela en relación al cuerpo y el estudio del movimiento.

Así muchos otros que quizás también debiesen estar quizás en esta lista. Lo importante de destacar es que la presencia actoral y cómo el actor se dispone a vivenciar y desenvolverse sobre el escenario con su cuerpo ahora llamado cuerpo fenoménico ha resultado símbolo de preocupación de diversas estéticas directoriales-teatrales en diversas épocas.

Hemos decidido estudiar la noción del *Performer*⁸⁸ aportada por Jerzy Grotowski para comprender los principios de un cuerpo fenoménico performativo y presente. Acudimos a Grotowski y no a otro ya que es el primero desde quien se desprenden las aportaciones que luego harán a la disciplina Eugenio Barba, Thomas Richards y otros continuadores de su legado. Tal vez alguien podría decir que es obsoleto o anticuado. ¿Por qué no alguno de sus discípulos más actuales?. Grotowski es la primera fuente y esa es su validez.

⁸⁸Se ha decidido mantenerla nomenclatura del idioma original *Performer* traducida en algunas ocasiones como Hacedor o actuante. Ya que "*Performer* con mayúscula es el hombre de acción". GROTOWSKI, JERZY. 1987. *El Performer*. En: *Máscara*. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. México. III 11-12. :(76-79). P. 76.

También hemos decidido estudiar la neutralidad (o estado de disposición) propuesto por Jacques Lecoq ya que es en dos ejercicios puntuales propuestos por él en los cuales se funda nuestro procedimiento metodológico de puesta en escena, el cual revisaremos en nuestro tercer capítulo.

A manera de ir introduciendo a Grotowski y su idea de *Performer* es importante señalar que para Grotowski todo el esfuerzo de sus entrenamientos y todos sus esfuerzos creativos se concentran en "un esfuerzo por lograr la 'madurez' del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad⁸⁹".

Bajo esta declaración primaria de Grotowski en Hacia un teatro Pobre (1968) se establece que lo que estaría buscando es preparar al Actor/Performer para estar en completa presencia, para ofrecerse a sí mismo en un acto de desnudez total en un acto en comparecencia ante otros seres humanos en el acto teatral que para Grotowski se define como encuentro.

Grotowski considera que el aspecto medular del arte teatral, es la técnica escénica y personal del actor. Sus años de indagación respecto al actor solo tienen un objetivo, la liberación. Grotowski plantea una serie de ejercicios psicofísicos y respiratorios en el cual fundará su búsqueda con el fin de eliminar la resistencia en el organismo del actor. El teatro de Grotowski se encausa por una vía negativa, que en vez de buscar llenar de técnicas y atosigar el

⁸⁹.GROTOWSKI, JERZY. 1992. Hacia un teatro pobre. 16 Ed. México. Siglo XXI. P. 10.

organismo del actor bajo una acumulación de estas, busca destruir las barreras sociales que se han impuesto sobre el cuerpo del actor por una deformación-desnaturalización en su aprendizaje cultural. Dirá en Hacia un teatro pobre (1968): "Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo, tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos⁹⁰".

Esta búsqueda la podríamos emparentar con la noción de *Embodied mind* aportada por Fischer-Lichte y el concepto radical de presencia, en tanto las barreras se comprenden en una estructura dicotómica cuerpo/mente, la cual se anularía en lo anhelado por Grotowski.

De alguna manera lo que buscó Grotowski es generar un nuevo cuerpo, en donde cuerpo y mente sean un ser único y dispuesto a la acción en presente, un cuerpo performativo, un cuerpo fenoménico.

Estas preocupaciones se radicalizan en el concepto del ***Performer***.

II.1.1. Proceso de corporización del *Performer* de Jerzy Grotowski

Para el tratamiento de el concepto de *Performer* nos basaremos en el artículo "El *Performer*" publicado y traducido en la Revista Máscara (1987).

⁹⁰ídem.

"*Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro⁹¹".

Inmediatamente se evidencia que el *Performer* para Grotowski se está presentando a sí mismo en acción, de esta manera se emparenta notoriamente con el carácter performativo de la cualidad presencial descrita anteriormente por Fischer-Lichte. Se distingue de lo expresivo ya que su finalidad no es representar un algo anterior preestablecido. El *Performer* es en actualidad.

El *Performer*. "Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos⁹²".

Para Grotowski en su artículo El Performer (1987), el teatro es un ritual y esto es importante entenderlo: el ritual lo entenderá como *Performance*, el verdadero teatro para Grotowski es *Performance*. Esto para oponerse a la noción de espectáculo, al que define como un ritual degenerado.

Bajo esta noción del teatro como un ritual, es decir, como *Performance*, Grotowski pretende ir al rescate de algo tan antiguo y olvidado que dice no tener cabida entre las distinciones de géneros estéticos. Esto guarda relación con el hacer del *Performer*, el carácter ritual tiene que ver con la esencia del que está realizando mientras realiza y el ritual es entendido como una intensidad provocada por este.

⁹¹GROTOWSKI, JERZY. 1987. El Performer. En: Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. México. III 11-12.: (76-79). P. 76.

⁹²Ídem.

"Los testigos entran entonces en estados intensos, porque dicen, han sentido una presencia. Y esto, gracias al *Performer* que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *Performer* es *pontifex*, hacedor de puentes⁹³".

Pero ¿Con qué se estaría estableciendo un puente?, ¿qué es ese algo viejo y olvidado que como un *pontificex* el *Performer* revela? Se trata de la esencia, la esencia humana natural en oposición a la social, es la pura intimidad del ser.

Dirá Grotowski: "La esencia: etimológicamente se trata del ser[...]. La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior, que no es aprendido⁹⁴".

No es social en el sentido de que no se trata de un proceso en que el *Performer* se enfrenta a la sociedad, sino que es un proceso de descubrimiento y encuentro entre el *Performer* y su esencia, es un enfrentamiento consigo mismo. Emperantendo este pensamiento con lo planteado por Giannini en La reflexión cotidiana (1987) se estaría apelando al presente, en tanto, ofrenda del ser a la conciencia.

Grotowski asemeja la figura del *Performer* a la figura de un guerrero, al observar a los guerreros Kau en Sudán en los años 50. El guerrero joven, dice

⁹³Óp. Cit. P. 76 y Sig.

⁹⁴Óp. Cit. P .77.

Grotowski, en un momento de osmosis entre cuerpo y esencia se completa en un instante de absoluta humanidad, de organicidad plena.

"El cuerpo y la esencia pueden entrar en ósmosis y parece imposible disociarlos. Pero esto no es un estado permanente, dura solo un breve periodo[...]con la edad se puede pasar del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*. Esto resulta de una difícil evolución[...]tarea de cada uno⁹⁵".

El camino hacia el cuerpo de la esencia es un proceso personal que dependerá de cada uno y su manera de encontrarse consigo mismo, su esencia y así alcanzar la organicidad plena. Sin embargo como veremos más adelante, existe algo concreto sobre lo cual se trabaja y esto es la **partitura de acciones**.

El *Performer*: hace dispuesto a encontrar un conocimiento que le es propio dentro de sí, va en encuentro de sí mismo durante su hacer, de su esencia.

El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, conduce al *cuerpo de la esencia*. Cuando el guerrero está en el breve tiempo de la ósmosis *cuerpo-y esencia* debe captar su proceso. Cuando nos adaptamos al proceso, el cuerpo resulta no-resistente, casi transparente. Todo es ligero, todo es evidente⁹⁶.

Resumiendo hasta esta parte. **El Performer** podríamos definirlo como **un hombre de acción que se presenta a sí mismo ejecutando acciones en un**

⁹⁵ídem.

⁹⁶ídem.

estado de organicidad plena, generando en algún punto de su hacer una osmosis entre su cuerpo y su esencia.

Con osmosis nos referimos a que existe una influencia recíproca entre cuerpo y esencia, partes que se alimentan durante el hacer y viceversa. La esencia alimenta la acción corporal y el cuerpo revela la esencia, la esencia se manifiesta en tanto que acción corporizada y ejecutada.

Siguiendo con los principios de Grotowski en el mismo artículo El Performer (1987). El *Performer* es un hombre que se ha liberado totalmente de las barreras sociales psíquicas al momento de ejecutar su hacer de modo que la dicotomía cuerpo/mente se suprime. Estableciendo un nexo con lo planteado por Fischer-Lichte, en Estética de lo Performativo(2004) podríamos decir que el *Performer* genera su cuerpo fenoménico y se experiencia a sí mismo como un *embodied mind* durante su hacer.

Para hacer y mientras se hace estar atento y poder captar el momento de la conexión personal, Grotowski reconoce la existencia de un yo-yo.

II.1.1.1. El yo-yo

Nos referimos al yo-yo desde la misma fuente: El Performer (1987).

"En el camino del *Performer* la esencia se percibe durante la osmosis con el cuerpo⁹⁷".

Grotowski plantea que existe un **Yo-Yo**, un ser doble. Ser consciente de aquello podría conducirnos al cuerpo de la esencia. El segundo Yo, dice, es casi virtual, mientras uno está en acción en el tiempo, el segundo Yo está mirando, observando mientras hago, como una presencia silenciosa fuera del tiempo que busca el momento de osmosis entre esencia y cuerpo.

"No quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente⁹⁸".

Estar presente y receptivo, en definitiva es estar vivo sobre la escena, dispuesto a experimentar la acción como un ser cuerpo/mente. El *Performer*, como diría Borges a propósito del cuerpo del actor, se percibe entonces como "un campo de probabilidades experiencial de las manifestaciones de la acción".
Mientras se experimenta la acción el **yo-yo** es consciente de aquello.

⁹⁷idem.

⁹⁸Óp. Cit. P. 78.

Todo esto es para lograr finalmente la **actuación orgánica**⁹⁹ entendida como una actuación en donde las acciones tienen su origen dentro del cuerpo en la naturaleza de la esencia del hombre, es decir, devienen de un impulso que es el resultado de una reacción al entorno pero con conciencia sobre sí mismo. (Se busca la reacción primaria) El *Performer* debe estar hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo en contacto con su esencia.

La organicidad para Grotowski es lo que le permitiría al *Performer* reaccionar como un niño y eliminar las barreras de comportamiento adquiridas por la vida ordinaria en medida que avanza nuestro proceso de civilización. Por esta razón se entiende el proceso como una vía negativa de eliminación de las huellas culturales, marcas que se inscriben y adiestran nuestro comportamiento.

El teatro de esta manera no es social sino esencial.

Esta manera orgánica de estar, de habitar la escena se lograría según Grotowski trabajando sobre una estructura precisa, una partitura de acciones, en esfuerzo y con respeto hacia los detalles. "La persistencia y el respeto de los

⁹⁹¿Qué es la organicidad? Es vivir en armonía con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No se debe olvidar: el cuerpo es un animal. No estoy diciendo que seamos animales[...]. La organicidad está vinculada al aspecto-niño. El niño es casi siempre orgánico. La organicidad es una cosa que se tiene más cuando se es joven, y menos cuando se envejece. Obviamente, es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entrenamiento de la vida ordinaria, rompiendo, eliminando los clichés del comportamiento. Y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria. (Grotowski, Jerzy, Citado en: ANNA CAIXACH. 2009. La técnica orgánica del actor, un camino hacia lo invisible. Revista Estudis Escènics [En línea] <<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/253353/340119>>[consulta 14/11/2015] : (36). 372-383. P. 377.

detalles, son el rigor que permite hacer presente el Yo-Yo¹⁰⁰", de manera que ante este trabajo detallado y consciente del *Performer* se generaría esta presencia en estado de atención de percepción consciente. El Yo-Yo comparece ante el espectador como una presencia integral en tanto que completa: *Embodied mind*.

Para que este trabajo sobre el Yo-Yo funcione es necesario un grado de atención extrema, un grado de atención que se entiende como un estado en donde la percepción se vuelve conciencia. Como diría Anna Caixach en La técnica orgánica del actor (2009): "Cada poro de la piel se convierte en un ojo¹⁰¹".

Las acciones del *Performer* deben ser muy precisas exactas y simples. La partitura de acciones debe ser dominada. Como dice Grotowski: "Hay que encontrar acciones simples; pero teniendo cuidado que sean dominadas y que esto dure. De otra manera no se trata de lo simple, sino de lo banal¹⁰²".

Mientras que el *Performer* domine su partitura de acciones simples y los detalles se concentrará en su ejecución en un estado de atención extrema y posiblemente se conecte con su esencia, mas esto es un proceso personal que no puede verificarse. Lo que podemos verificar es el grado de atención y

¹⁰⁰GROTOWSKI, JERZY. 1987. El Performer. En: Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. México. III 11-12 :(76-79). P.78.

¹⁰¹CAIXACH, ANNA. Óp. Cit. 374.

¹⁰²GROTOWSKI, JERZY. 1987. El Performer. En: Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. México. III 11-12. :(76-79). P. 78.

concentración en apertura con la que el *Performer* se dispone sobre la escena, a la vez de la receptividad para con el espacio y el contexto escénico, sus compañeros y la acción dramática. En la medida que el *Performer* domina las acciones y se mantiene atento, reaccionará de manera orgánica.

Es importante destacar la palabra simpleza en las acciones, refiriéndose a la cita anterior, ya que no existe entonces una petición formal de gran complejidad corporal, sino que se trata del grado de conexión con la que el *Performer* ejecuta lo que ejecuta y que comprenda el valor y complejidad en sí misma que es aquella acción simple que realiza. De esta manera podríamos decir que cada acción es compleja en sí misma y que el Actor/*Performer* debe conocer y trabajar en aquella acción de modo que esa acción por más simple que parezca sea revelada en escena de una manera extraordinaria.

Plantea Grotowski en el artículo El Performer (1987) que una de las posibilidades para crear una corporeidad en acción puede ser alimentarse de la reminiscencia, es decir, de la memoria de eso que se recuerda de un otro mientras ejecuta, de un anterior a uno. Un sinónimo de reminiscencia es evocación. Para Grotowski a través del trabajo de la estructura precisa y sus detalles el *Performer* puede encontrar en su corporeidad a un otro, una corporeidad que no se encuentra ni en el personaje, ni en el no personaje. Al comienzo la de alguien conocido, luego con el tiempo, la corporeidad del desconocido, del ancestro. Afirma que cuando se trabaja cerca de la esencia pareciera actualizarse la memoria. "Cuando la esencia está activada, es como

si fuertes potencialidades se activasen. La reminiscencia es tal vez una de estas potencialidades¹⁰³".

El *Performer* deviene en una horizontalidad de acciones que se desarrollan en el tiempo y que este ejecuta en presente y es a través de este recorrido horizontal de acciones que se podría acceder a la verticalidad, es decir llegar a la conexión con la esencia realizando un trabajo que le permita ser orgánico y percibirse vivo.

En resumidas cuentas **el trabajo del *Performer* tiene su aposento en la idea de la organicidad en que el cuerpo se encuentra disponible, receptivo y alerta, afectándose y reaccionando a su entorno; mientras que realizando desde su estado doble (yo-yo) la partitura de acciones con especial atención en los detalles en plena conciencia de su ejecución.**

Es en esta línea de la organicidad que es pertinente establecer un análisis de lo aportado por Jacques Lecoq.

¹⁰³idem

II.1.2. Proceso de corporización para el actor de Jacques Lecoq

En El cuerpo poético (1997) Lecoq, refiriéndose al estado del actor en **neutralidad**, dirá lo siguiente:

"Un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales con la frescura de la primera vez¹⁰⁴".

Es interesante observar como Jacques Lecoq posee en su anhelo de actor pretensiones muy similares a las del *Performer* de Grotowski, en tanto organismo vivo, permeable, dispuesto y presente.

Lo más radicalmente interesante es que estos dos hombres de teatro generaron técnicas y ejercicios en busca de conseguir lo que planteaban. Sin embargo, sin dejar de lado la conciencia, Lecoq de alguna manera es mucho menos espiritual y místico. Nos plantea a un hombre de acción que debe entrar al juego teatral en estado de disposición para recibir y reaccionar. Aquí no se trata de conocerse a sí mismo y de generar una conexión con la esencia personal como en Grotowski. Lecoq desarrolla ejercicios que ayudan al actor a generar su cuerpo fenoménico, digámoslo y esto es una apreciación personal, por una vía positiva en distinción a Grotowski en tanto este último planteaba desbloquear al individuo de trabas sociales generando una osmosis entre

¹⁰⁴LECOQ, JACQUES. Óp. Cit. P .62

cuerpo y esencia por una vía negativa en donde no se pretendía enseñar nada sino hacer desaparecer y de alguna manera erradicar del cuerpo las oposiciones psíquicas y bloqueos impuestos por la cultura en el organismo del actor. En cambio Lecoq nos dirá lo siguiente:

Cuando abordamos los personajes, mi gran temor es el retorno a lo personal, es decir, a que los alumnos hablen de ellos mismos, sin que haya verdadera actuación. Si el personaje y la persona se fundan en uno, la actuación se anula. Si esta osmosis puede servir en ciertos primeros planos del cine psicológico, el juego teatral debe transportar la imagen hasta el espectador[...]de aquí la importancia de la máscara. Los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan ellos mismos, ¡actúan con ellos mismos!¹⁰⁵.

Producto de la anterior cita desprendemos que Lecoq no se interesa por la osmosis cuerpo/esencia, pero si tomará al cuerpo del actor como el material real de trabajo con el cual ellos mismos actúan y para ello propondrá diversos procedimientos de cómo acrecentar la presencia para comunicar y traspasar la imagen hasta el espectador.

Ahora bien, hay que decir que según otro punto de vista, Lecoq si propone una vía negativa, en tanto, que de igual manera se reacondiciona el cuerpo y se constituye como otro distinto al original cuerpo que entra a su escuela, es decir, en el escenario el cuerpo se comporta de manera distinta. Por

¹⁰⁵Óp. Cit. P. 94.

lo tanto de igual manera se anula un anterior cuerpo real, se reeduca, se redescubre en el viaje de la escuela.

Para Lecoq el *Comédien*, traducido como actor desde el francés al español, actúa con su cuerpo, es un cuerpo que se pone al servicio y se entrega al juego teatral. No se trata de desarrollar a un nuevo modelo de ser humano e iniciar un camino hacia la santidad ni de ser *Pontificex*. Se trata del actor que actúa y comunica, el actor es un hombre como todos los otros hombres, pero que trabaja haciendo teatro y debe aprender ciertas cosas que le ayudan a hacerlo de mejor manera. Por esto digo que es más positivo que Grotowski, ya que para Lecoq el teatro sí pertenece al mundo como actividad, como trabajo, como oficio. En tanto que para Grotowski como hemos dicho a propósito de El Performer (1987), el teatro no es social, sino que es esencial y eso de alguna manera se opone al tren de la vida y al mundo. Esto resulta parecer más misterioso que los planteamientos de Lecoq, quien por el contrario se dedica a reglamentar y revelarnos las leyes del juego llamado teatro. Al momento de entrar en escena y disponernos al juego comienzan a funcionar ciertas leyes que son específicas del escenario.

No es objeto de este estudio comparar a estas dos categorías de actor ni estas dos corrientes: Grotowski V/S Lecoq, pero es interesante ver cómo estos dos se acercan y alejan en distintos puntos para llegar a un objetivo similar.

Dejando de lado esta discusión, concentrémonos ahora en el proceso de constitución de presencia para el actor de Lecoq.

Como decíamos, de acuerdo a Fischer-Lichte en Estética de lo Performativo (2004), la presencia se produce mediante procesos de corporización, es así como revisaremos en esta instancia un proceso de corporización en específico: el concepto de **neutralidad** asociado al ejercicio de la **máscara neutra**. descrito en El cuerpo poético (1997).

II.1.2.1. La máscara neutra

"Es un objeto especial. Es un rostro llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma[...]debe servir para sentir el *estado de neutralidad*¹⁰⁶".

Este estado de **neutralidad** Lecoq lo define como **el estado previo a la acción**, un estado de **receptividad para con el contexto escénico**, es decir, un estado de percepción de lo que rodea al actor.

Estas máscaras se confeccionan de cuero, cuenta Lecoq, en El cuerpo Poético (1997) y son máscaras de calma sin expresión concreta, en estado de equilibrio. Esta máscara y todas las demás máscaras (expresivas) no deben apegarse al rostro, sino que, se usan con cierta distancia y además deben ser más grandes que la dimensión real del rostro humano. Esta distancia física con

¹⁰⁶Óp. Cit. P .61.

el objeto que se pone sobre el rostro es clave, ya que Lecoq apuesta porque el actor deba actuar con cierta distancia. "Es precisamente con esta distancia que el actor puede actuar verdaderamente¹⁰⁷".

Esta distancia la podríamos emparentar a la conciencia, conciencia del actor sobre su cuerpo y sus movimientos. La actuación para Lecoq es movimiento, el mundo es movimiento. La vida es dinámica.

En este sentido al estudiar el estado de neutralidad estamos estudiando el cuerpo del actor como una variable, siguiendo con la idea de Borges descrita en el primer apartado de este capítulo: "el cuerpo del actor solo puede ser estudiado como una variable de los procesos dinámicos que establecen la experiencia de un hecho escénico¹⁰⁸".

Bajo este punto de vista si la vida es dinámica y por ende también el teatro, nos encontramos estudiando una variable de aquellos procesos dinámicos que son el teatro entero en tanto representación y/o presentación de la experiencia humana, es decir, la vida. En este momento nos encontramos estudiando lo previo a la acción. ¿Cómo es que se genera el cuerpo del actor, en tanto presencia como un cuerpo dispuesto ahí para receptor? Recepción de orden fenomenológico que es entendida como la percepción activa y consciente en este caso.

¹⁰⁷Óp. Cit. P. 62.

¹⁰⁸BORGES, AMILCAR. Óp. Cit. P. 102.

"La máscara neutra acrecienta esencialmente la presencia del actor en el espacio que lo circunda¹⁰⁹".

Lo que está en juego es el cuerpo, al neutralizar la expresión del rostro solo resta poner nuestra atención sobre el cuerpo y sus actitudes, de manera que la presencia para Lecoq se trabaja desde el cuerpo del actor.

El actor debe entrar en la máscara neutra, entrando en un ser genérico neutro, no en un personaje en el sentido tradicional (conflictos, historia, pasiones, etc.).

¿Cómo se trabaja?

Hemos dicho que la máscara neutra se encuentra en estado de equilibrio a esto sumamos la noción de que para Lecoq el equilibrio tiene que ver con la economía de movimientos, es decir, se mueve lo justo no tiene que ver con mucho o poco. Del latín *oeconomía*, y este del griego *oikonomía*, en una de sus acepciones economía quiere decir: "Contención o adecuada distribución de recursos materiales o expresivos¹¹⁰". De manera que la economía de movimientos la entenderemos como la administración de sus movimientos, lo adecuado tendrá que ver con que el actor en estado neutro generará la capacidad de adecuarse a las circunstancias al reaccionar por medio de la administración de sus movimientos de manera justa al contexto-entorno.

¹⁰⁹LECOQ, JACQUES. Óp. Cit. P. 62.

¹¹⁰DICCIONARIO REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. [En línea] <<http://lema.rae.es/drae/?val=econom%C3%ADa>> {Consulta: 15/11/2015}

Trabajar los movimientos a partir de lo neutro, dice Lecoq, es lo que proporcionará al actor lo necesario para la actuación. "Cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos¹¹¹".

Cuando el actor usa la máscara neutra su rostro desaparece y es el cuerpo el que se percibe más intensamente. "La mirada es la máscara, y el rostro es el cuerpo. Todos los movimientos se revelan entonces con una especial potencia¹¹²".

No se trata ahora de ponernos máscaras y salir a escena para revelar el cuerpo fenoménico en tanto presencia escénica que reacciona al entorno. Este ejercicio es un proceso que finaliza sin máscara, es una técnica de entrenamiento, de adiestramiento, un proceso de corporización que permitiría acrecentar la presencia escénica y poner al actor; Actor/Performer, para efectos de esta investigación, en estado de disponibilidad. "Una vez adquirida esta disponibilidad, ya puede prescindirse de la máscara sin miedo a la gesticulación o al gesto ilustrativo. El trabajo de la máscara neutra se termina sin máscara¹¹³".

El cuerpo fenoménico sinónimo de presencia desde este punto de vista es el cuerpo después de haber usado la máscara neutra, disponible para

¹¹¹LECOQ, JACQUES. Óp. Cit. P. 63.

¹¹²ídem.

¹¹³ídem.

reaccionar y accionar con un cuerpo acrecentado mediante el proceso de enmascaramiento previo.

La presencia escénica entonces se nos revela por gestos y movimientos acrecentados de manera precisa y económica en tanto el Actor/Performer es consciente de administrar lo justo para expresar-traspasar hacia público lo que experiencia.

Estos movimientos nos dirá Lecoq nunca son un acto mecánico, sino que deben ser gestos justificados.

"La indicación, la acción y el estado son las tres maneras de justificar un movimiento[...]. Sea cual sea el gesto que ejecute, el actor se inscribe en una relación con el espacio que lo rodea y origina en sí mismo un estado emocional concreto[...]. El espacio exterior se refleja en el interior. El mundo se mima en mí, y me da sentido¹¹⁴".

El cuerpo fenoménico del Actor/Performer es aquel cuerpo que se pone en relación con el mundo estando disponible a sentir para generar sentido. El estado de disponibilidad desde lo neutro permite al Actor/Performer, experimentar, y reaccionar ante lo que llamamos vida.

Cuando comenzamos este capítulo citamos a Tadeusz Kantor a modo de bajada de título diciendo que: "El actor debe ofrecer su ridículo, su despojamiento, su dignidad misma, aparecer desarmado, fuera de la protección de máscaras falaces¹¹⁵". Esta frase pareciera ser que ha encontrado mayor sustento. El actor aparece y comparece como una realidad en sí misma dentro

¹¹⁴Óp.Cit. P. 103.

¹¹⁵KANTOR, TADEUSZ. Óp. Cit. P. 85 y Sig.

de un teatro de lo real en donde las materias son instaladas en procesos dinámicos interrelacionales, en donde materias y carnes se juntan, en donde todo se afecta y deviene.

Es así que consideraremos a un Actor/Performer, un híbrido entre estos dos procesos de corporización para nuestra práctica, un cuerpo disponible que trabaja sobre una estructura precisa y que revela sus reacciones de manera acrecentada pero económica, en donde el cuerpo comunica y se afecta al unísono logrando traspasar la dinámica y la emoción de lo que acontece al espectador poniendo el Bucle en funcionamiento y reactivando el presente con su presencia, desde el ejercicio de su presencia. Nos proponemos instalar a este cuerpo en el espacio escénico a través del procedimiento del equilibrio del escenario¹¹⁶ y proponemos ponerlo en relación con los objetos y las materias a través del procedimiento de la doble imagen¹¹⁷. Todo para articular presencia y revelar el presente en el fenómeno teatral.

Es preciso antes de pasar a nuestra práctica, la cual expondremos en el tercer capítulo de esta tesis, dimensionar cómo es que el Actor/Performer se relacionará con los objetos.

¹¹⁶Ejercicio propuesto por Jacques Lecoq para la organización del movimiento escénico. LECOQ, JACQUES. Óp. Cit. P. 195.

¹¹⁷Ejercicio propuesto por Jacques Lecoq para ayudar a traspasar la imagen al espectador. Óp. Cit. P. 192.

II.2. La relación del Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia

"El objeto se libera de su significación ingenuamente sobreimpresa y de su simbolismo que lo disfraza, descubriendo la autonomía de su existencia sin contenido¹¹⁸". (Tadeusz Kantor).

Nos parece fundamental referirnos a como el Actor/Performer se relaciona con los objetos y cómo esta relación nos ayudaría a revelarnos la importancia del presente en tanto que aparecen sobre la escena como una otra presencia.

Los objetos son en su éxtasis así como El Actor/Performer sobre la escena es en su presencia.

El concepto **éxtasis de las cosas**, es encontrado en Estética de lo performativo (2004). Fischer-Lichte explica la presencia real de los objetos de acuerdo a la filosofía de Gernot Böhme, quien estudia entre otras cosas la atmósfera proponiéndola como la nueva puerta de entrada al conocimiento del mundo en tanto experiencia sensible y no como algo psicológico, sino que guarda relación con la síntesis que se elabora en primera impresión por la

¹¹⁸KANTOR, TADEUSZ. Óp. Cit. P. 115 y Sig.

percepción de la simultaneidad de objetos en relación en un espacio determinado.

En su artículo: *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* (1993), Böhme señala que las cosas no están definidas por sus características, las cosas no son encerradas en su materialidad, sino que estas cualidades son una manera en que la cosas manifiestan su presencia en el medioambiente. Es decir, así como hemos dicho que el Actor/Performer es en un cuerpo fenoménico/presencia. Las cosas son en su éxtasis.

No se habla de presencia de las cosas sino que de éxtasis de las cosas, pues los objetos son como son, en medida de que la experiencia sensible del hombre las percibe en el espacio.

"Los atributos de las cosas no deben concebirse como propiedades, sino como éxtasis, es decir, en cuanto percibidos¹¹⁹". En el fenómeno de la presencia no solo aparece el hombre sino que el hombre, en tanto cuerpo fenoménico sobre la escena se relacionará con el mundo y sus sensibles, entre ellos los objetos o cosas que también aparecen en el devenir escénico.

Tomándonos del ejemplo de Böhme hallado en el mismo artículo: el azul de una taza no es el azul de la taza en distinción a otras tazas, es preciso realizar un cambio de óptica. La taza es en su azul, manifiesta su presencia en

¹¹⁹SIXTO. J. CASTRO. 2001. Böhme Gernot, Aisthetik. Vorlesungen ubre Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.München. [En línea]
<<http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webSixto/bohme.htm>> [Consulta 14/11/2015]

el mundo a través de su azul lo cual es percibido por el sujeto. Así como el hombre es en su cuerpo, la taza es en su azul.

Ahora bien frente a esta propuesta de Böhme, Fischer-Lichte lo llevará al teatro y dirá lo siguiente en Estética de lo performativo (2004):

"De igual manera que en la presencia el hombre aparece como lo que es ya de siempre, es decir, como *embodied mind*, en ella las cosas aparecen en su éxtasis como lo que son ya de siempre, de una manera en que el hombre, que las funcionaliza y las instrumentaliza, no puede percibir en la experiencia cotidiana¹²⁰".

Podríamos establecer aquí un enlace con lo que nos decía Humberto Giannini en La reflexión cotidiana (1987) a propósito del presente desarrollado en el capítulo anterior. Las cosas entonces podrían aparecer en una nueva posibilidad revelándonos entonces una característica estética velada por la idea del trámite y el tiempo de la feria.

Cuando hablamos del éxtasis de las cosas, hablamos de la presencia de los objetos. Las cosas aparecen en su actualidad tal como son. El hombre percibe el mundo material en su éxtasis cuando de forma "dominical" (Giannini) se dispone hacia ellas y ellas aparecen entonces ante él en toda su plenitud.

El teatro de esta manera brindaría la posibilidad de experimentar la materialidad de los objetos cotidianos y de revelar así su éxtasis velado por la experiencia cotidiana. Esto podría plantear la problemática de la

¹²⁰FISCHER-LICHTE. Óp. Cit. P. 53.

sobreabundancia de objetos en el mundo llegando a constituirse como objetos de poco interés para el sujeto. Los objetos, en tanto objetos desechables y producidos mayoritariamente en serie no cargan con el aura de su auténtico del que ni siquiera hay ya registro. Distinto al fenómeno que ocurre en una vasija de greda manufacturada por un artesano. Los objetos hoy en el mundo se encuentran en la mundacidad del mundo (Giannini), en un tiempo en fuga, siempre hacia delante, pero podemos volver a articularlos como una presencia digna de ser contemplada por el sujeto tras el procedimiento de extasiar al objeto. Es decir, el Actor/Performer, en tanto vector de la comprensión de la relación del hombre con el mundo (Le Breton), podrá volver a mostrar y enseñar al espectador, el atributo de la cosa que no ha visto que ve y de esta manera revelar a la cosa en su éxtasis, en tanto atributo percibido.

Por ejemplo, se puede experimentar la liviandad de una servilleta de papel, cosa de la cual no somos conscientes al momento de limpiarnos la mayonesa de la boca, mas, si tirásemos esta a los aires aparecería en su éxtasis revelándonos su ser tal cual es en tanto que se revela ante nuestra experiencia sensible una característica de su ser velada en la experiencia cotidiana, es decir, su liviandad.

Los objetos tienen la posibilidad de aparecer ante nosotros en escena en toda su plenitud con toda su particularidad que lo hace aparecer como la cosa que es mientras aparece de esa y no de otra manera.

Volviendo sobre la taza azul de Böhme, pongámosla en otro contexto: esta taza podría aparecer en su éxtasis mientras se rompe arrojada con extrema violencia contra la pared. Lo que haríamos sería percibir la taza en su destructibilidad en su fragilidad incluso en su sonido chocando también con la rigidez de la pared. Así experimentaríamos al objeto de una manera no cotidiana volviendo de un utensilio para beber el té un arma circunstancial, si es que esa taza se le hubiese arrojado a alguien por sobre la cabeza.

Los objetos, según Fischer-Lichte (2004), tienen la capacidad de cumplir con el concepto fuerte de presencia, ya que son capaces de adueñarse del espacio y de acaparar la atención del espectador en la medida en que aparecen en la total plenitud revelándonos su éxtasis.

El concepto radical de presencia, en cambio, solo quedará reservado para los seres humanos¹²¹ ya que la conciencia, la cual opera en este radical, es sólo de carácter humano.

Finalmente el éxtasis de las cosas tendrá que ver principalmente con el sujeto que lo percibe y no sólo con la cosa misma en sí, ya que por ejemplo un ciego no podrá experimentar a la taza en su azul; ni un sordo experimentarla en su sonido.

Decimos que ser conscientes de esta posibilidad humana de acercarse a las cosas en un estado de disponibilidad presencial es otorgarle a la cosa la posibilidad de revelarnos su éxtasis, el hombre sobre la escena en tanto

¹²¹Véase: Ídem.

Actor/Performer, podrá compartir esa experiencia sensible con los otros que asisten como espectadores al fenómeno y será de alguna manera el conductor sensorial del éxtasis en el cómo este accione y reaccione ante la materia disponible en el escenario.

Los objetos en escena se entenderán como un material disponible en todos sus posibles éxtasis y de aquí entonces se desprenderá a voluntad su ductilidad de aludir por ejemplo a otra cosa en el juego teatral del ejercicio de la doble imagen lo que describiremos en nuestro capítulo práctico.

Esta otra posibilidad de los objetos cotidianos nos conduce en la dirección de actores a generar nuevas acciones en relación con la materia. y sus posibilidades.

A manera de síntesis hemos desarrollado en el primer capítulo una **noción ampliada del acontecimiento teatral** teniendo conocimiento de sus características, manera de funcionamiento y partes involucradas. Manejando ahora su definición como **realización escénica y encuentro de presencias que se origina a partir del bucle de retroalimentación en un presente continuo *in-liveness* y que dura tanto como lo que dura el convivio.**

En el segundo capítulo hemos formulado un interesante estudio del **cuerpo fenoménico del Actor/Performer y cómo la presencia con la cual trabajamos en escena la cual se genera por procesos de corporización** (técnicas de articulación de presencia) de las que hemos examinado dos concretamente: **el *Performer* de Grotowski y su trabajo sobre una partitura**

precisa de acciones; y el estado de neutralidad de Lecoq quien propone un **actor dispuesto a receptor y jugar el juego reaccionando de manera acrecentada pero económica.**

Llegamos además a entender de manera aproximada cómo es que el hombre se relaciona con el mundo en tanto experiencia sensible y cómo es que entonces el Actor/Performer se relacionará con las cosas del mundo, es decir con los objetos y las materias extasiándolos mediante acciones concretas.

Nos disponemos ahora a la práctica. Examinaremos el proceso creativo de la puesta en escena de El rumor del puma (2015) y **verificaremos si logramos articular la presencia de actores y el éxtasis de las cosas, revitalizando la importancia del presente en el acontecimiento teatral fortaleciendo la idea del encuentro que es el teatro.**

III. PROCESO PRÁCTICO/PUESTA EN ESCENA DE: EL RUMOR DEL PUMA

En la introducción de la presente investigación, declaramos que trabajaríamos en dos líneas.

La primera guarda relación con entender al actor como un *Performer* con un cuerpo fenoménico y la segunda, derivada de la primera, entender la relación del Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia.

Para resolver estas preocupaciones en la práctica, decidimos trabajar con dos procedimientos metodológicos del maestro Jacques Lecoq: el equilibrio del escenario y la doble imagen.

Para analizar cómo estos dos procedimientos nos permitieron explorar la pregunta implícita en la tesis dentro del espectáculo El rumor del puma (2015), enmarcaremos dicho análisis en tres áreas.

1. Corporización del Actor/Performer en escena
2. Presencia y energía
3. La relación del Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia.

Antes de pasar al análisis de estos aspectos pasaremos a explicar en qué consisten los dos procedimientos metodológicos escogidos.

III.1.El equilibrio del escenario y la doble imagen

Los dibujos a continuación insertados en cada una de las explicaciones, entre citas, son de autoría personal para facilitar la comprensión del lector.

Los Ejercicios son extraídos del texto El cuerpo poético (1997) del pedagogo teatral Jacques Lecoq.

III.1.1. El equilibrio del escenario

Se trata de un juego basado en el equilibrio y desequilibrio de una superficie escénica, puesta en movimiento por el desplazamiento de los actores[...]delimitamos un escenario de forma rectangular[...]. Dicho espacio debe ser un rectángulo y no un círculo, ya que el círculo sólo permite un único movimiento verdadero: dar vueltas o bien el acto ritual se impone, es el fuego central en el que participan todos los que lo rodean. Por eso es tan difícil representar teatro encirculo[...]por el contrario el rectángulo permite todas las grandes trayectorias dinámicas: las rectas, las paralelas, las diagonales, que liberan y estructuran múltiples posibilidades dramáticas¹²².

Lecoq explica así el ejercicio y lo subdivide en dos reglas:

a) 1=1

¹²²LECOQ, JACQUES. Óp. Cit. P. 195.

Imaginemos este escenario rectangular en equilibrio sobre un eje central. Si un solo actor se coloca en la zona central, el escenario se mantiene en equilibrio¹²³.



Equilibrio del escenario 1

Si el actor se coloca fuera de esa zona, el escenario se desequilibra y se tambalea¹²⁴.



Equilibrio del escenario 2

¹²³Idem.

¹²⁴Idem y Sig.

Es necesario entonces que un segundo actor intervenga para restablecer el equilibrio/eligiendo un lugar favorable en función del primero¹²⁵.



Equilibrio del escenario 3

Los actores están, al principio, repartidos alrededor del escenario y se supone que todos tienen, a pesar de sus diferencias, el mismo peso y el mismo valor. No se trata de representar en Plan realista la anécdota de un escenario que bascula, sino de tener la sensación de lleno y de vacío, sensación experimentada simultáneamente tanto por los que están en el escenario como por los que permanecen en los bancos¹²⁶.

Esta es la primera regla del juego del equilibrio del escenario en donde todos pesan lo mismo, es decir, $1=1$. Lecoq para explicar el ejercicio le asigna letras a los actores "A", "B", "C", "D", etc. El primero que está en el rectángulo es "A", el segundo que entra a equilibrar es "B" y así sucesivamente. Si en un principio "A" es quien guía el movimiento de la superficie que bascula y provoca

¹²⁵Óp. Cit. P. 196.

¹²⁶Ídem.

el desequilibrio, es a partir de la entrada de "B", quien entra para reequilibrar el escenario, que esto cambia.

A partir de este momento la acción se encadena y es "B" quien va a dirigirla va a desplazarse a diferentes lugares, siguiendo sus ritmos personales y, cada vez, "A" debe restablecer el equilibrio cambiando también de posición. Cuando siente necesidad de ello, "A" decide no responder al desequilibrio de "B", lo que provoca un nuevo desequilibrio del escenario y requiere la entrada de "C". Este tercer actor se convierte entonces en el nuevo conductor de la acción. Para mantener el equilibrio "A" y "B" responden a los movimientos de "C" hasta que a su vez deciden simultáneamente -pero sin haberlo acordado- dejar de hacerlo. Entonces se produce un nuevo desequilibrio que lleva a la entrada de un cuarto actor; etc. La acción continúa con un creciente número de actores, que restablecen sin cesar el desequilibrio provocado por el nuevo director que entra cada vez que los participantes dejan de responder al director anterior¹²⁷.



Equilibrio del escenario 4

Hasta el momento se ha mencionado la primera regla del equilibrio del escenario, 1=1. Esta primera regla permite adiestrar a los Actores/Performers

¹²⁷Ídem y Sig.

trabajando un modo de estar sobre el escenario que se ancla en el equilibrio y desequilibrio del mismo. Es algo muy concreto y físico, de esta manera se ancla en la realidad del cuerpo en relación al espacio, sus límites demarcados y los otros cuerpos que van entrando a escena y permanecen en ella.

"Estar progresivamente en sintonía con el tiempo, con el espacio y con los otros es, en definitiva, lo que está en juego en este ejercicio¹²⁸". Esto de alguna manera es fundamental para estar y ser dentro del espacio escénico como un cuerpo fenoménico que deviene en acontecimiento.

Pasemos a revisar la segunda regla del equilibrio del escenario, en donde también se han insertado dibujos de autoría personal para la comprensión del lector.

b) $1 = 1+1...$

Una segunda regla derivada de la primera, propicia el nacimiento del coro y su corifeo frente al héroe. En la primera regla cada actor tiene el mismo peso ($1=1$); en la segunda el actor que entra está equilibrado por el peso de todo los demás ($1=1+1+...$). El comienzo del juego es idéntico al anterior: "A" entra en el escenario, después hace entrar a "B" que pasa a ser quien dirige. A continuación "A" decide hacer entrar a "C" y en ese momento la regla cambia. Una vez que "C" ha encontrado su posición de equilibrio, espera que "A" y "B" se reúnan en un punto de equilibrio. Desde ese instante "A" más "B" juntos tienen el mismo peso que "C". Cada actor que vaya entrando a continuación provocará el reagrupamiento de todos los que ya están sobre el escenario, hasta el

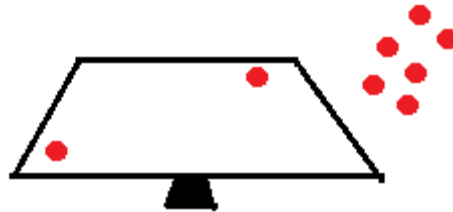
¹²⁸Óp. Cit. P. 198.

momento en que el octavo que entra comienza a dirigir un grupo de 7, ese es el primer héroe frente al primer coro¹²⁹.



Equilibrio del escenario 5

Cuando él lo decida, el héroe se dejará caer al suelo, dando así la señal para la disolución del coro. Seis actores se retirarán entonces del espacio, para dejar a uno, inmóvil, frente al héroe: el corifeo será así designado por el coro, y solo él tendrá derecho de hablar en nombre de todos¹³⁰.



Equilibrio del escenario 6

¹²⁹Óp. Cit. P. 198 y sgte.

¹³⁰Óp. Cit. P. 199.

Tanto para la primera, como para la segunda regla. Se podría aplicar la siguiente observación de Lecoq sobre la percepción del público para con este ejercicio.

Entre el público y los actores se establece una comunicación secreta que no proviene de ninguna relación directa, sino de una presencia común en un espacio[...]. Los participantes sienten perfectamente si el tiempo y los espacios empleados son los adecuados, saben si algo es demasiado largo o demasiado corto, si los lugares apropiados son los apropiados. El público es depositario de este saber y ayuda a los actores, con su sola presencia, a captar que tiempo son los precisos. El público ve los errores de quienes creen poder entrar en el escenario cuando no hay sitio para ellos. Errores que, por otra parte, son necesarios y deben ser asumidos para que la acción continúe, ya que las distancias y los tiempos no son geométricos¹³¹.

Lo que se dice guarda relación con una sensibilidad por parte del espectador que es capaz de verificar en presente la ordenación del movimiento, la composición visual y rítmica de los cuerpos en ese espacio, por ejemplo si en algún momento todo el grupo se mueve hacia la izquierda como una reacción a una acción escénica por parte de los otros personajes y lo tiene que hacer al mismo tiempo y a la misma velocidad, se verifica por evidencia si eso está realmente sucediendo coordinadamente o no. Si existe algún integrante que no esté realmente integrado a ese movimiento y se retrasa en esa reacción obviamente afectará el orden establecido y por ende el equilibrio de la composición escénica. Trabajar en base a este ejercicio fortalecería entonces el

¹³¹Óp. Cit. P. 197.

presente ya que es juego puramente performativo en relación al espacio y los Actores/Performers; fortalecería el encuentro desde el bucle de retroalimentación ya que los Actores/Performers operarían en copresencia en primer orden con sus compañeros de escena y al mismo tiempo también con la conciencia de que el público está ahí. Se activaría como dice Lecoq "una comunicación secreta que no proviene de ninguna relación directa, sino de una presencia común en un espacio¹³²". Este espacio es la sala de teatro en donde se demarca el espacio de juego o representación. Esta aclaración es para evitar dudas de si el espectador se encuentra o no en esa separación óptica, la respuesta es sí, el espacio de expectación se respeta. De esta manera trabajar con el juego del equilibrio del escenario implica trabajar sobre la noción de convivio estableciendo esa comunicación con el espectador sin la necesidad de romper esa separación óptica divisoria entre espectadores y actores.

III.1.2. La doble imagen

Para Lecoq hay que hacer llegar la dinámica y la emoción de lo que acontece a los espectadores, los personajes, la situación y todo a través de las reacciones de los actores en relación al devenir de lo que ocurre en escena. Pero también hay cosas que no ocurren en escena, por ejemplo los combates o

¹³²ídem.

las muertes en las tragedias se narraban oralmente y un medio para conseguir traspasar las reacciones y ayudar a narrar lo que acontece, es el recurso de la doble imagen entendido como el juego de construir una imagen análoga a la imagen de referencia.

Para explicar dicho ejercicio, Lecoq cuenta el siguiente ejemplo de una improvisación coral, en la que el coro, diremos nosotros: grupo de Actores/Performers, representaba a un grupo de espectadores que asistía a ver una obra de teatro. Romeo y Julieta de William Shakespeare, la cual nosotros no vemos. Es decir, lo que vemos como espectadores es a un grupo de Actores/Performers haciendo de espectadores de una representación de Romeo y Julieta.

Un grupo de espectadores asiste, en el palco del teatro a la italiana a una representación[...]llega la gran escena de amor entre Romeo y Julieta. Las reacciones de los espectadores bastan para hacernos imaginar lo que está pasando en escena: Una mirada más atenta cuando el telón se levanta, un perceptible acercamiento de dos espectadores en el momento del encuentro de los enamorados, un leve gesto de los rostros¹³³.

Hasta este entonces no hay ninguna construcción mediante objetos solo reacciones corpóreas al avistamiento de la escena y un acercamiento que se corresponde al acercamiento proxémico de los personajes Romeo y Julieta en la obra de teatro que está mirando el grupo de espectadores.

¹³³Óp. Cit. P. 191.

Sigue explicando Lecoq a propósito de cómo hacer para que el espectador imagine lo que está pasando en la escena que este grupo observa:

Todos los medios son buenos para conseguirlo especialmente el lenguaje analógico[...]. La doble imagen. En este caso una imagen surge paralelamente a otra: un pañuelo cae en escena y también cae el programa de mano de un espectador. Lo que sucede en el palco se corresponde, muy sutilmente, con lo que sucede en la escena¹³⁴.

Lo que sucede en la representación de Romeo y Julieta, la que no vemos, se corresponde con lo que sucede sutilmente en la escena que si vemos.

En este ejemplo de ejercicio, sobre el avistamiento de una obra de teatro la doble imagen se corresponde con lo que sucede en la escena que observa el grupo que hace la parte de espectadores, ahora bien este mecanismo se puede aplicar para cualquier Actor/Performer, ya esté solo o en grupo.

Lo interesante es que lo que se copia en este caso es la acción, la dinámica del objeto, es decir: el pañuelo que cae en la escena de la representación de Romeo y Julieta se corresponde con el programa de mano que cae en el escenario perteneciente a uno del grupo de los que hacen de espectadores.

Cambia el objeto, mas no la acción.

¹³⁴Óp. Cit. P. 192.

Para efectos de esta investigación se propone la doble imagen como una solución escénica, la cual es construida de manera evidente con el fin de compartir el tiempo de construcción de la misma imagen realizando el tiempo presente del acontecimiento teatral mostrando el procedimiento de construcción de esta valiéndose de objetos propios del contexto escénico para que funcionen de modo análogo con las materias descritas en el relato del texto.

La apuesta se sostiene en que mimar las acciones e imágenes del texto con los objetos nos ayudarían a trabajar sobre el éxtasis de las cosas, generando una experiencia estética que actualice la categoría presencial de los objetos y de los Actores/Performers en relación con los objetos como articuladores de esa presencia real, fortaleciendo el presente del encuentro que es el meollo del teatro.

Los Actores/Performers al accionar con las materias en pro de generar la doble imagen del relato y revelar el éxtasis de las cosas compartiéndolo con el espectador, generarían un avistamiento que enfatiza lo presencial y por consiguiente el tiempo real de la acción en escena, el tiempo dramático.

Esto podría leerse como una reinterpretación a propósito de las reacciones y movimientos del coro planteadas por Lecoq (1997), estableciendo una relectura bastante literal, pero no por eso menos poética de las materias y sus posibilidades. Lecoq propone todo un lenguaje analógico del cuerpo en relación con las materias del mundo y los diferentes elementos de la naturaleza.

Pide al actor que se identifique por medio de su cuerpo con el agua, el fuego, el aire y la tierra (Lecoq 1997). "Para identificarse con el agua representan el mar, pero también los ríos, los lagos, los charcos, las gotas. Intentamos acercarnos a las diferentes dinámicas del agua bajo todas sus formas, desde las más tranquilas a las más violentas¹³⁵". Así los actores comienzan a mimar las dinámicas de las materias con sus cuerpos.

Otro ejemplo de esto es su apreciación respecto a los movimientos de un coro trágico, los cuales pueden:

Inspirarse en los movimientos trágicos de la naturaleza. Las materias en especial, ofrecen un lenguaje trágico del que podemos servirnos. Un azucarillo que se disuelve, un papel que se arruga, una madera que se quiebra un tejido que se desgarran, son otros tantos movimientos profundamente trágicos. Partiendo de esto, es interesante disolver un coro trágico, arrugarlo o desgarrarlo¹³⁶.

La doble imagen se presenta como posibilidad de actualizar a los movimientos trágicos de las materias y la naturaleza en los objetos disponibles en escena, recurso por el que se puede optar y en lugar de identificarse con las materias por medio del cuerpo lo podrán hacer por medio de su relación con los objetos. Un Actor/Performer puede agarrar una rama de un árbol, mientras se refiere a la pierna de un hombre y quebrar la rama en realidad con el fin de transmitir que los huesos de la pierna del hombre se han roto, es decir, no se

¹³⁵Óp. Cit. P. 70.

¹³⁶Óp.Cit. P. 194.

mima el movimiento solo y únicamente con el cuerpo sino que nos valemos de otros objetos también para mimarlo. La rama se quiebra en el escenario y se vuelve un acontecimiento, una acción real que aclara y ayuda a imaginar y a completar al espectador de una mejor manera la historia que se cuenta, y no sólo eso, sino que estas acciones apoyadas en la materialidad y posibilidad de los objetos lograría hacer aparecer a las cosas en su éxtasis potenciando además la experiencia estética de los espectadores.

Habiendo explicado los ejercicios ocupados en la creación de la puesta en escena de El rumor del puma (2015) como procedimientos metodológicos, pasaremos a explicar cómo estos nos servirían para poner a prueba nuestros componentes en cuestión.

III.2. Corporización del Actor/Performer en escena

Antes de comenzar el análisis de este punto se hace preciso explicar en qué consistió la puesta en escena y gran parte del proceso.

El proceso de puesta en escena del texto se desarrolló durante los meses de Marzo, Abril y la Primera semana de Mayo de 2015. Fue un proceso rápido y vertiginoso, con algunas variantes en cuanto a asistencia de los integrantes a la totalidad de los ensayos. Esto me condujo rápidamente a tomar

una decisión metodológica una vez pasada la primera etapa de entrenamiento, muy importante para la composición escénica. Tuve que dibujar un plano de las escenas y el juego del equilibrio escénico que se había practicado durante la primera etapa de entrenamiento (*storyboard*). Equilibré el espacio en el papel teniendo en cuenta la acción del texto para saber cuándo se podían producir los movimientos escénicos. Así fui programando los ensayos de manera anticipada y previendo la posible escenificación que luego fuimos poniendo a prueba con los Actores/Performers en escena.

A pesar de la anterior ausencia descrita de algunos Actores/Performers durante la segunda etapa, pude realizar una óptima primera etapa del proceso, la cual consistió en que todos los Actores/Performers experimentaran y entendieran las leyes del equilibrio del escenario propuestas por Lecoq, lo cual sirvió como base para el desarrollo de todo que desplegamos sobre la escena.



Elenco/ Personajes 1¹³⁷

El rumor del puma presenta a un grupo de 8 ex- compañeros de colegio que se reúnen en una comida (El negro, El queso, El mudo, El cumbia, La bombo, La richard, La perna y La rucia) y recuerdan un fatal suceso tras 8 años, en donde una de ellos (la novena integrante del grupo de amigos) murió supuestamente en las garras de un puma. La mentira, la evasión y el olvido operan como estrategias para sobrellevar la pérdida de la difunta, sin embargo, la verdad de los hechos no demora en salir a flote. Tras una sucesión de reiteraciones, preguntas, acuerdos y desacuerdos. El espectador en copresencia de los comensales se logra dar cuenta de toda la verdad, la cual implica que: existe un culpable (El negro) otro que necesita saber y dar una explicación a los hechos ocurridos (El queso, quien se ha quedado en silla de ruedas producto de la muerte de la compañera) y otro que sabía la verdad y

¹³⁷En la imagen, de izquierda a derecha: El Cumbia, El mudo, La perna, La bombo, El negro, La Richard, La rucia y El queso.

delata al culpable (El mudo). El resto de los comensales (El cumbia, La bombo, La richard, La rucia y La perna) tienen implicancias en el relato, mas su relevancia queda sometida a la testificación y afirmación o refutación de los hechos y sus versiones generando el contexto en el cual todo se desarrolla.

De esta manera en la puesta en escena convergen dos líneas dramáticas. La primera es la del acto presente de la cena/reunión de los 8 compañeros y la segunda es la historia que corre paralelamente: la historia del suceso pasado. De esta manera existen imágenes referenciales al pasado, *flashbacks* y mucho relato v/s el diálogo dado en el presente.

Habiendo explicado a grueso modo en qué consistía el espectáculo, es preciso aclarar que nos aferraremos a dos casos de análisis para el tema de la corporización del Actor/Performer en escena: El negro y El queso. Los que por contraposición nos ayudarán a revelar los aciertos y los fracasos de esta búsqueda.

Pasemos entonces al análisis de los procesos de corporización del Actor/Performer en El rumor del puma.

Es importante aclarar que las siguientes apreciaciones son desde un punto de vista muy personal y esta subjetividad es una complicación con la que debemos lidiar y aceptar en alguna medida a la hora de enfrentarnos al análisis de los componentes en nuestra práctica, esto se debe a que utilizamos a la fenomenología como puerta de entrada al análisis y en tanto experiencia

sensible es mi experiencia personal como el espectador privilegiado la que aquí se pone en juego, en ningún caso se transparentan las conversaciones con los actores ni sus preguntas, ni observaciones. El análisis presentado carece de una pluralidad de miradas y se sostiene en la propia del director de escena teniendo en cuenta el proceso de creación, ensayos y funciones realizadas.



Rodrigo Valenzuela / El negro ¹³⁸

Rodrigo Valenzuela es el Actor/Performer que corporiza a El negro, (en la foto de arriba). Cuando decimos negro, decimos moreno y no decimos afroamericano, Rodrigo efectivamente es moreno y en su biografía y cuerpo se constituye El negro ya que El negro no es otra cosa que Rodrigo haciendo cosas, ejecutando acciones delante de nosotros.

¹³⁸Rodrigo Valenzuela/El negro.

Rodrigo no debe concentrarse en parecer ni representar otro descrito con anterioridad en el texto, sino que, se ocupa en generar un comportamiento escénico con su propio cuerpo fenoménico que es capaz de generar, movilizar la energía, capturar la atención y dominar el espacio.

Esta capacidad es producida por un desgaste, una inversión de energía mientras acciona y deviene en el escenario.

En este caso lo que hace el Actor/Performer es ocuparse de sus acciones físicas dominando: las tensiones y relajaciones musculares, sus líneas de oposición, foco de atención, velocidades, volúmenes, intensidades, desplazamientos, etc.

Esto lo logra porque trabaja sobre una estructura precisa, Rodrigo sabe que ante todo lo que él realiza es una construcción, un proceso de corporización en tiempo presente y él así lo comprende y lo juega, lo habita y se conecta con su hacer como un *Performer*. La dirección de actores en este sentido operaba por medio de indicaciones físicas y concretas sobre sus acciones. (lento, rápido, pesado, suave, fuerte, pausa, contar hasta 3, etc.)

Además, decíamos a propósito de Grotowski que el *Performer* debe entrar en un estado de conciencia del espacio y del tiempo y esa conciencia del espacio y el tiempo (cosa ya manejada por Rodrigo) fue entrenada con el equilibrio del escenario por los demás actores y revitalizada en Rodrigo en el periodo de entrenamiento.

Como dijimos anteriormente la primera etapa del proceso fue hacer comprender- y mejor dicho- hacer transitar a nuestros Actores/Performers por este juego del equilibrio del escenario, Rodrigo lo asimilaba, se entregaba por completo a estar y ser él mismo en ese espacio controlando sus dinámicas pero también entrando en conexión con sus compañeros y consigo mismo desde un estado de alerta y disponibilidad.



Entrenamiento 1¹³⁹

En ningún caso impuso pretensiones de acciones complejas en el proceso de ensayos, por el contrario sus desplazamientos eran totalmente sinceros, despojados y cuando algún otro proponía una nueva dinámica ya fuese fuerte y rápida o lenta y suave o pesada o cualquiera de sus variaciones, Rodrigo captaba de inmediato esa propuesta de su compañero, lo que nos revelaba lo presente que estaba en el entrenamiento y no en otro lugar. Rodrigo

¹³⁹Rodrigo Valenzuela al centro del escenario durante entrenamiento: equilibrio del escenario.

era y estaba ahí y ahora, con su ser completamente dispuesto y concentrado al mismo tiempo.

Como vimos en el capítulo segundo sobre el cuerpo fenoménico, Grotowski nos decía que el *Performer* debía trabajar sobre una partitura precisa con atención en los detalles. Bien, sobre la base del equilibrio del escenario de Lecoq, se logró generar una primera partitura de desplazamientos y ubicaciones colectivas, digamos generales, la cual cada uno de nuestros Actores/Performers debía transitar y sobre ella entrar a jugar sus propias acciones y reacciones, su propia línea de acciones corporales, su propia partitura de acciones físicas. Partituras que eran originadas en el proceso de ensayos a raíz de estar en un estado de disponibilidad, de atención y recepción principalmente a la línea y ubicación del cuerpo del otro y la escucha atenta del texto. Aquello que improvisábamos se iba fijando, ellos mismos lo iban revisando y también proponiendo en el hacer, sobre todo se trataba de hacer con sus cuerpos, de componer.

Las propuestas sobre la partitura general diseñada tenían sobre todo que ver con el movimiento de los cuerpos. Así volviendo sobre nuestro caso, Rodrigo proponía giros, miradas, saltos, corridas, caídas, etc. Acciones que lo hacían dominar el espacio y captar la atención de los otros y por consiguiente la del espectador. Esto también se debía a que los otros Actores/Performers le prestaban la atención correspondida.

Fue muy importante el proceso del equilibrio del escenario durante la etapa de entrenamiento, pues se trabajaba en absoluto silencio, la conciencia de este silencio en ese tiempo presente como una base sobre la cual se iban articulando acciones y sonidos fue también otra de las cosas que trabajamos principalmente con Rodrigo para la construcción de ese comportamiento que no es otra cosa que una sucesión de acciones, pausas, miradas, gestos, movimientos y silencios. El silencio es importante en el proceso ya que nos permite poner atención en el cuerpo y en los sonidos ocasionados por el movimiento de este siendo conscientes de las energías y los ritmos de los movimientos y los sonidos también provocados por el contacto del cuerpo con los objetos y de los objetos entre ellos. No es casual que solo un momento del espectáculo sea musicalizado desde afuera extradiegéticamente.

A manera general, trabajar con el silencio como sinónimo del vacío que debía ocupar el cuerpo para equilibrar el espacio durante el periodo de entrenamiento y ensayos con todo el colectivo, funcionó de manera que permitió a ellos desarrollar la escucha atenta al texto, los vacíos, silencios y los movimientos.

Las acciones realizadas por Rodrigo se sustentaban en la real ejecución de las mismas. Su proceso de corporización, exitoso para nuestro punto de vista, se relaciona con que no se impone algo *a priori* sino que es resultado de

él mismo enfrentándose a la partitura, sus compañeros, los objetos y el espacio en tiempo real.

Esto se radicaliza en una serie de provocaciones ocurridas en el cuadro final del espectáculo. Vemos como su cuerpo real y fenoménico se altera por la utilización de materias sobre este mismo. Así ejecuta acciones que acompañan su relato final, tales como: comerse un ají cacho de cabra, mojarse la cara y el cabello con agua, beber agua, refregarse la cara con lechugas. Vemos como su cuerpo real, dispuesto y fenoménico es afectado por la materia en una escena que extralimita y se emparenta con otras prácticas artísticas performáticas y que permite verificar cómo el cuerpo de nuestro Actor/Performer, en tanto materia maleable y presente, se afecta.



Afectación real del cuerpo 1¹⁴⁰

Las indicaciones, en cuanto a la dirección de actores en este punto fueron precisamente dejarse afectar por la realización de las acciones mientras se mantiene el relato y la necesidad de contarle al espectador, siendo consciente además de su ubicación y desplazamientos marcados en base a las leyes del equilibrio del escenario.

El proceso de corporización que engendra este cuerpo fenoménico, se sustentó en el trabajo con la realidad desde la realidad, sustentado a su vez en el juego del equilibrio del escenario como base de las movilizaciones en la escena.

Cosa distinta ocurre en el caso de El queso en donde limitamos el cuerpo del Actor/Performer a una silla de ruedas impuesta como un artificio *a priori*.

¹⁴⁰Rodrigo Valenzuela refriega su cara con vegetales, escena final.



Daniel Morera/ El queso 1¹⁴¹

El queso, interpretado por Daniel Morera (al centro en silla de ruedas en la foto anterior) responde a una representación, la cual se manifiesta en su condición de artificio en los momentos en donde este se pone de pie en los *flashbacks* del relato.

Daniel, no es una persona con capacidades diferentes en la realidad y esto de alguna manera marcará toda su performance dentro del espectáculo, sin embargo, logramos ver a un Actor/Performer dispuesto al juego desde la limitación de sus piernas, mas, es preciso decir que esta disposición es en un alto porcentaje más mental que corporal, esto dado que su proceso de corporización no fue exitoso y depende de un artificio impuesto y no puesto a prueba y descubierto en el proceso. La carga energética de El queso no está activada durante todo el espectáculo a diferencia de la manera en que sí está

¹⁴¹Daniel Morera en silla de ruedas representando a El queso.

activada la de El negro y responde más a una categoría de disfraz en donde no aparece la realidad del Actor/Performer como presencia, ya que no hay desgaste energético y por consecuencia solo queda escondida tras el artificio. Daniel utiliza además una peluca y las uñas pintadas; y su actuación se afirma en la relación de este con los distintos artificios impuestos como signos huellas de aquella historia pasada. Vemos como con peligrosidad de hacer decaer la escena, la performance de Daniel representando a El queso roza lo inerte en sus momentos de silencio. Lo cierto es que no existe una inversión energética constante por parte del Actor/Performer y esto no se debe a su incapacidad personal, sino que asumimos la responsabilidad de no impulsarlo y provocarlo eficientemente para que a pesar de no tener involucradas sus piernas en el acto, estuviese activado y no descansara solo en la imagen construida por meros artificios. Daniel estaba trabajando desde la elaboración de un cuerpo semiótico descansando en la efectividad del sema, sin ocuparse de los aspectos fenomenológicos de su performance, es decir, generar presencia mediante un proceso físico y energético. Así su aparecer es intermitente y se vuelve en un porcentaje más presente cuando enuncia verbalmente el texto y se activa.

Para verificar esto es importante pesquisar un momento en donde El queso se pone de pie sobre su silla de ruedas en un *flashback* del espectáculo en donde justamente se narra un episodio en donde este personaje se sube a un árbol en el pasado, cuando podía aún utilizar sus piernas.

Lo que sucede en ese momento es memorable ya que podemos ver la realidad del Actor/Performer y su presencia aparece como cargada por esa magia de la presencia descrita en el capítulo sobre el cuerpo fenoménico.



El cuerpo real 1¹⁴²

Lo que ocurre en ese momento no se debe a que Daniel esté sobre sus piernas, sin embargo, es precisamente por esto, ya que a él le genera un grado de conexión mayor con su ejecución y su presencia aparece vitalizada, cargada, viva y dispuesta. Además podemos ver su rostro y la composición espacial le brinda una gran importancia a este momento transformándolo en un hito para todo el colectivo, el foco de atención del resto es dirigido a El queso y su presencia se nos revela como si se tratase del éxtasis del Actor/Performer (por hacer una analogía con un cuerpo objetual), o sea podemos ver al

¹⁴²Daniel Morera/El queso:de pie sobre la silla de ruedas en un *flashback* de la obra.

Actor/Performer tal cual es con toda su particularidad por contraposición a toda su estancia anterior sobre el escenario, en este momento alcanza un grado de plenitud mucho mayor. En un lenguaje cotidiano diríamos que nuestro Actor/Performer estaba esperando este momento, su momento de aparecer frente a los otros como si antes no hubiese estado ahí. Esto lo podríamos emparentar con lo descrito por Fischer-Lichte a propósito del espectáculo El idiota de Frank Castorf y decir que nuestro Actor/Performer aparecía con toda su aura frente a esos espectadores ávidos de una experiencia única en tanto irrepetible y original al mismo tiempo. En este sentido Daniel revelaba en este momento su esencia ante otros al conectarse con su ejecución desprotegido de artificios impuestos.

Podríamos decir que en relación con la dramaturgia esto es una ejecución correcta y coherente ya que marca una absoluta diferencia entre cómo era el personaje en el pasado versus el estado de agonía en el que se encuentra en el presente de la cena, sin embargo, esta línea en el presente queda al debe por parte de nuestro Actor/Performer y asumimos la responsabilidad de dicho acto y de no poder calibrar su actuación de una manera más adecuada con respecto a los demás y sobre todo a Rodrigo/El negro.

De todas maneras tras ir repitiendo el espectáculo función a función Daniel, nuestro Actor/Performer, fue encontrando mayores detalles en su

partitura de acciones y logró ir función a función aumentando el grado de compromiso energético en su devenir para con el mismo, sus compañeros y el espacio, haciéndose su activación más constante y menos intermitente y su presencia se mantuvo en una línea ascendente de mejoría, incluso llegando a resaltar sobre otras ejecuciones.

Bajo la óptica de una investigación esto también es un acierto. Lo cierto es que podemos de igual manera hacer un análisis del cuerpo. Su realidad fue mermada por una imposición *a priori* y no fue justificada desde la construcción actoral de un nuevo cuerpo fenoménico tras un proceso de corporización que responde a un arte de oficio, sino que se puso un disfraz del que poco a poco se fue apropiando a medida que se relacionaba con este y fue apareciendo un nuevo comportamiento desde la forma-cáscara del personaje.

Esto nos lleva a pensar que seguramente todo hubiese sido distinto si ya desde el entrenamiento hubiese jugado el equilibrio del escenario en silla de ruedas con su peluca y con sus uñas largas y pintadas generando un nuevo modo de estar en escena desde el entrenamiento y la exploración, desde la acción, permitiéndonos descubrir nuevas formas de desplazarse, accionar y revelarnos presencia desde su (y aquí ocupó un neologismo) *ensillamiento* corporizado. También reconocemos un enjuiciamiento respecto de las capacidades diferentes, ya que no siempre estas personas andan en silla de ruedas, quizás podríamos haber probado que se arrastrara y ocupara muletas o

sus brazos, propiciando así nuevas posibilidades de dinámica y desgaste energético, finalmente un nuevo comportamiento.

Frente a estos dos casos de estudio, El negro y El queso, encontramos dos maneras de provocar a nuestro Actor/Performer para generar presencia: uno que guardará relación con sus acciones físicas en sí mismas y el detalle de estas y otra que guardará relación con apropiarse de los objetos, la utilería y vestuarios. Una no es excluyente de otra y finalmente las dos tienen por objetivo contribuir a la conexión del Actor/Performer con lo que realiza, con lo que hace, con lo que ejecuta en esfuerzo y detalle, de manera acrecentada y también económica.

Entrenar a nuestros Actores/Performers en las leyes del equilibrio del escenario propuestas por Jacques Lecoq, nos ayudaría a despertar en ellos la conciencia de que todo lo que acontece sobre el escenario es relevante, finalmente estar atentos con todo su cuerpo y generar el foco de atención donde corresponde, eliminando los ruidos visuales de la escena lo que nos lleva a generar un espectáculo sin mayores confusiones en donde el espectador comprende lo que pasa y lo que se le está queriendo comunicar, se interesa y viaja en el devenir perceptual. Sin embargo, esto no es una garantía, requiere mucho trabajo y profundización. No es posible pensar que esto nos llevará a un resultado inmediatamente exitoso, no es una fórmula, pero es esa nuestra búsqueda. Lograr generar un espectáculo que toma conciencia de la

importancia de la copresencia del otro. El teatro es para el espectador y volviendo sobre el concepto de realización escénica, se termina y completa con el espectador, se construye en ese momento compartidamente entre la emisión y la recepción de lo ejecutado.

El equilibrio del escenario nos lleva a instalar esa comunicación secreta descrita por Lecoq, lo que finalmente nos llevaría a hacer operar en el bucle de retroalimentación y ser conscientes del teatro como encuentro. Ser conscientes de los vacíos y las tensiones originadas por los desplazamientos de los actores en el escenario, nos lleva a ser conscientes del tiempo dramático que corre como un constante y nos permite saber en qué momento es adecuado detenerse y causar ese efecto de suspenso (Giannini) en el presente continuo para que el espectador logre contemplar al cuerpo como presencia revelada, cómo generar las imágenes y cuánto pueden soportar. Finalmente tener control de las dinámicas y el movimiento de los actores es tener control sobre la experiencia perceptual que es el acontecimiento para el espectador y dominar el drama.

III.3.Presencia y energía

Un cuerpo al cual se le atribuye presencia y energía es aquel que es capaz de capturar la atención y dominar el espacio. (Concepto fuerte de presencia en Fischer-Lichte).

Para la aplicación de esto lo que hicimos fue trabajar en base al equilibrio del escenario. Como hemos dicho anteriormente este juego sirvió para volver conscientes a los Actores/Performers de la importancia de todo lo que ocurría en escena, todo lo que ocurre es una nueva información para el espectador y como tal es una nueva información para los Actores/Performers que como cuerpos fenoménicos presentes en el devenir del acontecimiento deben reaccionar logrando traspasar-transmitir, en palabras de Lecoq, la dinámica y la emoción de lo que acontece.

Las reacciones a los acontecimientos se trabajaron en absoluta relación con el equilibrio del escenario por lo tanto sus desplazamientos estaban en reacción al personaje que llevaba la acción, formando así oposiciones, apoyos colectivos, enfrentamientos de diagonales, movimientos al unísono, entre otras cosas.

Para examinar cómo nuestros Actores/Performers fueron capaces, en base a las leyes del equilibrio del escenario, capturar la atención y dominar el espacio, someteremos a análisis el cuadro final del espectáculo en donde a raíz

de la revelación de la verdad de los hechos comienza a operar la segunda ley del equilibrio del escenario en donde $1=1+1+1...$

Volviendo sobre nuestra puesta en escena y para contextualizar al lector, aclaramos que después de un largo periodo de confusiones, acuerdos y desacuerdos, *flashbacks*, relatos y reiteraciones. El mudo, quien había tratado de hablar desde el inicio del espectáculo, pero no se había atrevido encuentra la oportunidad y revela que esa noche del incidente en donde falleció la novena compañera él mientras tenía sexo con el cumbia (lo que lo había mantenido en silencio por vergüenza), vio la verdadera versión de los hechos. Acusa a El negro de ser el culpable de la muerte de la joven, de haberla dejado tirada inconsciente y sola en las garras de un puma que luego la devoró. De esta manera, lo que ocurre es que todos los comensales se paran de la mesa y se aúnan como un cuerpo colectivo alrededor de El queso (en silla de ruedas) para enfrentar al negro, cual coro contra un héroe. en donde: $1= 1+1+...$

Así todo el grupo de comensales, pesa lo mismo que El negro.

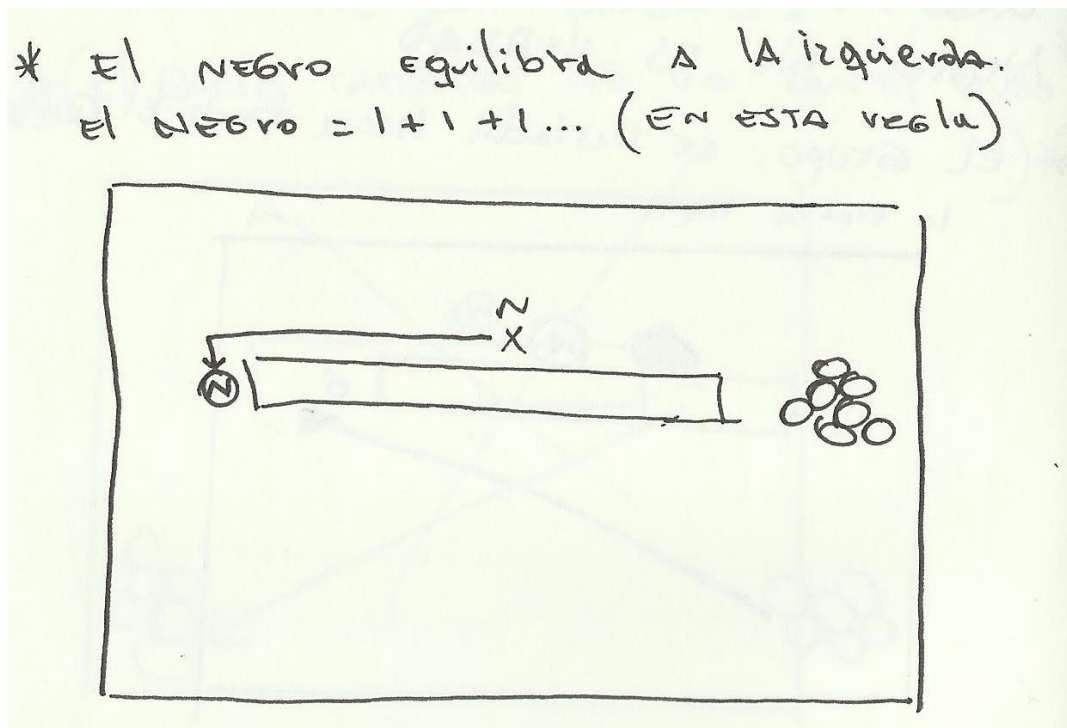


Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) ¹⁴³

Para revelar cómo se aplicó la regla al espectáculo presentaremos a continuación el *storyboard* de los movimientos escénicos, diseño que luego los Actores/Performers ejecutaron. Desgranaremos en específico el momento siguiente: El Negro ofrece el postre luego de la acusación de todo el colectivo, ya que nadie acepta El negro inicia un relato en el cual vuelve a narrar todos los hechos del pasado haciendo un resumen para el espectador y luego agregando su versión y verdad de los hechos lo que lo lleva a asumir su culpa en la muerte de la joven asumiendo además que él fue quien empujó a El queso por celos, ya que este lo habría traicionado con la chica difunta, quien era su pareja. Todo esto hace que finalmente El negro se corte la lengua, tras jurar que nadie más escucharía su relato.

¹⁴³El negro pesa lo mismo que la suma de todo el resto de los personajes: 1= 1+1+1...

Desgranamos entonces el final del espectáculo.



Storyboard secuencia final espectáculo 1¹⁴⁴

Una vez que el colectivo impulsa a El negro a asumir su culpa. El negro se dirige a la izquierda y asume su protagonismo en relación a los otros, que expectantes lo observarán e irán reaccionando a los desplazamientos y nuevas informaciones reveladas por medio de la enunciación del texto y el movimiento escénico.

Una vez sentado ahí comienza a narrar y a hacer el resumen de todo lo ocurrido hasta que llega el momento en que se comienza a afectar por su culpabilidad y empieza a revivir las sensaciones vividas en el pasado. Se

¹⁴⁴Storyboard de la obra en planta/diseño de las escenas. Véase: DVD anexos.

actualiza la dinámica y la emoción de lo que aconteció en el pasado en su cuerpo, entonces El negro comienza a generar un mayor desgaste energético que lo hace quemarse, dice sentir un fuego un calor que lo consume y así revive la sensación del fuego, se identifica con él y esto lo hace salir de su asiento hacia atrás, izquierda al fondo del escenario, x en la imagen siguiente:

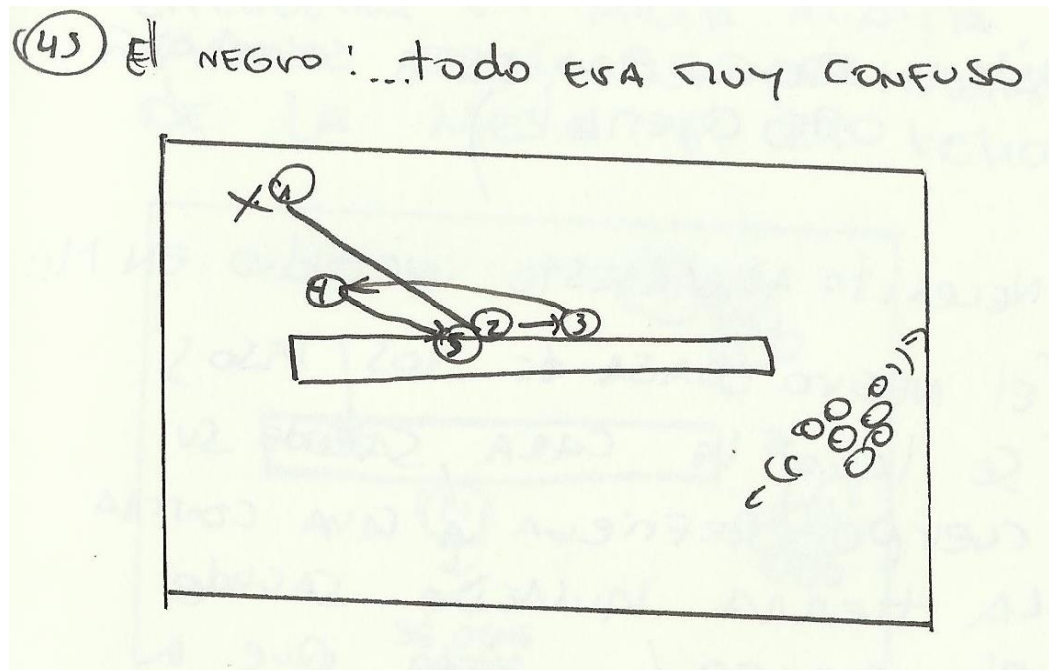


Storyboard secuencia final espectáculo 2¹⁴⁵

El resto de los comensales equilibra el escenario entonces pasando a ocupar la nueva posición (2 en el dibujo de arriba) siempre expectantes dirigiendo toda su atención en una diagonal en tensión hacia El negro, lo cual

¹⁴⁵idem.

hace que toda la atención del espectador esté también direccionada hacia el cuerpo de este.



Storyboard secuencia final espectáculo 3¹⁴⁶

De esta agitación deviene una serie de desplazamientos pequeños en el escenario en donde El negro realiza acciones de manera confusa, estas acciones pequeñas también son acompañadas por movimientos sobre su eje de expectación por parte del resto del colectivo de manera que lo siguen no solo

¹⁴⁶idem.

con su mirada sino que también con su columna, lo están mirando pero de manera acrecentada, es decir, con todo su cuerpo.



Storyboard secuencia final espectáculo 4¹⁴⁷

El colectivo se mantiene en esa posición reaccionando gestualmente a todas las acciones de El negro, no es necesario un cambio en el espacio sino que se mantiene esta tensión hasta un momento en donde El negro cae a piso y pasa por debajo de la mesa con un cuchillo entre sus manos, entonces para brindarle mayor importancia a este hecho, mientras El negro avanza con el cuchillo hacia adelante, el colectivo inicia un retroceso hasta que este se pone

¹⁴⁷idem.

de pie generando así un cambio de planos en el espacio, y entonces El negro pasa a estar adelante de toda la escena con un arma en sus manos.



Storyboard secuencia final espectáculo 5¹⁴⁸

Así vemos que en el cuadro 48 de la escena (imagen anterior) todo se mantiene prácticamente en la misma posición salvo reacciones en el eje de los cuerpos del coro y llegado el momento de la caída antes descrita y el avance antes descrito de El negro hacia adelante el resto de los Actores/Performers, da inicio al desplazamiento hasta la posición 2 en la imagen siguiente:

¹⁴⁸Idem.

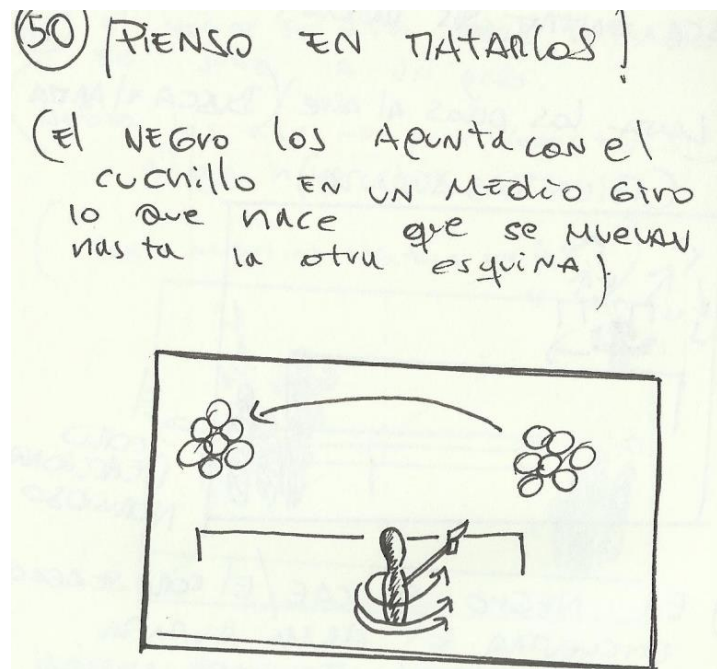


Storyboard secuencia final espectáculo 6¹⁴⁹

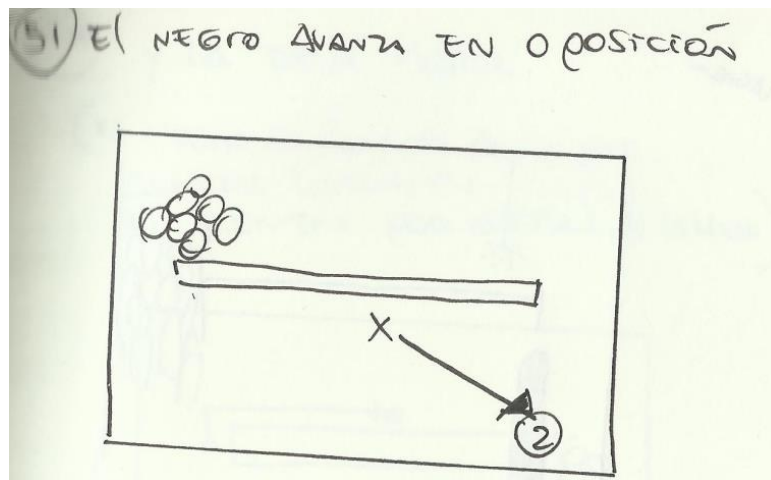
Una vez que El negro se pone de pie, se produce un nuevo silencio de expectación y se mantiene el grupo en la posición 2.

El negro se hace al frente de todo ocupando el centro del escenario siendo quien dominará explícitamente la escena. Entre el cuadro 50 y 52 vemos como el resto de los Actores/Performers aunados en un cuerpo colectivo, van a completar los impulsos en el espacio realizados por El negro reaccionando a este y otorgándole además todo el foco de atención, peso dramático y relevancia en su accionar.

¹⁴⁹idem.



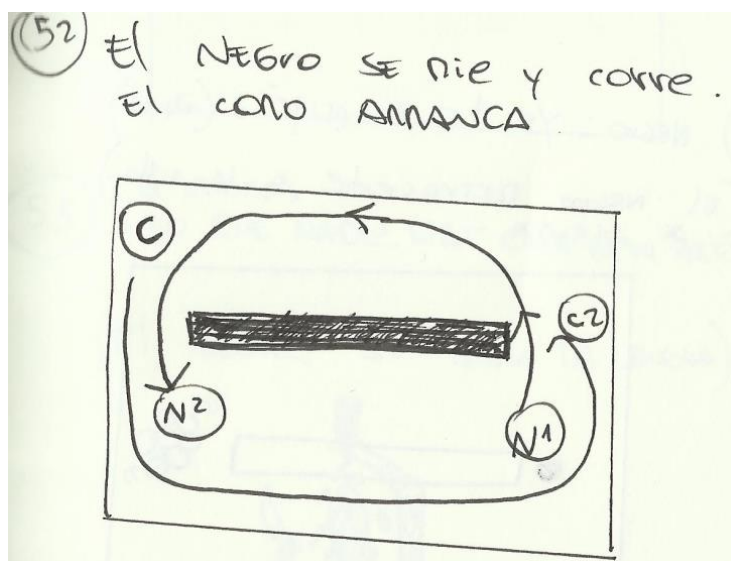
Storyboard secuencia final espectáculo 7¹⁵⁰



Storyboard secuencia final espectáculo 8¹⁵¹

¹⁵⁰idem.

¹⁵¹idem.



Storyboard secuencia final espectáculo g¹⁵²

Lo que hace el coro es continuar el giro realizado por El negro, completando el movimiento de manera circular en el espacio hasta volver a la posición c2 (en el cuadro anterior), posición inicial del coro en el relato.

Para evidenciar esto de manera más fidedigna hemos realizado una foto secuencia del momento. Estas fotografías son capturas del registro de la función del espectáculo en el teatro La Capilla de la Casa de la ciudadanía Monte Carmelo, función especial para la inauguración del Festival de directores emergentes 2015 dedicado al diseñador teatral Jorge Zapata, organizado por el Magister en Artes mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, al que el espectáculo fue invitado por el comité académico del Magister para

¹⁵²Ídem.

inaugurar de manera representativa dicho certamen. Validando el trabajo realizado dentro de la academia.

Ocupamos estas fotos de esta función extra a las programadas como presentación del componente práctico de esta tesis, ya que por la toma de la cámara se puede apreciar de mejor manera el movimiento total.



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 2¹⁵³

¹⁵³Foto secuencia de la regla 1=1+1+... aplicada al Rumor del puma Véase: DVD registro.



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 3¹⁵⁴



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 4¹⁵⁵

¹⁵⁴idem.

¹⁵⁵idem.



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 5¹⁵⁶



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 6¹⁵⁷

¹⁵⁶idem.
¹⁵⁷idem.



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 7¹⁵⁸



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 8¹⁵⁹

¹⁵⁸idem.

¹⁵⁹idem.



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 9¹⁶⁰



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 10¹⁶¹

¹⁶⁰idem.

¹⁶¹idem.



Fotosecuencia 1=1+1+... (aplicada) 11¹⁶²

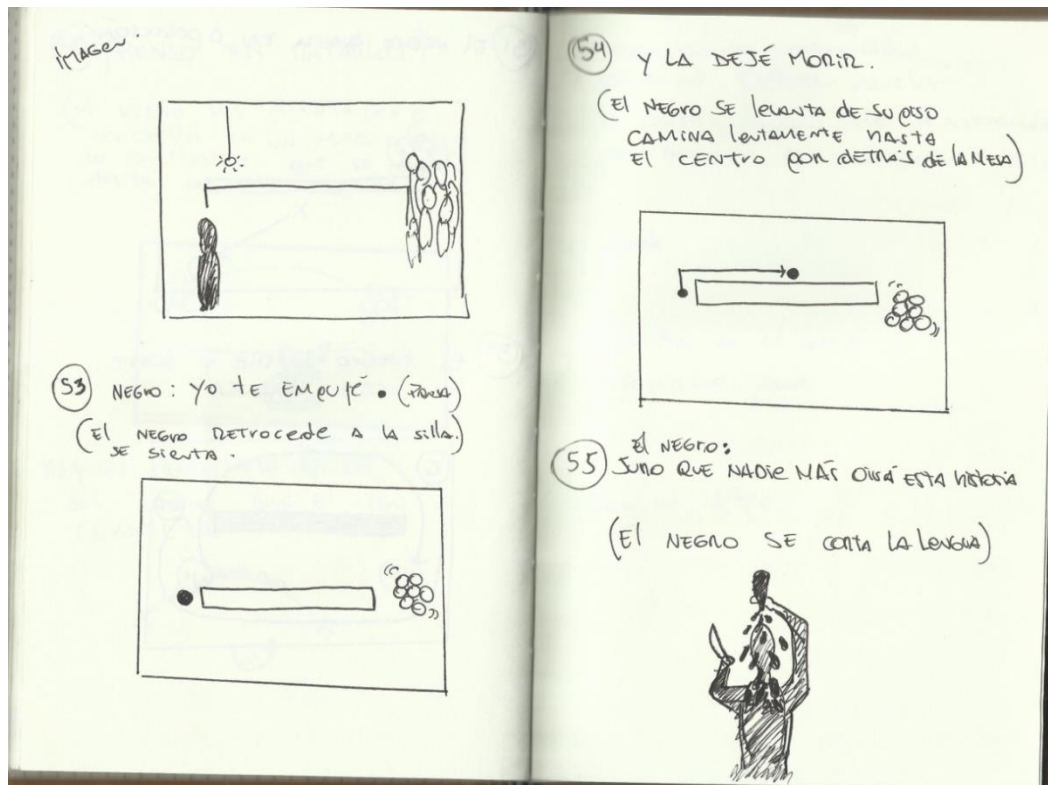
El grupo siempre en reacción a El negro le confería la importancia dramática a este personaje y al momento de la revelación de la verdad. El grupo hacía de espejo del espectador y guiaba la percepción para centrar la atención en el relato y accionar de El negro. Hemos visto anteriormente que Rodrigo, nuestro Actor/Performer que corporiza a El negro, no descansa en el resto sino que se hace cargo generando un desgaste energético en la realización de una estructura precisa, es decir, su cuerpo se encuentra operando en un esfuerzo y detalle, revelándose así como fuerte presencia (Fischer-Lichte). Si tomamos atención en la foto-secuencia anteriormente presentada podemos corroborar que su cuerpo está enteramente comprometido en la acción lo cual conlleva un desgaste energético, una inversión que resulta

¹⁶²ídem.

en un devenir de acciones en donde de alguna manera el Actor/Performer va modulando su flujo continuo generando un comportamiento vivo y presencial energéticamente activado.

Movilizar el espacio y jugar al equilibrio y desequilibrio de este escenario nos permite provocar al actor con indicaciones muy concretas en relación a su desplazamiento y vibración energética modulando así los ritmos de la escena. A Rodrigo por ejemplo se le provocó con que jugase en base a la ley del $1=1+1+1...$ e impulsara el desplazamiento del colectivo desde sus propios movimientos en el espacio. En cuanto a su vibración energética se le pidió que se identificara con el fuego, con el ardor y que mimara con su cuerpo esa materialidad, por esto decíamos que se quemaba.

Finalmente, El negro revela mediante la enunciación del texto que él fue quien empujó a El queso dejándolo parapléjico y que justo en el momento en que golpearía a la chica para matarla, fue sorprendido por un puma, cosa que lo hizo escapar dejando a la chica herida y sola frente al animal que la devoró.



Storyboard secuencia final espectáculo 10¹⁶³

Así vemos como vuelve al centro de la mesa (imagen de arriba 53 y 54) para finalmente cortarse la lengua y desangrarse en el mismo lugar donde iniciara el espectáculo. Esto siendo representado poéticamente con la imagen de Rodrigo pasando un cuchillo por su lengua mientras se vierte sobre sí mismo una botella de vino que empapa de rojo/vino su camiseta blanca (imagen anterior 55 e imagen siguiente).

¹⁶³Storyboard de la obra en planta/diseño de las escenas. Véase: DVD anexos.



El negro se corta la lengua 1¹⁶⁴

III.4 La relación del Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia

En esta sección examinaremos como los objetos nos ayudan a revelar presencia bajo la idea de hacerlos aparecer en su éxtasis, siguiendo con la filosofía de Böhme antes descrita. Para aplicar esto ocupamos el procedimiento metodológico de la doble imagen de Lecoq, la cual ya explicamos al comienzo de este capítulo.

Nos centraremos entonces en aquellas imágenes del espectáculo que a nuestro juicio nos ayudan a revelar a los objetos en su éxtasis velado en la

¹⁶⁴Rodrigo Valenzuela derramando el vino sobre sí generando la imagen final del espectáculo.

experiencia cotidiana y así nos ayudan a articular presencia y revelar la importancia del presente en el acontecimiento teatral.

La primera doble imagen elaborada en el espectáculo que queremos destacar por hacer aparecer la cosa en su éxtasis es la lluvia originada a partir de una lata de cerveza perforada en escena.



Doble imagen 1¹⁶⁵

La imagen construida es la doble imagen de la lluvia del relato, es traída a presente imitando la acción de llover con un material que cotidianamente no tendría relación. La analogía funciona en este caso por distancia: una lata de cerveza culturalmente no significa ni agua, ni lluvia. Al agitar y perforar la lata, el Actor/Performer sorpresivamente genera la doble imagen de la lluvia y al mismo tiempo nos revela a la cerveza en su calidad de líquido gasificado que deviene

¹⁶⁵El Actor/Performer perfora la lata de cerveza para generar la doble imagen de la lluvia.

en una presión que expulsa en forma de lluvia a la cerveza fuera de su envase, al mismo tiempo los demás comensales se cubren generando una imagen de apoyo que se emparenta por semejanza a la reacción de cubrirse de una lluvia sorpresa, un chaparrón que cae de golpe.

Otro caso en donde la cosa aparece en su éxtasis es en la siguiente imagen:



Doble imagen 2¹⁶⁶

Las ramas de apio siempre estuvieron encima de la mesa durante el espectáculo y generalmente las comemos en ensaladas pasando por inadvertido sus propiedades en las que el apio en sí mismo es, o sea, su éxtasis. El apio, en nuestra opinión, es más apio que nunca cuando se ocupa, en este caso puntual para representar y doblar la imagen de un bosque, experimentamos así al apio en su color, en su forma, en su tamaño y el apio es en definitiva extasiado. Este mecanismo nos revela la presencia del apio y

¹⁶⁶El Actor/Performer ilumina los apios para generar la doble imagen del bosque.

capta nuestra atención al aparecer en su éxtasis en la escena mediante el recurso de la doble imagen. Es importante hacer la observación de que esta imagen fue concebida gracias a la iluminación con las linternas, en este sentido el trabajo actoral consistió en explorar las materialidades dispuestas en la mesa con su linterna respectiva e ir generando maneras diversas de iluminarlas. ¿Esto que tendría que ver con la dirección de actores? En lo que a nosotros respecta, el trabajo sobre la generación de imágenes con los objetos permite tomar conciencia de un nuevo modo de enfrentarse a la cosa por parte del Actor/Performer, quien se vuelve consciente de que está trabajando no solo para él mismo, sino que para el espectador. Las indicaciones bajo este modelo se vuelven muy concretas y las opciones para verificar si se cumplen o no, son extremadamente reales. Podemos saber quien hizo y no hizo acertadamente el trabajo, es una indicación objetiva en tanto que objetual y la ejecución de esta debe ser extremadamente precisa.

Un último ejemplo de este procedimiento de la doble imagen es el siguiente:



Doble imagen 3¹⁶⁷

En el texto se está discutiendo acerca de la estación del año en que sucede el acontecimiento narrado, al parecer es otoño. Una de ellos luego de un momento de discusión al respecto, alza la voz por sobre las demás voces y les recuerda a todos que sí, si era en otoño ya que: "caían hojas, caían". Puesto que todos concuerdan en que sí, era un hecho real el que caían hojas, todos lanzan las servilletas que estaban en la mesa al aire y estas caen construyendo así esa imagen que se equivale entre las servilletas que caen y las hojas que en el relato caían, haciéndose presente el otoño en la puesta en escena. Cabe señalar que esta imagen no es tan pregnante comparándola con la de la lata de cerveza en analogía con la lluvia, ya que se supondría en este caso una mayor cercanía con el referente entre la hoja del árbol y la servilleta en tanto se corresponden como materialidad.

¹⁶⁷El Actor/Performer hace aparecer a las servilletas en su éxtasis en tanto liviandad generando la doble imagen de las hojas que caían de los árboles en el relato.

De esta manera podríamos intuir que las imágenes construidas debiesen también contener un factor de alejamiento entre referente y objeto que lo representa en escena, para generar mayor sorpresa en el espectador.

El procedimiento expuesto de la doble imagen está en absoluto presente copresencial con el espectador. El espectador recibe la imagen y completa la información y lee el signo como lluvia, como bosque y como otoño.

De este modo una imagen que solo alude -por ejemplo- a la lluvia y no quiere imitar una lluvia en realidad de manera artificiosa y mágica dentro de la ficción de la escena escondiendo el procedimiento, nos revela que efectivamente la realización escénica es un acto compartido y que el espectador asiste al proceso de construcción de la imagen generando la imagen en conjunto completando el signo mediante su percepción presencial.

Teniendo presente que el público sabe que lo que está viendo es teatro, no hay una pretensión de hacer creer que lo que está pasando en escena es un trozo de realidad. De esta manera se abre el cosmos ficcional y se comparte la experiencia de hacer teatro para contar la historia a público. Así también se comparte lo que hace el grupo para apoyar la escena. El público asiste entonces a un proceso de construcción de una realización escénica en copresencia. Esta idea la podríamos argumentar con lo dicho por Rodrigo Pérez

Müffeler¹⁶⁸, emblemático docente, director y actor de teatro chileno, encontrada en la revista Apuntes (1999) de la Universidad Católica de Chile.

"Pienso que hoy la ilusión de asistir en el teatro a un trozo de realidad se ha perdido, como espectador sé que lo que ocurre ante mis ojos es teatro, representación. Así mi labor en la dirección es asumir este presupuesto, hacerme cargo de él extremando el signo de la representación teatral¹⁶⁹".

Es importante reconocer en las palabras de Rodrigo Pérez el germen de lo que aquí planteamos. Lo que hacemos al desmantelar el procedimiento de construcción de la doble imagen es justamente extremar el signo de la representación teatral. La doble imagen es una representación teatral de la lluvia, del bosque y del otoño en los casos anteriores y asumir su realidad como representación y no querer hacer creer que está ocurriendo de verdad la realidad representada, podría generar un vínculo mucho más sincero y cercano con el espectador compartiendo la experiencia de jugar a creer en ese acto y en ese momento. Lo paradójico es que efectivamente ocurre de verdad: es real

¹⁶⁸Rodrigo Pérez, está vinculado al teatro chileno, como docente, director y actor, desde mediados de la década de los 80. Licenciado en Psicología de la Universidad de Chile y luego como Actor del Club de Teatro de Fernando González[...]Entender el trabajo de Rodrigo Pérez implica necesariamente comprender un mundo donde se aglutinan y entrelazan diferentes capas formadoras, intersectadas por la fundamental influencia del modelo de teatro europeo, especialmente el alemán.[...]. Pérez ya es parte del selecto grupo de teatristas que construyen desde una poética particular. Él mismo empieza a definir sus prioridades para llevar obras a escena, poniendo en contacto polos políticos, estéticos y psicológicos." CHILEESCENA.CL/TEATRO LA PROVINCIA [En línea] <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=33#>> [Consulta:18/11/2015].

¹⁶⁹PÉREZ,RODRIGO. 1999. El discurso en la escena. En: Revista Apuntes primer semestre. Santiago, Chile. Universidad Católica. :(115). P. 24.

que se perforó la lata, es real que se iluminaron los apios y es real que se arrojaron las servilletas al aire.

Los Actores/Performers en este caso están explicitando el juego y generando una convención de manera cómplice y compartida con el espectador en copresencia. El espectador completa de este modo la realización escénica y su asistencia al espectáculo se vuelve vital en este acontecimiento teatral que solo es posible de concebir como una concatenación de sub acontecimientos, en donde el acontecimiento poético desplegado en el escenario solo cobrará sentido si existe el espacio de expectación hacia el cual este se dirige y en donde se completa gracias a la relación convivial de encuentro que en este caso no es velada sino explicitada pero ateniéndose a conservar la separación óptica entre espectadores y actores, sin embargo siendo conscientes de aquella relación copresencial y verificable en las reacciones del público.

En el transcurso de las funciones nos dimos cuenta que el público reaccionaba con risas y sonidos de sorpresa frente a lo que nosotros tomábamos con total seriedad y tecnicismo, por ejemplo en la referenciada doble imagen de la lluvia, o en momentos de extremo detalle y lentitud de una acción cotidiana como servirse ensalada al inicio del espectáculo. De esta manera el espectador no solo se alza como un completador de la realización escénica sino que le otorga un nuevo sentido a lo realizado por los Actores/Performers, lo que a nosotros también nos llenó de sorpresa.

III.5. Reflexiones en torno a la evaluación del componente práctico

Es importante señalar que el espectáculo El rumor del puma al momento de evaluarse no respondía a la tesis en su estado actual, sino que la comisión evaluadora leyó un avance de tesis muy distinta e incompleta, la que aún estaba en proceso de maduración, en donde la pregunta actual aún no era formulada y los componentes planteados aquí se encontraban, pero de manera difusa. Sin embargo, hemos querido rescatar de los comentarios de la comisión evaluadora aquellos que nos impulsan reflexiones en torno a lo que en la presente tesis y en su estado actual discutimos.

Para comenzar nos referiremos a lo señalado por la profesora Alejandra Gutiérrez.

"El espectáculo atrapa desde el comienzo por un reconocible trabajo afiatado y comprometido de los actores".

Frente a esta declaración de la profesora es preciso señalar que se vislumbra una suerte de atracción hacia el espectáculo desde el inicio. Esto se debe a que nuestra indicación directorial para los actores en el comienzo del espectáculo, fue precisamente atraer la percepción del espectador mediante la expectación de los actores hacia los espectadores que venían entrando a la

sala. La indicación para partir fue decir: ustedes están aquí y ahora esperando al espectador para contarle esta historia, van a compartirles esta historia a ellos.

En cuanto al fiato de los actores entre ellos podríamos decir que se debe al trabajo desarrollado durante el proceso de entrenamiento a partir del equilibrio del escenario, además de que lograron conformar una comunidad de trabajo durante el proceso creativo, las relaciones interpersonales fueron cuidadas y respetadas y siempre se trabajó desde la escucha, el diálogo, la solidaridad y el buen trato por lo que esa relación de compañeros que se cultivó en el proceso aparece sobre la escena teniendo en cuenta que también están representando a un grupo de ex-compañeros de curso.

Otro punto positivo dentro de las observaciones de la profesora Alejandra Gutiérrez es lo siguiente:

"No está ausente la conciencia de juego teatral simultáneo y cómplice con la presencia del espectador".

Esto nos llena de orgullo y satisfacción al verificar que una mirada experta sostiene que hemos compartido el juego con el espectador, cosa en la que hoy se ancla nuestra preocupación, la idea de simultaneidad y de hacer cómplices al espectador nos indicaría que estamos por un buen camino de realzar el presente en el acontecimiento teatral teniendo en cuenta el carácter copresencial del mismo.

La profesora continúa:

Los recursos son novedosos, crean sorpresa e interés. El grupo se maneja en forma casi al unísono, aunque vamos diferenciando características, debido a sus comportamientos y a la distribución en el espacio.

Todo esto concuerda con los planteamientos emitidos y asumidos como generadores en la tesis del estudiante.

Existe un trabajo de composición escénica limpio, preciso, manejo de los ritmos que marca una respiración del colectivo acorde con el planteamiento inicial. Hay soluciones claramente originales y sorprendentes (la lluvia en el bosque).

De cara al anterior comentario se logra apreciar que hemos hecho un buen trabajo respecto a la unificación del colectivo cuando se comporta como colectivo y que se han diferenciado los individuos no desapareciendo del todo sus rasgos característicos lo que nos indica que existen comportamientos particulares, lo que se verifica en la acción y el transcurso del espectáculo. Esto es importante ya que podríamos considerar exacto el propósito de trabajar con las realidades de nuestros Actores/Performers en tanto cuerpos fenoménicos que experimentan la escena desde su realidad.

Como dijimos anteriormente El rumor del puma respondía a una tesis que faltaba madurar, pero hay que agregar que se sostenía en los mismos procedimientos escénicos de la actual investigación: el equilibrio del escenario y la doble imagen. La unificación de la organicidad de la escena y el colectivo sin duda responden a estos procedimientos y a una búsqueda por trabajar desde

una ética del juego desarrollado en presente para el espectador que asiste a un proceso de construcción, en donde se le comparte una historia, en donde el colectivo es el que cuenta algo a esos otros que asisten en calidad de espectadores y completadores de la realización escénica.

Es interesante también ver como el éxtasis de las cosas es revelado en la imagen de la lluvia destacada por la profesora como una imagen original y sorprendente, lo que nos pone muy contentos respecto a nuestros actuales planteamientos en donde los objetos ayudarían a articular presencia, lo que resultaría en una experiencia estética que capta la atención del espectador y domina el espacio, revelándose así el concepto fuerte de presencia descrito por Fischer-Lichte en Estética de lo Performativo (2004).

Las mayores complicaciones para el punto de vista de la profesora Gutiérrez tienen que ver con la historia y la revelación del misterio y la intriga albergada en el texto lo que radica en una mala resolución del espectáculo en que no existe un buen desenlace respecto a lo demandado.

El thriller empieza a exigir sus parámetros de funcionamiento: el público nos transformamos en inquisidores, exigimos develación del misterio, aclaración de las circunstancias. He aquí que las expectativas no se cumplen. Primero, no queda claro el *tour de force* que implica el nombre de la obra, no nos llega el signo del puma como peligro latente, traición, el destructivo brutal del idilio primero. La nebulosa imprecisa atenta contra cualquier descubrimiento, revelación, concreción de la (s) idea(s) posibles.

Esto nos lleva a plantear la inquietud de profundizar sobre la aplicación de las leyes del equilibrio del escenario para una posible mejor comprensión de los hechos y resolución de la intriga llevandonos a asumir el comentario de la profesora como cierto y con el cual quedamos al debe. Es aquí donde es preciso hacer mención a los comentarios respecto al espectáculo de la profesora Paula González.

La profesora Paula González dice abiertamente no poder vislumbrar la respuesta a una pregunta aún en vías de maduración para el momento de representación del espectáculo:

Se observa una coherencia entre su propuesta investigativa teórica y su trabajo práctico sin embargo con el material teórico presentado al momento de la representación no queda aún claro cómo se sitúa su investigación en el estado de las artes del campo específico en el cual se sitúa su pregunta. La pregunta aún no se encontraba suficientemente enfocada y esto se expresaba en su trabajo práctico principalmente en la débil resolución final. Si la pregunta de investigación en ese momento fue: ¿Cómo El equilibrio del escenario permite organizar la narración coral teniendo como propósito destacar el carácter en vivo, convivial del teatro? No pude encontrar los elementos de juicio que me permitiesen, de modo particular en esta puesta en escena, responder dicha pregunta.

Frente a esta observación no me queda nada más que avalar dicho comentario ya que es evidente que nuestra tesis ha sufrido modificaciones importantes y ha madurado siendo más específicos nuestros planteamientos hoy. Es importante señalar que la profesora Paula Gonzalez destaca que el

caracter convivial y vivo no se expresaba claramente en el espectáculo, lo que finalmente no hacía posible responder la pregunta de aquella versión de la tesis. Esto se debe principalmente a que no existía un conocimiento de los componentes que articulamos hoy de forma más precisa en la presente investigación: *in liveness*, encuentro, bucle, cuerpo fenoménico, presencia, presente, convivio, realización escénica, entre los otros descritos en los primeros capítulos. Así por ejemplo, en aquella versión pasada de la tesis no había relación alguna con la fenomenología que ahora puede ser tomada como nuestra puerta de entrada a la comprensión del propio fenómeno teatro, lo que originaría precisamente un nuevo ejercicio escénico con quizás mucho mayor acento en los aspectos que la profesora no observó en el trabajo presentado en aquella ocasión u otra posible percepción del espectáculo de acuerdo a nuestro actuales componentes.

Frente a esto es muy importante transparentar que en la presente tesis, en su estado actual, lo que se ha realizado es una revisión en retrospectiva del componente práctico para enlazarlo a nuestros componentes actuales de investigación teórica, ya que como se ha evidenciado nuestras preocupaciones en el momento de estrenar el espectáculo eran similares, pero nebulosas y no estaban maduras ni eran tan específicas como las que nos remueven hoy.

Para finalizar las reflexiones sobre los comentarios de los académicos me gustaría hacer mención a unas líneas de lo escrito respecto al espectáculo por Marco Espinoza, profesor guía del componente práctico de esta tesis:

Esta investigación escénica pone en juego variados recursos corales que nos permiten verificar la destreza del discurso directorial de Francisco Martínez. Esto se manifiesta en el trabajo colectivo de la palabra, la acción y las emociones, a la luz del unísono, el canon, lo súbito, el oratorio, la iteración o el in crescendo, lo que viene a conformar un sinnúmero de voces que intentan develar la particularidad de este crimen. También es interesante apreciar cómo Francisco Martínez no sólo equilibra físicamente el espacio con el cuerpo de los actores a partir de la propuesta del maestro Lecoq, sino también la extraña mezcla de un sutil sentido del humor y la profundidad de la anagnórisis del crimen, siempre desde una estética cuidada y al mismo tiempo radical.

Esta percepción del espectáculo es la que nos otorga la posibilidad de una nueva investigación que se manifestará en las proyecciones de esta tesis insertas en las conclusiones de la misma.

CONCLUSIONES

Para organizar las conclusiones dividiré las mismas en cuatro aspectos, exponiendo a continuación qué es lo que logramos rescatar de todo este gratificante proceso de investigación.

- A. Resultados obtenidos.
- B. Comprobación/refutación de la hipótesis.
- C. Conclusión general.
- D. Aportación al campo o la disciplina

A. Resultados obtenidos

Producto de esta investigación titulada Presencia y presente en el acontecimiento teatral. Logramos generar un interesante estudio teórico que avala nuestras inquietudes directoriales.

Logramos definir el acontecimiento teatral como una realización escénica que se articula en copresencia a partir de la puesta en marcha del bucle de retroalimentación autopoietico con todas sus características que lo definen a su vez como encuentro y convivio en donde se desarrolla un acontecimiento

poético que cobrará sentido solo gracias a la existencia de un espacio de expectación.

Al definir el presente lo identificamos con el tiempo dramático el cual será el tiempo del acontecimiento teatral por excelencia, en tanto tiempo escénico en constante transformación que dura lo que dura el encuentro/convivio.

Comprendimos que la presencia del Actor/Performer se origina mediante procesos de corporización que logran revelar el cuerpo fenoménico del Actor/Performer como un cuerpo energético el cual es capaz de captar la atención y dominar el espacio. En donde la dicotomía cuerpo/mente es anulada, lo cual creemos que no es 100% verificable como testigos de un hecho que es de carácter personal, es decir, el grado de osmosis entre cuerpo y esencia tanto del actor como del espectador es algo interno que se manifiesta en lo externo por medio de lo que si podemos verificar como un actor con presencia escénica que domina el espacio y capta la atención (fuerte presencia) En cambio el concepto Radical de presencia opera en la intimidad absoluta, no tengo como acceder a la conciencia del otro, mas, si podemos ver el cuerpo del otro.

Entendimos cómo se puede relacionar el Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia al revelarnos su éxtasis mediante las acciones concretas que resultaron producto de querer extasiar los elementos.

Por otra parte, logramos generar un espectáculo de alta calidad estética que fue valorado por los académicos que asistieron en calidad de espectadores y por el espectador corriente que disfrutó de la propuesta.

Además de estos logros tenemos que sumar una línea de indagación escénica que se desprende de este estudio en relación al cuerpo del Actor/Performer, sus acciones y cómo este se relaciona con los objetos y el espacio y su propia ejecución para articular presencia, es decir, ahora pareciéramos tener mayor conocimiento sobre lo que hacemos y lo que deseamos plasmar en escena, logrando comprender nuestra práctica mediante la aplicación de las estrategias metodológicas del equilibrio del escenario y la doble imagen las cuales nos llevaron hasta este puerto desde el cual elevamos anclas para zarpar hacia nuevos horizontes creativos.

B. Comprobación de la hipótesis

Revelar la importancia del presente en el teatro a partir del reconocimiento de un acontecimiento teatral, donde los Actores/Performers, en tanto presencias, se relacionan con los objetos como articuladores de la misma.

La hipótesis se nos comprueba en el mismo acto de trabajar bajo los principios estudiados, recordemos que para este estudio desarrollamos dos líneas investigativas.

- Entender al Actor como *Performer* con un cuerpo fenoménico.
- Entender la relación que establece el Actor/Performer con los objetos como articuladores de presencia bajo la teoría de Böhme del éxtasis de las cosas.

Al trabajar bajo la creencia y adherencia al discurso fenomenológico y cómo esta manera de comprender al hombre en el mundo es aplicada a la escena y al poner a prueba estos principios. Logramos reactivar el bucle que se pone en funcionamiento en el acontecimiento teatral en tanto realización escénica producida en copresencia con el espectador y esto nos viene a revelar la importancia del presente. Es decir, que el teatro es posible sólo en presente y en copresencia. Agregamos. que esto que parece una obviedad es sin embargo esencial de considerar para la realización de espectáculos teatrales que capturen de manera envolvente la atención del espectador, proponiendo nuevos lenguajes que se anclen en el mismo hecho teatral real.

Siguiendo en la línea del pensamiento de Giannini (1987). El presente es el tiempo reflexivo y dominical (en contraposición al de la feria o del trámite) y que sólo es posible de percibir si nos disponemos a hacerlo. El teatro se ancla en esta lógica en la que se ofrece un segmento de tiempo presente al

espectador, como un regalo, "una ofrenda del ser a la conciencia¹⁷⁰", no es casual que presente y regalo sean sinónimos.

Logramos revelar la importancia del presente desde la práctica aplicando las teorías estudiadas. para articular las presencias de nuestros Actores/Performers y los objetos siendo a la vez conscientes de la presencia del espectador.

C. Conclusión general

Como dijimos en la introducción, nuestra preocupación radicaba en lo ontológico, es decir, queríamos rescatar lo original del teatro, en otras palabras ¿Qué era lo específico del teatro y cómo hacíamos para generar un espectáculo que trabajara justamente sobre esa noción? ¿Cómo hacíamos teatro y no otra cosa? Así nos encontramos con Jerzy Grotowski, quien decía que el teatro se podía resumir completamente en el encuentro que se produce entre actor y espectador y entonces nos propusimos indagar en la presencia y en cómo el acontecimiento teatral se estructuraba basado en esta relación de copresencia y que luego Dubatti denominaría convivio.

¹⁷⁰GIANNINI, HUMBERTO. Óp. Cit. P. 150.

Esta relación actor-espectador fue investigada y arrojamos al tapete las nociones de: acontecimiento teatral, convivio, realización escénica, bucle, *in-liveness*, copresencia y presente. Así también indagamos en la presencia y como por medio de la dirección de actores podíamos generar esa presencia con el fin de activar el bucle y finalmente resaltar el presente en el acontecimiento. por medio del actor, los objetos y la relación del actor con los objetos.

Así hemos desarrollado lo siguiente:

Si bien el Presente, entendámoslo como la categoría temporal que reúne a las presencias en este acto de copresencia, es muy relevante para el teatro y puede ser potenciado, al trabajar sobre la presencia y dar cara al espectador, nos hemos dado cuenta que trabajar solo bajo estos principios de presencia y presente en el acontecimiento teatral no distingue al teatro de otras disciplinas performativas.

Por ejemplo, como hemos visto en la investigación, en el teatro del siglo XVIII esta relación actor-espectador era velada, ocultada y el presente en tanto copresencial no era explotado, por lo menos no de la manera explícita en que nosotros aquí proponemos, pero a lo que el público asistía, era al teatro de igual manera. ¿Y qué es lo que iba a ver? La respuesta entonces radica en la historia, generalmente lo que iban a ver era la historia de un ser humano o un grupo de seres humanos que se enfrentaban a peripecias y lograban resolver o fracasar en un lapso de tiempo determinado.

Frente a lo que podemos asegurar que el teatro cuenta algo en presente.

Lo que hicimos como investigación fue sin dudas acentuar justamente ese carácter presente y de copresencia del acontecimiento teatral entre actores y espectadores. Esto lo logramos trabajando con los dos procedimientos metodológicos de puesta en escena que fueron: el equilibrio del escenario y la doble imagen. Por lo que creemos que nuestra búsqueda fue exitosa, sin embargo, terminamos haciendo un espectáculo de teatro y no de otra cosa porque teníamos algo que contar, generamos una dramaturgia, lo que nos lleva a decir que el teatro deviene de una dramaturgia o deviene como práctica en una nueva dramaturgia a la que llamamos dramaturgia escénica, esto se puede verificar en su desarrollo, en que la historia del propio teatro siempre se ha definido en la relación que se establece entre texto dramático y texto espectacular, entre dramaturgia y puesta en escena, entre lo escrito y lo representado.

Así la acción dramática es, creemos, lo esencial del teatro que obviamente se alza en un acontecimiento de orden performativo en donde la relación con el espectador puede ser explícitamente activada como en el caso de El rumor del puma (2015) o no; esto explicaría que por ejemplo existan espectáculos en clave realista pero que de igual manera se conciban como teatro. Es preciso introducir la aclaración de que, si bien en El rumor del puma no se introdujo al espectador al espacio poético trabajamos abriendo el cosmos ficcional desde el relato y el compartir las reacciones y emociones al

espectador, manteniendo la separación óptica de estos dos espacios (poético - expectación). Por esta razón El rumor del puma se escinde de una clave de representación realista en donde el espectador no es explícitamente aludido sino que se juega con la idea de voyeurismo.

Lo interesante es que si pensamos en esa clase de espectáculos en donde la cuarta pared es edificada de manera tal que es indestructible, podemos ser conscientes del espectador de igual forma, en donde el accionar del actor esté operando bajo los planteamientos de un cuerpo fenoménico, en donde este se relacione con las materias como materiales reales, disponibles y extasiables, en donde por medio de la relación del actor con los objetos y su propio comportamiento en base a una partitura de acciones precisa se pueda revelar como presencia y capturar la atención del espectador y ofrecerles esa ofrenda del ser a la conciencia de igual manera, pero con otra forma, sin enfatizar explícitamente la relación actor-espectador, estaríamos trabajando de igual manera sobre el presente.

Volviendo sobre nuestro análisis general post-investigación:

Sin duda esta característica presente del acontecimiento teatral es muy relevante para el teatro y al explotarla nos encontramos trabajando sobre lo específico de la disciplina, mas, es importante reconocer que nuestra manera no es la única, ya que como hemos visto el tiempo presente es inherente a cualquier clave de representación teatral pues el presente se entiende como el tiempo escénico, es decir, tiempo dramático.

No podemos plantear nuestro trabajo como un absoluto, sino mas bien, es una posibilidad, una puerta que buscó realzar el presente experimentando con activar explícitamente la relación actor-espectador pero manteniendo el régimen óptico del espacio poético y el espacio de expectación, abriendo el cosmos ficcional en los abundantes momentos narrativos en donde se compartía el relato con la audiencia.

Por otro lado, en cuanto a la dirección de actores mencionábamos en nuestro capítulo práctico que Rodrigo Valenzuela/El negro, fue el Actor/Performer que impulsaba la acción dramática bajo los principios de la presencia escénica de manera sobresaliente por encima del resto del elenco.

Esto lleva a plantearnos lo siguiente:

¿Cómo es que un director de actores moviliza los cuerpos y activa sus cargas energéticas de presencia?

En esta ocasión decidimos trabajar en base a los dos procedimientos de Lecoq: el equilibrio del escenario para los actores y la doble imagen para los actores en relación a los objetos, pero ¿cómo se traspasan estos contenidos?

Es propicio provocar contextos de entrenamiento y creación generando dispositivos de trabajo para que el Actor/Performer transite lo que necesitamos que transite, es decir, necesitamos que biológicamente lo hagan, que suceda, que acontezca. Esto no es un procedimiento racional sino que es experimental

y se trata ante todo del hacer y de estar en disposición. Luego de hacer podremos racionalizar lo hecho.

Hay que inventar juegos para propiciar el contexto y claro también plantear reglas del juego. Esto lleva un convencimiento ético y caemos en el lugar común a sabiendas, de decir: "el teatro es juego¹⁷¹". Con esto me quiero referir a que no hay psicologismos personales involucrados y si los hubiesen no son pertinentes dentro del ensayo mientras se realice el juego. Se podrían conversar después, acabado el juego, fuera de la sala de ensayo incluso. Esto tampoco pasa por el talento del actor, sino que pasa por una comprensión física/mental que se adquiere en la acción y permite ponernos (digo ponernos porque también soy actor) en escena de esta manera y no de otra.

En el caso de Rodrigo, él cree y está convencido de aquello y muchas veces hubo que frenar su sobrecarga energética, modular, bajar, finalmente equilibrar en relación al resto.

Como directores de actores debemos ser capaces de ver el potencial del actor, ver qué son capaces de hacer en la realidad en tanto cuerpos reales y provocarlos a descubrir su realidad como cuerpos fenoménicos en constante devenir en acción sobre la escena en relación con sus compañeros de escena, el espacio y los objetos.

¹⁷¹"En inglés, francés o alemán [...] En estos idiomas el juego: play, jouer o spielen, define la actividad del actor y por tanto la forma esencial de la teatralidad". BARRÍA JARA, MAURICIO. .Óp.Cit. P. 84.

En cuanto a los procedimientos escogidos para trabajar con los Actores/Performers es importante hacer la salvedad del tiempo. Creo que se hace necesario más tiempo de preparación, es decir, mientras más se ejercite el equilibrio del escenario, mientras más se juegue este juego, mejor comprenderemos su funcionamiento y más rápida y efectiva será nuestra futura puesta en escena. Es fundamental además, si es que el Actor/Performer no es consciente de su cuerpo generar esa conciencia por medio del entrenamiento físico y si no hay tiempo de aquello decidir por último no trabajar con ese actor. Ya que nos instalamos en esta instancia como directores de actores y no como pedagogos, sin embargo, es sabido que este rol siempre ha sido un tanto híbrido entre no solo esas dos responsabilidades, sino que el director se constituye como: director, pedagogo y aprendiz. Aprendiz de ser humano y de experiencia humana.

Las proyecciones de esta investigación nos invitan a seguir desarrollando la práctica al alero de estos planteamientos y ocupando las herramientas señaladas en la investigación como estrategias metodológicas, configurando así un procedimiento concreto sustentado en la tradición teatral. Propiciando a los Actores/Performers no solo un entendimiento físico y experiencial de estos, sino que contar con que existen lineamientos teóricos que avalan nuestras preocupaciones y que si es necesario podemos compartir con nuestros Actores/Performers.

Hemos visto que el mejor resultado de esta investigación es con aquel Actor/Performer que está entrenado físicamente y que es consciente de su energía como resultado de un proceso físico.

Pero también hemos visto que un actor puede comprenderse a sí mismo como un cuerpo real y dispuesto en relación con los objetos en copresencia del espectador y podríamos llegar a trabajar solo con ese norte puesto en nuestra misión y así ver las reales posibilidades y no pedirles más de lo que son sino que ocupar al máximo sus propias realidades posibles, trabajando finalmente con sus esencias en tanto que existencias fenomenológicas en el mundo, ya que son en cuerpo y en su propio cuerpo. Pero hay que decir que esta opción nos parece anticipadamente menos provechosa y tendríamos que buscar otros procedimientos para aplicarla, ya que los lineamientos de Lecoq y Grotowski promueven la idea de a un actor activo con presencia escénica, en tanto fuerte de presencia, siguiendo con la idea de Fischer-Lichte (2004).

Son dos caminos distintos sin embargo responden al mismo deseo de un ser consciente de que ser y estar son la misma cosa y que responden a esa conceptualización del teatro como un acto totalmente presente y real.

También es preciso mencionar que el resultado que tengamos con los Actores/Performers dependerá en alguna medida de la dramaturgia que ocupemos para trabajar. No obstante, a raíz de esta investigación hemos

descubiertos procedimientos y lineamientos teóricos que nos invitan a seguir explorando en una línea de dirección muy motivadora y concreta.

Desde otro aspecto es importantísimo señalar que los objetos nos ayudan a articular acciones concretas y reales sobre la escena y al dirigir la atención sobre estos y sus posibilidades le restamos importancia a la forma de la interpretación y nos concentramos en la real ejecución de la acción por parte del Actor/Performer. Esto de alguna manera eliminaría las pretensiones de parecer un otro por parte de este, haciéndolo ejecutar la acción pura, brindándonos como resultado un aparecer de su realidad como cuerpo objetivo, real y presente, revelando tal vez a un otro como personaje, pero no buscado como fin sino como resultante de un proceso físico.

Encontramos particularmente en el equilibrio del escenario la posibilidad de indagar en los recursos corales de la puesta en escena. Este tratamiento coral nos lleva a plantear inquietudes y proyecciones sobre cómo por ejemplo la voz del actor revelaría presencia o cómo al trabajar las voces en coralidad acrecentaría la energía y por ende la presencia y el bucle de retroalimentación en el acontecimiento teatral. Esta proyección puede generar un interesante próximo estudio y una puesta en escena radical en cuanto al dominio del espacio, las acciones concretas con objetos y la enunciación colectiva, buscando despertar no solo el éxtasis de las cosas y la presencia de los actores como cuerpo energético, sino también sus voces.

D. Aporte al campo o la disciplina

Finalmente trabajar bajo estos principios y procedimientos nos da una posibilidad de desarrollar espectáculos que capturen la atención y entreguen de manera comprensible y sorprendente no solo el relato a nuestro espectador, sino también una experiencia estética y sensorial fortaleciendo la relación con ellos, brindando la posibilidad de atraer nuevas audiencias al teatro, desde el teatro en ejercicio, ofreciendo una realización escénica por completar en donde el espectador es fundamental.

Volvemos una vez más a poner al actor como el eje central de discusión en el quehacer teatral contemporáneo.

Respecto a la figura del director teatral, nos insertamos hoy con una mirada profesional sobre el oficio y preocupaciones específicas, con un modo de comprender el fenómeno basado en la tradición teatral y la realidad del actor, ávidos de producir espectáculos que se anclen en estos procedimientos metodológicos y otros nuevos u olvidados por (re)descubrir en el hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRÍA JARA, MAURICIO. 2014. Intermittencias, ensayos sobre performance, teatro y visualidad. Santiago, Chile. Edit. Universitaria.
- BENJAMIN, WALTER. 1989. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. En: Discursos interrumpidos I. B. Aires. Edit. Taurus :(15-57).
- BÖHME, GERNOT. 1993. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. Thesis Eleven. :(36). 113, DOI: 10.1177/072551369303600107. [En línea] <<http://desteceres.com/boehme.pdf>> [consulta: 12/11/2015]. (traducción propia).
- BORGES, AMÍLCAR. 2011. Dramaturgia corporal. Santiago, Chile. Cuarto Propio.
- CAIXACH, ANNA. 2009. La técnica orgánica del actor, un camino hacia lo invisible. Revista. Estudis Escènics. 36 :(372-383) [En línea] <<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/253353/340119>> [Visita: 21/11/2015].
- CASTORF, FRANK NACH FJODOR DOSTOJEWSKIJ. 2014. Der Idiot Teil 1. [Video grabación] [En línea]. <<https://www.youtube.com/watch?v=MvUy--PBiE8>>. parte 1 de la obra

grabada. 31:23 min., sonido, color, Velocidad normal, 360p. [Consulta: 12/11/2015].

- CHILEESCENA.CL. Teatro la provincia. [En línea] <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=33#>>. [Consulta: 18/11/2015].
- CORNAGO, OSCAR. 2011. Introducción, en torno al conocimiento escénico. En: FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2011. Estética de lo performativo. Madrid. Abada Editores. :(7-19).
- DICCIONARIO REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. [En línea] < <http://lema.rae.es/drae/>> [consulta 14/11/2015].
- DUBATTI, JORGE. 2003. El convivio teatral. B. Aires. Edit. Atuel.
- DULCINEA. RODRIGO. BURÓN. 2013. El origen del teatro épico, fundamentos para una práctica revolucionaria. España Universidad de Salamanca. En: Scientia Helmantica, Revista Internacional de Filosofía. 1 :(137-163). ISSN en trámite / Dep. Legal: S. 116-2013. [En línea] <<http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.01/08.-El-origen-del-Teatro-%C3%89pico.pdf>> [consulta 21/11/2015].
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2011. Estética de lo performativo. Madrid. Abada Editores.
- GIANNINI, HUMBERTO. 1987. La reflexión cotidiana. 6 Ed. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.

- GROTOWSKI, JERZY. 1992. Hacia un teatro pobre. 16 Ed. México. Siglo XXI.
- GROTOWSKI, JERZY. 1993. El Performer. En: Máscara, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. México. III 11-12. :(76-79).
- ISLER SOTO, CARLOS. 2008. El tiempo en las confesiones de San Agustín. Revista de humanidades. Santiago, Chile. Universidad Andrés Bello. vol. 17-18.[En línea]. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227236011>>. [Consulta 19/11/2015].
- KANTOR, TADEUSZ. 1984. El teatro de la muerte. 2.Ed. B. Aires. Ediciones de la flor.
- LANGSHAW AUSTIN, JOHN. 1962. Cómo hacer cosas con palabras, palabras y acciones. {compilado por J.O Urmson}. Barcelona. Ed. Paidós. I.
- LE BRETON, DAVID. 2010. El cuerpo sensible. Chile. Metales Pesados.
- LECOQ, JACQUES. 2004. El cuerpo poético. 2 Ed. España. Alba Editorial.
- LEHMANN, HANS-THIES. 2013. Teatro posdramático. España. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 2010. Lo visible y lo invisible. B. Aires. Nueva Visión.
- MURRAY, SIMON & KEEFE, JOHNN. 2007. Physical Theatres: A Critical Introduction. (Original). Reino unido. Edit. Routledge. (Traducción Macarena Andrews).
- PAVIS, PATRICE. 1998. Diccionario del Teatro. B. Aires, Editorial Paidós.
- PÉREZ, RODRIGO. 1999. El discurso en la escena. En: Revista Apuntes primer semestre. Santiago de Chile. Universidad Católica. :(115).
- SIXTO. J. CASTRO. 2001. Böhme Gernot, Aisthethik. Vorlesungen ubre Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München. [En línea] <<http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webSixto/bohme.htm>> [consulta 14/11/2015].
- VALIENTE, PEDRO. 2005. Robert Wilson arte escénico planetario. Ciudad Real, España. Ñaque Editora.