

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Hacia un actor del futuro: alternativas de la dramaturgia actoral frente a la contemporaneidad

Tesis para optar el Título de Licenciado que presenta el Bachiller:

CARLOS ANDRÉS LA ROSA VÁSQUEZ

**ASESORA:
LILIAN KANASHIRO NAKAHODO**

LIMA, ABRIL DE 2013

"Os juro por Hércules y Apolo que mis comedias fueron dichas de manera muy distinta a como aparecen ahora impresas, por la sencilla razón de que muchas cosas que se ven bien en el papel se ven mal en escena".

Angelo Beolco ("il Ruzante")
Comediante italiano
Siglo XVI

ÍNDICE

Introducción.....	iii
1. Primer capítulo: el actor frente a la contemporaneidad.....	1
1.1 La hegemonía cultural.....	2
1.2 El arte, el teatro y el consumismo.....	8
1.3 Los límites actuales del teatro (y el actor).....	12
1.4 ¿Qué puede hacer el actor frente a la cultura de consumo?.....	17
1.5 Corolarios.....	24
2. Segundo capítulo: el actor, su naturaleza y formación.....	26
2.1 La naturaleza del cuerpo poético.....	26
2.1.1 Naturaleza ontológica.....	26
2.1.2 Una perspectiva axiológica.....	31
2.1.3 La actuación como acto político.....	40
2.1.4 Algunos preceptos erróneos y otras verdades sobre la naturaleza de la actuación...41	
2.1.5 Alternativas de creación escénica frente a la contemporaneidad.....	45
2.2 La formación del actor.....	50
2.2.1 Situación actual.....	50
2.2.2 Un actor del futuro.....	58
2.2.3 El actor como antropólogo.....	61
2.2.3.1 Lo pre-expresivo.....	62
2.2.3.2 Lo extra cotidiano.....	63
2.2.3.3 El cuerpo dilatado.....	65
2.2.3.4 Inculturación y aculturación.....	68
2.2.4 Hacia una dramaturgia del actor latinoamericano: lo antropológico y lo posmoderno.....	69
3. Tercer capítulo: el actor y la búsqueda de una dramaturgia propia, el caso del montaje <i>Lock Out</i> de César Vallejo.....	76

3.1 Datos alrededor de la concepción del texto <i>Lock Out</i>	76
3.2 Descripción general de la obra.....	83
3.3 Nociones alrededor de la propuesta de montaje.....	94
3.4 Concepción de la dramaturgia actoral.....	106
4. Cuarto capítulo: conclusiones.....	143
5. Anexos.....	148
6. Bibliografía.....	175



INTRODUCCIÓN

Nuestro estudio parte de la necesidad por indagar en la esencia del teatro, el actor y todas las posibilidades que su creación ofrece, en un marco contemporáneo donde la cultura de consumo y la concepción de la producción teatral están marcadas aparentemente por ideologías capitalistas. Entendemos que esto afecta al actor, privándole de su libertad como creador y reduciéndolo a un intérprete del texto: lo cual se forma y afianza desde la educación y luego se fortalece al introducir al artista en una maquinaria de producción teatral bajo una lógica de consumo. A partir de allí, nuestra investigación plantea la búsqueda de la libertad frente a un entorno de creación que reconocemos como tradicional, el cual no ofrece oportunidades para el desarrollo de nuevas propuestas. Y todo ello se debe a factores que son ajenos incluso al teatro. Otro punto de partida para el estudio son los campos desconocidos usualmente por los actores, que involucran áreas científicas, filosóficas y también, cómo no, creativos. Hoy en día, estas ya no pueden ser ajenas a ellos. Además, este trabajo presenta en su última parte, un estudio-ensayo sobre nuestra propia experiencia en las artes escénicas, que busca explorar, sin ánimo de ser un caso ejemplar, en la labor de creación. Nuestra intención con esto es plantear la importancia de documentar las experiencias teatrales para promover una historiografía del teatro y así el desarrollo de la profesión como disciplina y fenómeno cultural de nuestros tiempos.

Creemos que este material vuelve la atención sobre un área de la creación escénica tan poco estudiada y profundizada, muchas veces debido a su cualidad efímera, al carácter subjetivo de su creación e interpretación, como a su incapacidad de objetivarse en vista de que el acto teatral es perecedero e irreplicable. Sin embargo, pensamos que estos pueden ser preceptos y prejuicios que tienden a perjudicar el desarrollo artístico de los actores, lo cual se refleja en la poca bibliografía y documentos que detallan y analizan lo investigado por los creadores de la escena. Lo anterior es nocivo para nuestro arte dramático pues en este contexto no se plantea ni vislumbra la posibilidad de una mejora progresiva de la profesión del actor. La mayoría de las veces este crea desde una nulidad teórica (o a partir de conocimientos que se dan por suficientes o absolutos), con lo cual muchos aspectos tienden a quedar irresueltos por la falta de nociones necesarias que quizás, en algún momento, ya han sido desarrolladas, mas no transmitidas o documentadas. En definitiva, es lamentable el poco

valor que se le ha dado a la investigación y al rigor académico en esta área de las artes escénicas.

En ese contexto nosotros aseveramos que la escritura teatral que el actor realiza sobre el espacio escénico es capaz (o debería tratarse de que sea así) de objetivarse para su estudio. La dramaturgia del actor, esencia del hecho teatral, puede ser y debe ser un objeto de investigación y documentación para el desarrollo del arte dramático. De ahí, es imprescindible empezar por diferenciar el carácter de lo que se puede denominar escritura dramática y escritura escénica. Rescatar, valorar, profundizar, analizar y documentar este último es esencial para el desarrollo de dicho arte en vista de que la historia del teatro está marcada principalmente por los dramaturgos y no por los actores. Es decir, se identifica al teatro con la literatura y se olvida el carácter espectacular de la representación. Así se soslaya el trabajo creativo del actor y se provoca que su función dentro del desarrollo del teatro no tenga un lugar privilegiado. Por tanto, se ignora su relevancia dentro del proceso de la creación de un montaje. Esto ocasiona también que, en la mayoría de casos, la formación del actor esté abocada a la representación de un texto y que se ignore por completo las diversas posibilidades de interpretación que posee el artista dramático. Todo ello origina que la actuación, como especialidad práctica y teórica, no se desarrolle por no ser objeto constante de estudio. Por otro lado, creemos que nuestro proyecto de investigación tiene relevancia al asociar el teatro como parte de las ciencias de la comunicación. En un mundo contemporáneo, de avances tecnológicos, científicos y de investigación, el arte no puede ser ajeno al contexto que lo rodea. El teatro es un sistema dentro de otro. Y el creador escénico debe estar a la vanguardia dentro del sistema que lo acoge. Es la única manera de adaptarse al entorno: tomando el carácter científico del medio donde uno se desarrolla.

Si resumimos hasta aquí, este trabajo pretende ser un pequeño aporte en un contexto marcado por la carencia de documentos dedicados a la investigación escénica en el país. Nuestro interés es dar parámetros para abordar el material de trabajo y de investigación en relación al actor, a la vez que ahondamos en un intento particular por escribir en la escena de la mano con dicho creador. Pensamos que este documento es valioso porque apunta a generar, promover, ejecutar y complementar estudios en lo concerniente a la dramaturgia

del actor y la investigación escénica. Y como nuestro primer acercamiento de carácter académico a la problemática, esperamos plantear respuestas y también preguntas, las cuales aspiren a encontrar caminos que nos conduzcan a un teatro de carácter nacional que sea una expresión de quienes somos y qué queremos ser.

Nuestra investigación aborda al actor desde tres ejes: su contexto, la naturaleza de su oficio y su formación profesional. El primer eje pretende analizar el entorno actual dentro del cual se desenvuelve un actor y especialmente un intérprete latinoamericano. De ahí, apuntaremos a identificar la cultura teatral del actor, y los factores que influyen y afectan el panorama donde él trabaja: desde que se forma como artista hasta el entorno donde se desarrolla como profesional. En el segundo eje, en relación a la naturaleza de la actuación, indagaremos en el fenómeno teatral, desde su esencia y motor: el actor y su encuentro con el público. Dicho fenómeno, nos conducirá a territorios alrededor de la filosofía y la antropología. El primero nos ayudará a comprender el encuentro entre las muchas subjetividades que se entrecruzan en el hecho teatral, donde se tomarán en cuenta elementos racionales como sensibles. El segundo, servirá para hacer un acercamiento a la naturaleza biológica que comparten todos los actores a través de los tiempos, lo cual nos permitirá comprender la esencia expresiva del arte dramático y sus componentes de cualidades antropológicas. El tercer eje, relacionado a la formación del artista, abordará las diferentes nociones, conceptos y ejemplos alrededor del mundo, en búsqueda de proponer un modelo de actor para nuestros tiempos, el cual posea también un conocimiento profundo de los dos ejes a los que hicimos referencia anteriormente. En definitiva, nos interesa estudiar la dramaturgia del actor y todos los elementos que entran en juego en su trabajo, aun sin que dicho creador sea consciente. Creemos que en la escritura que el actor realiza sobre el espacio escénico se concentra el desarrollo de su profesión, que en estos tiempos, según nuestro entendimiento, está caracterizado por la desvalorización de su facultad creativa. Y en un marco de este tipo queremos entender cuáles son sus opciones y posibilidades para desarrollarse en su oficio.

De ahí, nuestra pregunta de investigación es: ¿cuáles son las alternativas de la dramaturgia actoral frente a la contemporaneidad? A partir de nuestra interrogante se entiende que no buscamos plantear una respuesta categórica: aspiramos a abrir campos por desarrollar en la

problemática de la actuación, que creemos muchas veces son soslayados o malinterpretados. De esta manera buscamos que el creador escénico conozca elementos que le propongan nuevas posibilidades de indagación dentro de su campo: que encuentre más respuestas y a la vez más preguntas. Con el término *dramaturgia actoral* hacemos referencia a la escritura que el actor realiza con su cuerpo (incluyendo su voz) dentro del espacio teatral, a la libertad creativa que emana de su función y que le ha sido arrebatada a este artista desde hace más de un siglo. Esto a partir del nacimiento de la figura del director teatral y de la imposición de la literatura o texto escrito como base de la creación. Por ello buscamos recuperar y proponer ese espacio de libertad para el actor, donde no solo se le requiera para interpretar un texto escrito (cuando el arte dramático ofrece muchísimas más posibilidades) sino para ser un creador activo dentro del teatro. Con el término *contemporaneidad* hacemos referencia al mundo actual con el cual dicho artista dinamiza: la hegemonía capitalista, la globalización, el desarrollo científico, la cultura de consumo, la sociedad del espectáculo, la producción cultural, la pedagogía teatral, la producción teatral, la historia del teatro, la dramaturgia escrita, la ética teatral, entre otros. Todos son aspectos que engloban y afectan el trabajo del actor y su formación: la manera como concibe su oficio y el modo en que lo desempeña. Aquí se hace pertinente una cita del director de teatro colombiano Enrique Buenaventura: “La reconquista de la dramaturgia del actor (con el rigor y las precisiones que hemos exigido antes) es, por lo tanto -pensamos-, una condición indispensable para la creación de una dramaturgia nacional y latinoamericana y para la renovación del teatro en general” (1995). Por tanto, abordar la importancia del trabajo del actor frente a la creación teatral tiene una perspectiva que va más allá de lo técnico o formal, sino que también involucra a lo cultural e ideológico. Entonces el rescatar el papel del creador escénico implica la aproximación a la producción de estéticas particulares y propias, que apunten a la concreción de teatralidades de carácter nacional. Lo que nos propone Buenaventura es que el papel del actor no solo se concentra en su producción estética o capacidad técnica sino también en su carácter, personalidad e identidad. Así, para entender una teatralidad, se debe tener en cuenta también la concepción que tiene el artista sobre el arte que practica, según sea su contexto social.

Ahora podemos señalar nuestro objetivo principal de investigación: establecer una relación entre la dramaturgia actoral y la contemporaneidad, con miras a establecer alternativas para el rol que puede tener el teatro hoy. Si bien es cierto nuestro estudio no aborda el contexto teatral nacional, sí pretende dar pautas que apunten a brindar futuros cuestionamientos o interrogantes esenciales para enfrentar la problemática de este arte desde un ámbito social y cultural. Nuestros objetivos secundarios son dos. El primero es: proponer alternativas concretas para el rescate, promoción y desarrollo de la dramaturgia del actor. El segundo es: tomar el montaje *Lock Out* de César Vallejo como un caso de aplicación, con el fin de investigar en el texto espectacular a partir de la dramaturgia actoral y compararlo con nociones de contemporaneidad. A partir de lo anterior nuestras hipótesis son tres. La primera: la dramaturgia actoral contemporánea puede ejecutar una resistencia frente a la masificación del arte, a través del rescate del factor *convivial* en el hecho teatral. Y es allí donde radica su oportunidad para promover una cultura teatral con carácter nacional. La segunda es: el trabajo del actor es capaz de abordar poéticas más allá de los preceptos tradicionales del teatro tales como la necesidad de acudir a una representación mimética de la realidad, el personaje romántico como ideal de representación artística, la acción dramática como materia prima del teatro, la emoción y organicidad como quintaesencia de la actuación, la resolución del producto desde la escena y no en la mente del espectador, entre otros. Y la última es: toda interpretación de un texto, en especial de uno no contemporáneo, es una especie de traición a su naturaleza primigenia con la cual fue concebido, lo que hace necesario enfrentar el proceso de montaje bajo un ideal de *adopción* de la obra a nuestra realidad cultural actual, en búsqueda de una dramaturgia del actor con un carácter nacional. Finalmente, la pregunta será resuelta desde tres perspectivas denominadas así: el actor frente a la contemporaneidad; el actor, su naturaleza y formación; y el actor y la búsqueda de una dramaturgia propia, el caso del montaje *Lock Out* de César Vallejo.

1. CAPÍTULO I: EL ACTOR FRENTE A LA CONTEMPORANEIDAD

Debemos entender el teatro como un sistema que pertenece a otro más grande que lo engloba. Un montaje teatral pertenece a un grupo de obras puestas en cartelera. Un espectáculo puede ser producido por una compañía, que a la vez convive junto a otras, incluyendo grupos teatrales, productores de teatro o semejantes. Ellos, a la vez, son parte de una región, que al mismo tiempo, son englobados por un departamento, una ciudad o un país. Dicha nación pertenece a un mundo, en un momento particular de su desarrollo histórico social. Y si regresamos la atención sobre dicho montaje, nos podemos dar cuenta que su naturaleza (estética, ideológica, cultural, organizativa y semejantes) no necesariamente es parecida a la de otras producciones, con quienes comparte la cartelera de teatro actual. Tal vez dicha puesta en escena obedezca a patrones de producción y creación ajenos a la región, y que la cultura que afirma como parte de su estética no sea la compartida por su comunidad. Por el contrario, es posible que aquella creación solo tenga sentido en su comunidad pues los valores y formas que muestra en la escena solo son comprendidos por la gente que comparte con ellos el día a día; si lo mostraran en otro lugar dicha propuesta podría perder el sentido con el que fue concebida. Esta pequeña divagación nos permite comprender que el actor, como sujeto artístico, pertenece a un momento histórico social, con características particulares, que afectan su modo de producir y comprender el teatro, lo que a la vez involucra también a la forma como su público se relaciona o no con el arte dramático. Por todo ello afirma Dubatti: “Llamamos concepción del teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.)” (2009: 9). A partir de allí podemos aseverar que cada actor concibe de una forma particular el teatro, su razón de ser en la estructura social. Y en relación a esta, plantea, fórmula y promueve un arte que comprende pertinente para su realidad. Además, su concepción del teatro puede consistir en nociones prácticas y técnicas relacionadas a su oficio o estar sustentada por un amplio bagaje teórico. A continuación, nos compete averiguar cuál es la particularidad de este momento de la historia a la cual pertenece el actor contemporáneo. Como es evidente, no podemos englobar la particularidad de cada artista y su relación con su medio, lo que aquí importa es entender

los factores que entran en juego y por tanto dejar entrever, una vez que se comprenda la dinámica cultural y social, los caminos de creación que tiene el actor delante de él.

1.1 LA HEGEMONÍA CULTURAL

Según García Canclini, hoy en día, un ciudadano tiene múltiples pertenencias: “[...] aun viviendo dentro de una sociedad y sin viajar nos llegan repertorios culturales de muchas sociedades, en varias lenguas” (Pavon 2004). Así, el consumo de productos heterogéneos, de diversas nacionalidades o localidades, le permiten al individuo vivir en un estado de libertad, donde él mismo puede seleccionar entre una amplia diversidad de productos. Sin embargo, todo esto tiende a producir en él desgarramientos y multiplicidades que lo problematizan. Así generan una especie de identidad basada en la indeterminación e incertidumbre. Este contexto se produce en Latinoamérica de una forma particular: los Estados invierten muy poco en ciencia, tecnología y la producción industrial de cultura, lo que ha generado que los capitales españoles dominen el campo editorial y los estadounidenses el audiovisual. En nuestro país las inversiones se producen de una forma asimétrica permitiendo que capitales exógenos dominen el mercado y entablen tratos implícitos con los ciudadanos, quienes en libertad y persuadidos por dichos atractivos, terminan consumiendo la gran mayoría de sus productos. Se podría afirmar que las personas hacen tratos implícitos con las grandes empresas, quienes tienen mayor capacidad para comunicarse con ellos y convencerlos de adquirir sus productos o servicios, a diferencia de los capitalistas más pequeños. Ante esta situación, según García Canclini, las industrias culturales de hoy, ya no pueden ser un tema ajeno al papel de los Estados latinoamericanos: no se puede permitir que dinamicen en un marco de libre mercado y bajo una falsa política de “no intervención estatal y libertad de consumo”. Dicho autor lo refiere así: “La mejor política defensiva de cada cultura no es la que pone aduanas a los bienes y mensajes extranjeros, sino la que fomenta la producción endógena y ayuda a difundirla y entretenerla con la vida social. Lo que circula por las industrias culturales interactúa con lo que se produce y consume en la vida cotidiana” (2001). Entonces, la hegemonía de la cultura exógena en el contexto latinoamericano es producto de la generación de una supremacía del capital extranjero, que al convivir con las dinámicas sociales de la región, termina por generar en el individuo identidades inciertas y fragmentarias. Otro término

importante en este ámbito es el de la globalización, concepto que García Canclini entiende así: “[...] se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, cuando la convergencia de procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios, acentúa la interdependencia entre casi todas las sociedades y genera nuevos flujos y estructuras de interconexión supranacionales” (2000). Es decir, debido a los avances tecnológicos que han llevado a desarrollar diversos ámbitos sociales (político, económico, cultural, educacional, entre otros), el intercambio a nivel mundial se ha instaurado en la mayoría de las vidas cotidianas. Sin embargo, no hay que olvidar que por ahora, aún se habla de brechas tecnológicas, refiriéndose a las distintas capacidades de acceso a las tecnologías que existen especialmente en países latinoamericanos. Todavía hay gran cantidad de ciudadanos que no acceden a los medios de comunicación como internet, teléfono, cadena de tiendas, televisión por cable, entre otros.

Como se presupuso arriba, la dominación de los capitales exógenos no implica la implantación de una sola cultura como se suele creer. Sin embargo, sí existe una cultura particular que es denominada por García Canclini, a partir de un concepto de Renato Ortiz, como: “cultura internacional-popular” (2000). Dicha noción supone la organización de estilos de vida en los consumidores, que aunque no homogenizados, se caracterizan por ser *multilocales*. Así, el imaginario del consumidor es conquistado por íconos (estrellas de cine, ídolos deportivos, cantantes de música, entre otros), que aunque no sean propios de una sola cultura, sí pueden denominarse de un mismo tipo de capital, uno hegemónico, como referimos antes. Por ello, observamos fenómenos como Facebook, Google, McDonalds, los *best seller*, los *reality show*, las noticias de entretenimiento, la contaminación visual y demás fenómenos que confirman que las personas comparten los mismos conocimientos: conciben sus dinámicas sociales en base a los mismos referentes. De esa manera existen patrones de comportamiento que afirman personalidades y conductas: los íconos populares son los mismos para casi todo el mundo. Lady Gaga, Justin Bieber, Shakira, David Beckham, los príncipes de Gales y demás figuras públicas son modelos culturales y son capaces de adaptarse a distintos ámbitos, o tal vez los consumidores son los que están influidos y persuadidos para amoldarse ellos. Un caso ejemplar fue que los pormenores del último matrimonio de la familia real británica fueron televisados en todo el

mundo: ¿una niña peruana en estado de pobreza, sentada frente a la televisión, está de alguna manera influida a soñar con el mismo ideal de matrimonio? Claro que sí. Lo que hace el medio de comunicación es mostrarnos algo que nunca podremos tener pero con lo cual podemos soñar. Y dichos ideales son reforzados por todos los medios hegemónicos, quienes de forma progresiva, van persuadiendo a los consumidores. Así, los productos creados por ellos, ya sean materiales o inmateriales, vivos o no vivos, reales o irreales, están hechos de tal manera que apuntan a gustar a todos.

Se sugiere de lo anterior que la cultura hegemónica genera en el individuo una sensación de ansiedad continua, pues la vida capitalista le exige cada vez más, y a mayor velocidad, cumplir con los parámetros de conducta promovidos en todos los medios de comunicación. El mundo globalizado es una vorágine donde no hay tiempo para pensar, detenerse y reflexionar. A esto se le ha llamado *consumismo*. Sin embargo, más allá de la noción que la entiende como el simple deseo de comprar, encontramos una concepción más compleja e interesante para el consumo cultural: “[...] conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (León 2002). Así, para nosotros el acto de comprar es más cercano a la formación y afirmación de nuestra identidad que a la satisfacción de necesidades. En dicho acto el tiempo cobra un sentido esencial. Compramos teniendo en cuenta: ¿cuánto nos demoramos en comprar? ¿Cuánto en pagar? ¿Cuál es la duración útil del objeto comprado? ¿Cuánto tiempo nos darán de garantía? ¿Cuán rápido funciona? ¿Cuánto nos demoramos en tener el dinero para comprarlo? La cultura basada en el consumo nos introduce en una espiral de compra en la que a más adquisiciones, más satisfacción, donde el factor tiempo, como estamos observando, es fundamental. Tenemos por costumbre pensar en el futuro, es una obsesión que tenemos establecida: el día actual es un referente del mañana. Desde antes de irnos a dormir pensamos en lo que será y no en lo que fue, y menos en lo que es. Para despertarnos usamos el celular, aparato que cada vez más se adapta a muchas de nuestras necesidades y cumple funciones ajenas a su naturaleza: televisión, radio, computadora, conexión a internet, juegos, cámara fotográfica, grabadora, entre otros. Desde hace poco la relación de las personas con ese aparato se ha vuelto casi dependiente. Por ejemplo, se genera una

sensación de malestar cuando, por error, salimos de casa sin él. Aparece un efecto de soledad y ansiedad: sentimos que estamos incomunicados con el mundo si no tenemos el celular a la mano. Es como si desapareciéramos del entorno. Así, dicho aparato se ha convertido en una herramienta básica para nuestra comunicación con el resto del mundo y en los últimos años se ha vuelto uno de los principales medios de entretenimiento y ocio. Y cuando nos transportamos son numerosos los avisos publicitarios que han terminado por contaminar el entorno visual: lo que nos rodea ya no es al ambiente natural, sino el hábitat cultural y de consumo. Nuestro medio nos está persuadiendo, todo el tiempo, de acceder a productos y servicios de la más variada índole, como si nos comunicaran que nos falta por tener mucho y no contamos con lo suficiente. Lo paradójico es que por más que compremos, siempre aparece una nueva y aparente necesidad. Por otro lado, en el trabajo o los centros de estudio la poca falta de atención o concentración a una sola actividad es un fenómeno que ha logrado perjudicar nuestra manera de relacionarnos y producir conocimiento. Nos cuesta trabajo comunicarnos con las personas, la actividad de escuchar (prestar atención) es una dificultad cada vez mayor. Así, nuestras actividades se caracterizan por la continua interrupción o desviación de la concentración. Entorpecemos constantemente nuestra actividad para entretenernos en actividades que pueden ser superficiales, como el Facebook. En definitiva, los modelos de personalidad promovidos por el consumismo y las maneras cómo nos relacionamos con sus productos son una afirmación de nuestras conductas. De esa forma, los celulares que usamos, el vestuario que mostramos, los lugares que frecuentamos, nos marcan una identidad: somos lo que compramos y consumimos.

Ahora una pregunta: ¿la cultura masificada es eco de la felicidad de la gente? Si nos ponemos a pensar muchas de las cosas que nos generan esta emoción tienen poca relación con el acto de consumir productos y servicios. En los momentos más felices de nuestras vidas, ¿había aparatos o personas? Entonces, ¿hacia dónde buscar la felicidad? Y a pesar de ello, algo siempre nos está impulsando a comprar. Es una especie de coerción que nos hace pensar y sobre todo sentir que el no consumir es señal de fracaso personal, y eso nos genera angustia. La cultura hegemónica nos ha enseñado que: “comprar es la fuente del bienestar, sin que nos deje espacios para pensar en las consecuencias que tiene el consumo excesivo

de bienes innecesarios” (Obres Educatives Maristes 2010). Lo anterior no sería posible sin los medios tecnológicos necesarios que han permitido conectar al mundo y a la vez, de forma contradictoria, han ido recluyendo al ciudadano en un ambiente privado. Los aparatos a su servicio se han encargado de satisfacer sus necesidades de tal manera que el contacto humano ya no es tan preponderante en sus relaciones cotidianas (Gubern 1988). Así, el factor de la *proxemia* en las interacciones sociales se ha visto afectado. Es decir, la cercanía y el contacto físico con los otros ha disminuido cada vez más, debido a los aparatos de comunicación que generan *desterritorialización* (Dubatti 2010). Nos relacionamos con los otros a través de aparatos tecnológicos, descubrimos el mundo a través del filtro de los medios de comunicación: la actividad humana está mediatizada. Esta virtualidad en nuestras dinámicas sociales ha generado una nueva composición en nuestra experiencia cotidiana. Hoy en día, podemos hablar con amigos a través de las redes sociales del internet, nos enteramos de noticias (que pueden ser verdaderas o distorsionadas) a través del Twitter, observamos cómo bombardean (en vivo) ciudades de medio oriente (invasión de Estados Unidos a Irak), los *reality shows* nos permiten presenciar la vida de los otros las 24 horas del día (como lo hizo el programa *El gran hermano*) y demás fenómenos similares.

Todo esto devela una cultura basada en el espectáculo. Y lo podemos observar en la manera como los distintos medios de comunicación se han “teatralizado”: la política, el deporte, la economía y la prensa han convertido la vida real en historias basadas en héroes y villanos. La vida es entendida a través del espectáculo y sus estructuras dramáticas, con las cuales convivimos a través de los medios tecnológicos. Los noticieros informativos nos narran tramas y queda poco espacio para el análisis objetivo. Su tratamiento de las imágenes mezcla realidad con fantasía. Y esto se desarrolla en un contexto mundial donde la caída de la izquierda ha provocado la desaparición progresiva de los ideales e ideologías que propugnan el bienestar colectivo. Los medios nos han recluido a pensar y percibir lo mismo, pero en soledad. La cultura del neoliberalismo, estandarte de la ideología actual, promueve el individualismo y la riqueza como signo de poder, y esta idea ha logrado dominar todas las esferas sociales. Las excepciones son mínimas. Los únicos discursos que se oponen a la homogeneidad de pensamiento son de carácter regional o de visión

particular, con referencia a problemas inmediatos y específicos, y enfocados a pequeños ámbitos de la sociedad. Es decir, incluso estos casos particulares han ido perdiendo la perspectiva global de los viejos ideales de enfoque colectivo. Ante el fracaso muchos discursos se han ido adaptando y transformando, con fines más inmediatos y de menor escala. Es el caso de organizaciones campesinas, sindicatos de trabajadores, grupos ambientalistas, conjuntos étnicos y similares (Dubatti 2010).

Es preciso indicar que la homogeneidad promovida a través de los medios se sustenta en la fascinación por las imágenes. La seducción que ellas generan ha provocado una continua atracción de masas alrededor de todo el mundo. Es el espectáculo que aquellas provocan la característica principal de los mensajes que consumimos a diario. Así, el imaginario colectivo que se promueve está lleno de imágenes espectaculares. Otra característica relevante de la forma en que son transmitidas las imágenes es la velocidad. Por medio de una dinámica visual veloz, el espectador es atraído por el espectáculo que se da frente a sus ojos. Se entiende así que el movimiento es esencial para que el mensaje logre fascinar al público. La razón de ello es que la percepción humana es sumamente sensible al movimiento. Cuando algo en nuestro campo de visión varía, lo percibimos incluso en milésimas de segundo. De ahí, que la tecnología, ya sea de la fotografía, el cine o la televisión, haya explotado dicho factor. Es por esto que el elemento sorpresa se vuelve esencial para que la imagen genere la atención del receptor. La competencia por el interés del público, obliga a los medios a renovarse incesantemente, “con la finalidad de darle a los espectadores la idea de estar, siempre, frente a sensaciones inéditas” (Feldman 2002: 58). En este marco comunicacional lo percibido no se organiza en ideas. Por el contrario, la memoria se puebla de datos fragmentados, caóticos e incluso contradictorios. Todo esto termina por acostumar al espectador a tener una mirada pasiva, debido a la organización particular de las imágenes que no le permite seleccionar lo que ve. Así se le impone una percepción que anula su capacidad reflexiva y creativa, y estimula tan solo su fascinación.

En líneas generales, la pasividad provocada por la imagen cinética ha sido potencializada por la globalización: todas las comunicaciones son realizadas bajo un esquema basado en la velocidad del movimiento. Y esta es una de las características de la cultura hegemónica, la

cual trae, como consecuencia, que otras comunicaciones pertenecientes a grupos minoritarios, no sean aceptadas o atendidas, debido a su composición distinta al esquema tradicional. Los proyectos ajenos a la cultura de masas pueden ser rechazados no solo por el público, sino también por el sistema dominante. Esto causa que se limite la producción, promoción y difusión de mensajes alternativos. Sin embargo, aunque se pueda creer que las imágenes y sus movimientos son todopoderosos e influyentes, esto está muy lejos de ser cierto pues su apreciación varía según el público y la época. De ahí se entiende que la realidad tal y cómo se representa en los medios cambie constantemente. Hannah Arendt, afirma: “El pensamiento ideológico [...] procede con una coherencia que no existe en ninguna parte en el ámbito de la realidad” (Feldman 2002: 120). Es decir, la cultura de masas no proviene tan solo del consumo de la imagen, sino obedece a aspectos más complejos. Otro precepto que también hay que tomar en cuenta como relativo es el que las imágenes siempre son “fiables”. Contrario a lo que se puede pensar hay muchos hechos puestos en tela de juicio a nivel histórico, como el descenso del hombre a la luna o la guerra del Golfo. Hemos observado cómo incluso los medios informativos hacen uso de estructuras y códigos propios de productos ficcionales para organizar la información entregada al espectador. Sin embargo, eso no quiere decir que la audiencia confía totalmente en todas las tramas que le comunican, aun cuando hagan referencia a hechos reales. Con esto llegamos a lo principal: la imagen y el movimiento no pueden ser analizadas solamente desde aspectos biológicos como la percepción o técnicos como la narración audiovisual. Es imprescindible observar el fenómeno desde un proceso social e histórico y por lo tanto también como un hecho cultural, que no solo atañe a los sistemas de comunicación.

1.2 EL ARTE, EL TEATRO Y EL CONSUMISMO

Con la aparición del cine, las artes escénicas entran en una etapa esencial de su proceso evolutivo. Por primera vez la manifestación artística es desarraigada de su naturaleza *aurática* (Benjamin 1989: 10). Esto debido a que el teatro, como arte escénico, está intrínsecamente relacionado al “aquí y ahora”: su hecho como fenómeno social y cultural se da en la presencia física del artista y del observador. Incluso en el caso de un cuadro, uno

puede captar dicha aura pues percibimos la pintura usada por el autor: sus trazos, el olor del material. Es decir, sentimos la materia que alguna vez él palpó y de alguna manera su presencia queda impregnada en el material. Entonces ya sea una pintura, un concierto, una obra de teatro, una escultura, siempre podremos percibir el aura del creador. Sin embargo, es con la aparición de la reproducción del arte que se genera una nueva relación de la persona con dicha manifestación humana. Valéry afirma que la sensación percibida ante el cine se da por medio de una manipulación casi imperceptible, la cual sucede frente a nosotros en forma de imágenes y/o sonidos que toman la característica de signos efímeros, que con la misma rapidez con la que llegan, nos abandonan (Benjamin 1989: 2). Es decir, nuestra relación con la tecnología está marcada por la percepción rápida y la manipulación subrepticia de los medios. La reproductibilidad del arte provoca la desaparición del carácter ritual que tiene dicha manifestación, como fenómeno ancestral basado en el intercambio humano. De ahí, las tecnologías causan, progresivamente, en el espectador la dispersión de la atención y la falta de compromiso ante lo percibido (Benjamin 1989: 18). El público no es impulsado a percibir, es dirigido a una especie de a-percepción ya que el producto no provoca o estimula el ejercicio de los sentidos y la mente, como sucedía en el ritual del encuentro humano. La imagen se aprecia como una recepción de choque, donde la atención degenera en una sugerencia o motivación sin contenido. De esa manera, el nuevo ámbito de reproductibilidad técnica ha generado una nueva relación entre la sociedad y el arte, donde el primero no toma “tan en serio” al segundo y viceversa. En definitiva, con el avance de las tecnologías el arte se ha visto inmerso en el mismo proceso que asumieron otros entes de distinta naturaleza como lo son la electricidad, el agua y el gas. La tecnología ha causado un distanciamiento de los hombres con respecto a los elementos naturales y con ello un descenso del ejercicio de sus sentidos. El olfato, el tacto, la vista, el gusto y la audición han visto sus facultades empobrecidas. Hermann Nitsch señala: “La forma de ver general actual se ha aplanado en una percepción de lo claramente funcional, casi *asensual*, que no hace uso de la profundidad de los sentidos [...]. Ver de manera intensa nos exige oler, gustar y tocar de manera intensa. Y a la inversa, todos los demás sentidos se hacen también más intensos mutuamente” (1993). Si lo pensamos, nuestra conexión con la naturaleza es cada vez menor. Nuestro medio está habitado por autos, computadoras, aire acondicionado,

microondas, cocinas eléctricas y celulares. Bajo esta tendencia el arte apunta a crear productos que tienden a anular o minimizar la capacidad sensorial y de percepción.

En el teatro la reproductibilidad técnica puede llegar a manifestarse cuando se asumen ciertos patrones de producción. Existen hoy en día reglas de creación y formas de generar una puesta en escena que son tomadas como modelos, no solo en el medio teatral sino también en las escuelas de formación. Así la concepción del arte teatral se empieza a asumir de forma categórica. Cuando un espectáculo fracasa no se pone en cuestionamiento su naturaleza y el cómo se realizó. Grandes presupuestos son invertidos muchas veces en espectáculos que no logran acaparar gran cantidad de público o que solo se concentran en repetir éxitos extranjeros (Sanchis 2002: 47). Y ante ello, el modelo de producción nunca es sometido a un cuestionamiento. Esto es pernicioso para la creación artística que debe ser caracterizada por la originalidad, la innovación y la búsqueda de nuevas relaciones con el público. Sobre todo cuando se sabe que el arte actualmente no llega a una gran cantidad de personas. Todo esto es producto de un proceso lógico de mercado pues la forma de producción capitalista ha influido en casi todo los ámbitos de la vida cotidiana. En consecuencia, el teatro, al ser comercializado, es influido por un mercado que puede llegar a pervertir su condición intrínseca, eliminando sus cualidades naturales asociadas a la creatividad. De ahí que el espectáculo sea juzgado en términos de inversión económica: se mide su calidad en relación a la sala de teatro, a los actores, al texto llevado a escena y semejantes. José Monleón menciona dos ejemplos de teatro que se les puede denominar como consumistas: dos montajes de Pina Bauch y Luca Ronconi. Ambos sosos y aburridos para el público que dormía o se retiraba durante la función, pero poco antes del final, regresaba o se despertaba y aplaudía de pie (Britto 1998). El espectáculo solo era juzgado por formar parte de un festival reconocido mundialmente y por haber presentado a artistas de renombre internacional pero no por la conexión personal de cada espectador con la obra. De esa forma es peligroso cuando el teatro se dedica a programar espectáculos de artistas consagrados, a quienes se les empieza a percibir como productos masificados. El arte teatral se transforma en un modelo cultural y comercial. Por su parte el director Sanchis Sinisterra añade: “Para mí uno de los problemas fundamentales del teatro actual es la inflación de lo espectacular, gracias a los apoyos institucionales, con montajes muy caros,

unos medios técnicos y un acabado de los productos realmente extraordinario, pero sin substancia interna, sin motivación, sin necesidad real de hacerlos” (2002: 14). Así comprendemos que lo espectacular se concentra en la suma de materiales que apuntan a ser admirados no por su organización dentro de parámetros creativos, sino por su valor económico en sí mismos. Como consecuencia, las luces, las grandes escenografías, los vestuarios suntuosos, los actores famosos son juzgados como parte de un producto antes que como elementos de una obra de arte. Un espectáculo basado en la sumatoria de factores degenera en un producto sin espesor. Sin embargo, el arte dramático es capaz de reflejar en su propuesta distintos niveles de significación, desde los más cotidianos hasta filosóficos, como veremos más adelante.

Una de las tensiones más importantes que se genera en el teatro de consumo es el que se desarrolla entre el *imaginario colectivo* y el *imaginario personal*. El primero nos confirma qué es lo bueno y lo malo. Sostiene y promueve, usualmente, un discurso *homogenizante* que nos indica cómo reaccionar ante nuestro medio y sus productos, similar al ejemplo de Monleón. Ante esto, creemos que es peligroso para el arte que se cree esquemas de aceptación alrededor de los receptores (los espectadores). Hoy en día este aspecto tiene una complejidad quizás mayor a la que podía presentarse hace años pues ahora la masificación de los productos está educando o influyendo en el espectador todo el tiempo. De esa manera cuando la persona llega a su butaca, su forma de concebir y hasta de disfrutar un producto cultural está marcado por un *imaginario colectivo* que tiende a unificar el gusto y la apreciación de las obras de arte. Por el contrario, pensamos que la manera cómo reaccionamos ante los productos artísticos debería partir de una decisión personal: percibimos de tal manera porque lo queremos y así lo sentimos, no porque alguien o algo nos indica que así debe ser. Es así que el imaginario personal puede ser un carácter emancipador dentro de la cultura teatral de consumo. Sobre él radica la posibilidad de estimular en el ciudadano una libertad de pensamiento, de reflexión y de un entrenamiento verdadero. De esto podremos profundizar más adelante. Hasta ahora, concluimos que el teatro basado en la cultura hegemónica masificada reprime la libertad creativa y el imaginario personal bajo preceptos de lo que es un producto cultural valioso y la promoción

de un *imaginario colectivo* casi coercitivo. Por todo ello “[...] es tan siniestro el teatro que nos niega la imaginación” (Britto 1998).

1.3 LOS LÍMITES ACTUALES DEL TEATRO (Y EL ACTOR)

Para empezar este punto hay que citar a Edmundo Torres, maestro mascarero peruano y actor: “[...] nuestra historia del teatro ha sido establecida por una imposición que ha privilegiado el texto literario, subordinando otras formas de teatralidad” (Rubio 2011: 107). Se refiere a lo que afirmamos al inicio de la investigación: se ha identificado al teatro con la literatura y esto es debido, en parte, al ingente volumen de bibliografía que existe en relación a la literatura dramática. Se ha entendido que una manera de poner al teatro en la historia es mediante los textos escritos: y es que se ha pensado que es la única huella, rastro o vestigio que queda luego de la representación teatral. Por ello se ha creado una falsa relación estrecha entre la escena y el texto, lo cual ha provocado que las creaciones teatrales que no provengan o hayan sido producidas de la mano de un texto desaparezcan de la historia o se haga referencia a ellas a partir de presunciones. La identificación de las letras con la escena también ha causado que se piense que el lenguaje del teatro es el del texto y que el arte dramático se basa en su interpretación, donde el actor debe *literalizar* en el espacio lo que en el papel está dicho. Fernando Taviani afirma al respecto: “[...] es una idea que parece derivar no de la concreta vida teatral sino de la ideología jurídica o religiosa, que concibe el texto como algo inamovible en su forma, en la letra, e interpretable en la sustancia, en su espíritu” (Buenaventura 1995).

También se ha pretendido separar al hecho escénico en dos partes: la forma (que sería la puesta en escena) y el contenido (que se identificaría con las ideas que emanan de la representación). De ahí que en algún momento se discutiera sobre qué era más importante: ¿la forma o el fondo? Sin embargo, no es posible la división entre ellas pues el contenido teatral siempre es exclusivo de la escena (no puede ser transmitido a través de otro medio). Es decir, un discurso teatral no puede ser dicho a través de otro discurso (Rubio 2011: 38). La forma y el contenido están unidos, compactados, intrínsecamente complementados y a su vez indiferenciados. El discurso teatral es la forma y esta es también el contenido. Para ahondar en esta cuestión, Miguel Rubio hace referencia a la influencia de Brecht y el teatro

chino en su teatro. Identifica al trabajo del actor con la manera de fusionar artes escénicas diversas, la propuesta de un teatro esencialmente nacional y la sugerencia de la emoción a partir de la expresión física, proyectando en el espectador el sentimiento y el conocimiento (Rubio 2011: 162). Con esto debemos entender que la representación proyecta sensaciones y diversos contenidos que no pueden ser explicados a través de otros lenguajes que no provengan de la puesta en escena. Recordemos que muchas ideas que percibimos en el teatro no siempre tienen cualidades explicables a través de palabras, son sensaciones y sentimientos. Por eso Mamet afirma: “utilizamos una parte diferente del cerebro para apreciar realmente el teatro” (2011: 31). Entonces, ¿cuál podríamos decir que es el texto del espectáculo? Anne Ubersfeld anota el concepto *genotexto* como el texto “escrito” solamente para el teatro: “En cierto sentido, la representación, en la más amplia acepción del término, es anterior al texto. El escritor de teatro, cuando no está metido en la producción teatral, no escribe, en todo caso, sin la perspectiva inmediata del objeto-teatro” (Buenaventura 1995). Por tanto podemos afirmar que el lenguaje teatral o su “texto”, es más que palabras, son también los sonidos, los olores, las formas escenográficas, los movimientos de los actores o su simple presencia en escena. Por tanto, el *genotexto* no tiene límites conocidos, sus fronteras son las del ser humano y su capacidad creativa.

Otra de las limitaciones actuales del teatro proviene de un hecho particular que caracteriza a este arte: se parece a la vida real. Hay una relativa identidad entre la materia dramática y los referentes que la inspiran. Esta cualidad provoca, en la mayoría de los casos, que la creación teatral se concentre en una representación figurativa y de carácter mimético respecto de la realidad cotidiana. Nos referimos al teatro más tradicional o típicamente dramático. Lo que Santiago García denomina *teatro de visita*: “un teatro donde las acciones suceden en un lugar cerrado, generalmente en una sala de clase, en un transcurrir de tiempo cuya línea cronológica es casi igual a la de la realidad del espectador, con acciones o incidentes no sometidos a interrupciones o saltos, sino que invitaban al público a creer en ellos como reales y a compartir emotivamente los afectos de los personajes” (1991: 29). Con esto entendemos que se ha promovido la idea de que el teatro se mide por su nivel de verosimilitud o semejanza con la vida real, que es una cualidad también usada por muchos artistas para calificar la autenticidad y validez de un producto teatral. Esta premisa

o herramienta de juicio ha provocado que el interés por la puesta en escena se calcule según el apego de esta a la norma lógica humana: todo lo que no cumple la naturaleza del pensamiento humano o su naturaleza expresiva no es verosímil. Esta impronta teatral es la causa de una gran resistencia a la experimentación y a la posibilidad de cambio. Sin embargo, si comparamos el teatro con otras disciplinas (poesía, cine, literatura) nos damos cuenta de que el arte dramático está rezagado en el plano de las revoluciones estéticas. Su carácter conservador y tradicional acaba y reprime constantemente su evolución. Es como si se asumiera que el teatro es algo terminado y que para innovar solo basta con hacer pequeños cambios dentro de él. En realidad dicho arte vive en constante crisis y pocos saben o se arriesgan en darle un carácter diferente que establezca nuevas relaciones con el público.

¿Y cómo afecta lo anterior al trabajo del actor? Buenaventura señala que hemos heredado la forma tradicional del teatro que se propagó entre el siglo XVIII y el XX, lo cual degeneró en una línea de producción, donde primero estaría el empresario o el Estado, luego el autor, después el director y otros (Rubio 2011: 42). Es por ello que la creación del artista ingresa a una mecánica de mercado, donde el actor se supedita a un sistema de producción, reglas básicas y pasos concatenados. El poder absoluto sobre la creación descansa sobre el productor. Luego sobre el director que establece, la mayor de las veces, su visión particular del espectáculo y a la vez los pasos para conseguirlo. Un caso típico de las consecuencias de esto es cómo el actor enfrenta el proceso de ensayos, lo cual es cuestionado por Brook: “[...] me estremezco de horror con la técnica de los países centroeuropeos que consiste en sentarse durante semanas alrededor de una mesa para aclarar los significados de un texto antes de dejar que el propio cuerpo lo sienta” (1994: 90). En definitiva, la estructura del trabajo a la que pertenece el actor está fuertemente influenciada por el sistema capitalista y su cultura de producción: “Si de acuerdo a la afirmación de Marx, el arte es trabajo humano, los rasgos de la concepción de teatro estarán estrechamente ligados a la territorialidad y la historicidad de ese trabajador” (Dubatti 2009: 10). Sin embargo, no debemos olvidar que alguna vez el actor perteneció a otra estructura de producción basada en la creación colectiva, que no es un invento moderno como afirman algunos o una moda pasajera del teatro latinoamericano. Ha existido con una metodología diferente desde hace

mucho tiempo atrás. Es el caso de la *Commedia dell' Arte* (siglos XVI y XVII) que fue una verdadera revolución teatral y se constituyó en el *genotexto* de las grandes obras del barroco en España, del teatro isabelino y especialmente del teatro de Moliere. Fue por excelencia un teatro de actores y estableció una nueva relación con el público (Buenaventura 1995). Esta participación dramática de los actores se mantuvo hasta fines del XVII. Luego con la aparición del director y la tiranía del texto, la dramaturgia del actor fue reduciéndose más y más.

Ante esta situación, Brook plantea que el teatro (por ser en esencia un hecho escénico, humano y que sucede en vivo) debe ser desarrollado a partir de su misma naturaleza. Aun cuando la motivación de la puesta en escena parta de un texto (que no es lo que siempre sucede pero sí en la gran mayoría de casos). Para dicho director el arte dramático es forma y contenido, espacio donde el texto pasa a ser parte de la puesta en escena. Y no es posible saber dónde comienza el texto y dónde la creación del actor. Así, el texto debe ser solo un punto de partida: “[...] la forma no es un conjunto de ideas impuestas a una obra, sino la obra misma iluminada: la obra iluminada es la forma” (Brook 1992: 19). Y el actor es el llamado a iluminar la obra sobre la escena. Para volver a lo esencial debemos entender que el arte del teatro siempre debe partir del actor y no debe apoyarse para su eficacia en artilugios y tecnología. La potencia de este arte radica en su humanidad y en todo lo que ella puede ofrecer. Sin embargo, así como la limitación para crear puede provenir de la hegemonía cultural y de las dinámicas de producción, el mismo actor puede ser también fuente de reticencia. El creador tiende a ajustarse a lo establecido: cuando hace eso pierde su imaginario personal y se adhiere a un imaginario artístico colectivo. Deja de lado lo que podría ser una identidad y postura creativa original y auténtica. Monleón afirma al respecto: “La gente se desnuda muy poco en los escenarios, y esto hace que los escenarios estén muy aburridos [...]. Yo pienso fundamentalmente que el teatro aburre por la insinceridad” (Britto: 1998). Esta resistencia a lo nuevo llega a ser también una ideología, una manera de afirmar el teatro y concebirlo. Cuando el actor se niega a cuestionar lo establecido está también sujetándose a normas sociales. Teme romper el compromiso social y artístico implícito. Así pierde su honestidad y libertad: hay un sentimiento de coacción que aparece dentro del artista. Esto causa que se estropeen iniciativas tan interesantes por el temor a no

gustar a los espectadores o colegas artistas. Y es que el sistema teatral puede ser mucho más coercitivo de lo que se puede pensar: se sustenta en toda una maquinaria de productores, directores, críticos, pedagogos, libros, instituciones, montajes teatrales, dramaturgos, festivales, entre otros.

Por otro lado, ninguna obra debería ser promotora de ideologías (como, por ejemplo, anti-neoliberales). Y este ha sido el caso de muchas propuestas latinoamericanas que buscaron afirmar un pensamiento generalmente político. El peligro que trae la creación colectiva puede ser ejemplar: un grupo de personas que se juntan para decir lo mismo, lo socialmente y políticamente correcto, ideas morales, preceptos sin ninguna complejidad. Justamente cuando la creación grupal es el espacio idóneo para la confrontación de ideas entre todos los miembros en miras de que dicho conflicto quede reflejado en el producto final. La potencia del teatro radica en su fuerza de choque, tanto en su parte estética como en aspectos relacionados a su concepción. Una propuesta teatral puede cuestionar ideas establecidas, transmitir sensaciones nuevas, perturbar, incomodar, seducir, interrogar, entre otros. Por ello el dramaturgo Tony Kushner afirma: “Escribo para decir la verdad del modo en que veo y entiendo el mundo. No me interesa enmascarar nada. Si después resulto desagradable, mejor así. Una cierta incomodidad es la prueba de que una obra de arte funciona. No asistimos a ver Medea para sentirnos mejor” (Salas 2012). Es lamentablemente cuando un solo pensamiento se concreta en la generación de personajes chatos, poco contrastantes, de complejidad mínima y por lo tanto ajenos a la realidad. En la vida el caos impera a todo nivel, lo moral toma muchas formas dentro de un solo acto, no hay buenos ni malos, las condiciones nos afectan a cada segundo y no hay verdades dichas, solo argumentos vagos e irresueltos. En el intento por llegar a un orden y simplificación de contenido se puede perder la gran obra. Aunque es innegable que todo producto artístico es reflejo de una ideología o concepción del arte, es peligroso cuando el teatro afirma y promueve un *deber ser* de manera categórica. La representación no debería ser el lugar de las certezas, sino el de las incertidumbres, de las preguntas urgentes y aún sin respuesta. En resumen, la resistencia a crear de un actor puede ser reflejo de una ideología del miedo. Hoy en día, el principal límite que tiene el teatro (y el actor) es el miedo:

Podemos decir que el verdadero artista está siempre dispuesto a realizar cualquier sacrificio por alcanzar un momento de creatividad. El artista mediocre prefiere no correr riesgos, por eso es convencional. Todo lo que es convencional, todo lo que es mediocre, está relacionado con ese miedo. El actor convencional sella su trabajo, y sellar es un acto defensivo. Para protegerse a uno mismo, uno 'construye' y 'sella'. Para abrirse, se han de derribar todos los muros (Brook 1994: 34).

1.4 ¿QUÉ PUEDE HACER EL ACTOR FRENTE A LA CULTURA DE CONSUMO?

El actor puede crear a partir de una ideología anti-consumo: “[...] no puede haber cultura nacional si hay una completa dependencia, si el país vive una situación de dependencia, de *semicolonia*, de subdesarrollo” (Rubio 2011: 45). El creador debe buscar su propia identidad, expresarse de forma libre, sin temor a prejuicios o a las consecuencias de ir en contra de esquemas establecidos. De esa manera encontrará una voz propia que será reflejo, sin que él lo haya premeditado, de una cultura nacional que exprese a la vez su imaginario individual. Esto involucra evidentemente una recuperación de la imaginación personal del actor, algo que también se deja de desarrollar cuando se amolda su trabajo esquemas tradicionales. De esa manera el artista puede apuntar a desligarse de la lógica de producción que califica el montaje en base a sus características espectaculares y su inversión económica; es decir, perseverar en crear puestas en escena que nazcan de la esencia del teatro y no de la maquinaria que nos impone el mercado. Si lo pensamos, el teatro solo necesita del actor para generar un acontecimiento teatral y concebir un vínculo con el espectador que lo observa. Una obra dramática para realizarse no necesita de otro elemento: “El vacío en el teatro permite que la imaginación llene los huecos. Paradójicamente, cuanto menos se le da a la imaginación, más feliz se siente, porque es un músculo que disfruta jugando” (Brook 1994: 38). Es decir, recuperar la imaginación para el actor, es hacerlo también para el espectador (y el teatro).

Es a partir de lo anterior que la imaginación se puede volver un elemento protagónico de esta resistencia a la hegemonía cultural. El espacio vacío, los signos que sugieren y motivan la creatividad del público y todo elemento que apunte a ello son una apuesta por una resistencia cultural. Sanchis Sinisterra expresa lo anterior así: “la búsqueda de los límites de la teatralidad, es una opción estética y también ideológica” (2002: 14). Entonces esta estética que proponemos puede ser también una ideología de resistencia. De esa manera el

anti-consumo se impregna en lo profundo de los códigos de representación, la plástica, el texto, el planteamiento escénico, y así también en la percepción y la producción del espectáculo. Si aseveramos que el contenido es también la forma entonces en la transformación de la misma teatralidad está la posibilidad de cuestionar la ideología de consumo.

Es esencial que el actor recupere la escena como campo de creación y que indague en nuevos campos de escritura más allá de la palabra. Y la fuente para ello es él mismo y todos los lenguajes que ofrece su cuerpo. El actor es llamado a generar por medio de la investigación una multiplicidad de naturalezas expresivas: “[...] el verdadero texto teatral es el texto del espectáculo, que está compuesto por varios códigos o por varios textos si se quiere” (Rubio 2011: 37). Explorar en dicho texto es también ahondar en los límites de la teatralidad, como afirma Sanchis Sinisterra. El actor debe partir en búsqueda de esos campos y esas fronteras desconocidas para él pero no impropias de su arte: “[...] en el teatro, más aun que en el cine, ya no necesitamos de ninguna manera estar atados al tiempo, al personaje o a la trama. Podemos no utilizar ninguna de estas muletillas tradicionales, y al mismo tiempo seguir siendo reales, dramáticos y profundos” (Brook 1992: 46). De ahí, nuestra apuesta no apela a cambiar necesariamente los contenidos, que a veces pueden ser interesantes y pertinentes; sin embargo, creemos que las formas de abordarlos necesitan una renovación. Esto es posible si el artista se haya en un espacio libre. Todas las convenciones son imaginables pero dependen de la anulación de esquemas rígidos (Brook 1994: 39). Asimismo, como existe una ideología estética dominante es necesario indagar y entenderla para luego cuestionarla desde la misma práctica a través de las zonas “fronterizas del arte y la cultura” (Sanchis 2002: 37). A partir de allí, todos los elementos del teatro deberían ser sometidos a un cuestionamiento: la noción de espacio teatral, escenografía, personaje, argumento, acción dramática, modo de escritura dramática, conceptos de unidad, coherencia estética, interpretación, espacio escénico y un sinfín de aspectos formales, muchas veces dados por definitivos y que atañen al trabajo del actor. Ese es el punto de partida si queremos entender el lugar, el sentido y la función del teatro dentro de la sociedad, su cultura e historia.

Todo ello apunta a que el actor genere un nuevo tipo de espectador: el ciudadano libre y creativo. Es en este contexto donde puede radicar el futuro del teatro, en comunicarse con el imaginario individual del espectador. Monleón plantea un modelo de espectáculo donde a través del personaje, se muestre al espectador la relación entre la libertad personal (lo que uno es fundamentalmente) y lo que a uno lo obligan a ser en su vida (Britto 1998). Entendido de otra manera, plantea un espectáculo que muestre la relación o el conflicto entre la circunstancia social y la individualidad de cada uno: cómo la primera pretende que la persona las confunda con su particularidad y no se reconozca como un ser único y especial. Esto significa que el individuo debe actuar porque lo desea, a partir de una decisión personal, no porque alguien lo obliga. Ni siquiera la moral debe entrar en juego porque la moralidad también, muchas veces, se vuelve un objeto coercitivo. Si bien es cierto, las buenas acciones como la solidaridad se pueden llegar a comunicar como una idea compartida por una comunidad, el pensamiento para realizar un acto de esa índole, el conflicto que precede a la decisión de accionar con solidaridad, está en el individuo. El ideal es promover la formación de un ciudadano que ya no es un consumidor asiduo de la hegemonía cultural sino que empieza a tomar decisiones personales dentro de su grupo social. En ese sentido, la tarea más importante que enfrenta hoy el teatro es la de modificar nuestro acercamiento hacia la realidad. Para esto es clave que el espectador (que evidentemente es también un ciudadano) estimule su creatividad e imaginación con libertad. Se apunta a que tenga un papel activo y creativo dentro del espectáculo. A la par del entretenimiento necesario que esto requiere, se busca que el espectador tenga cierto nivel de responsabilidad con el producto teatral. Se le solicita una participación constructiva. Por ello afirma Antunes Filho: “Yo tengo que pensar en el espectador, en su imagen y no darle la mía, sino que él construya la propia” (Rubio 2011: 155). De ahí, el montaje no debe resolver el conflicto de la obra en la mente del espectador, solo debe motivar un deseo en él por desentrañar alguna respuesta a las interrogantes que se le muestran. La resistencia cultural de este teatro no se basa en comunicar ideas sino en estimular la necesidad de buscarlas. Se persigue mostrarle al espectador que la realidad puede estar llena de sombras, enigmas, puntos sin resolver y que su rol como ciudadano es siempre estar interpretándola. Esta puede llegar a ser la función política y social del teatro:

concretar un espectador responsable y libre frente a su entorno. Por ello Sanchis Sinisterra dice: “Un espectador que sea antes un ciudadano que un espectador” (2002: 26).

¿Y cuál es el tema para la estimulación de dicho espectador? Siempre será la vida. Sin embargo, la vida expresada en el escenario no es una imitación sino una reinterpretación de ella. Es una metáfora que apunta a observarla, cuestionarla, interrogarla, percibirla desde otra perspectiva ajena a la real: “El teatro trata sobre la vida. Este es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida” (Brook 1994: 17). Cuando el artista logre esa sinceridad que reclamábamos antes y se libere él mismo de los esquemas y miedos previos a la creación, aparecerá un actor-ciudadano que al expresar su vida se refiera también a su país. Esa es la única manera de lograr un arte de carácter nacional, mediante la expresión de la propia voz y sentimientos. El lenguaje del actor puede concretar un acto social y humano donde la gente se reconozca y afirme como parte de un colectivo. Entonces si el acontecimiento teatral es uno de esos pocos sucesos donde todavía el ciudadano puede aspirar a ejercer su imaginario individual en comunidad: “El teatro es político, necesariamente político” (Rubio 2011: 37). Hoy en día, se debe perseguir recuperar el rol público para el teatro pero desde otras formas. Las estrategias que se usen ahora tienen que estar a la vanguardia de los tiempos y realidades sociales. Para Sanchis Sinisterra una opción ha sido proponer obras plagadas de revoluciones utópicas: soluciones que provienen de otras condiciones de vida (ajenas a la realidad) y que sin embargo, desde la distancia, parecen observar nuestra cotidianeidad. Dichas obras plantean revueltas contemporáneas, despojadas de los tonos serios y plagadas de humor (porque la vida es cómica). Se trata de sublevaciones que no buscan ser totalizadoras, que no muestran conceptos *macropolíticos* en vista de que el mundo de hoy tiende al individualismo. Por ello el autor busca el cambio desde pequeños rincones de la vida cotidiana o del alma. Así se persiguen valores morales inexistentes o irrecuperables, se busca interpretar de nuevo el mundo, se lucha por la libertad personal, se interrogan los preceptos, se aspira salir de la soledad. Es la revolución en contra de una mentalidad consumista impuesta. Una rebeldía soñadora y esperanzadora, que cree que el cambio puede venir ahora con el solo hecho de querer interrogar lo que nos pasa. Es así que la libertad propuesta por dichos textos se basa

en la representación de un espacio y tiempo para el disfrute y la interrogante. Su resistencia es esa, lo que venga después o no, quedará para después de la función.

Bajo estas premisas, ¿desde dónde debe partir la estética del actor? Para intentar contestar ello, empezaremos por mencionar las alternativas que nos parecen erróneas. La primera es la preponderancia de una estética del cuerpo, de la gestualidad, que niega la palabra como herramienta valiosa para la comunicación de la vida. Negarla, en realidad, puede ser el síntoma de un vacío cultural. Cuando se desconfía de la palabra para transmitir la verdad o algo vivo, probablemente se está confesando una incapacidad para usarla, para entenderla y sobre todo juzgarla. En nuestra vida cotidiana se la usa todo el tiempo y lo que entendemos como verdad, a través de ella, siempre está en tela de juicio. No andamos creyendo todo lo que oímos. Nuestro instinto de supervivencia nos hace usar la palabra como herramienta para estrategias comunicativas. De ahí, los múltiples usos que se hacen de ella develan dinámicas de vidas complejas, imprevisibles y no explícitas. Por eso cuando el artista desconfía de la palabra como reveladora de verdades profundas está despojando al teatro de uno de los principales elementos que nos hace seres humanos. La segunda es el *shock*, el impacto como efecto de atracción. Esto es muy usado en experiencias donde la imagen (tecnológica y/o técnica) y el movimiento son protagonistas de las poéticas. Estas prácticas, aunque pueden resultar muy estimulantes, suelen no generar un contacto profundo con el auditorio. Esto debido a que el espectador es incapaz de comunicar su experiencia, algo clave para el teatro que es convivencia. En ese caso, al no ser el teatro una experiencia comunicable, el *shock* solo ha generado adormecimiento. El interés que causa está ligado solo a lo sensorial y espectacular. Es reflejo del *shock* al que es expuesto el consumidor en su día a día. Es el fondo y la forma de la comunicación hegemónica que aísla al individuo en el momento presente. Bajo dicha estética el arte no puede crear comunidad ni memoria, la experiencia no va más allá de la mera excitación de las pulsiones del espectador. Y en realidad, es necesario que luego de presenciar la obra el espectador pueda llevarse “tareas para la casa” (Sanchis 2002: 18). El tercer rumbo equivocado es el de la experimentación como fin último. Desde la época científica la investigación está sujeta a un resultado. No podemos aceptar que el artista muestre solo su ejercicio. Stanislavsky, Brecht, Chejov y muchos más se pasaron varios años investigando pero nunca afirmaron que su propuesta

era tan solo una experimentación. Muchas veces al afirmar que la “obra habla por sí sola” el artista se desentiende de la responsabilidad política que tiene el producto. Esto es lo que ha ocurrido con numerosas propuestas que se concentran en mostrar un ejercicio y ningún avance o logro concreto respecto al arte. El creador debe avalar el resultado de su trabajo, más allá de su calidad.

Ahora, creemos que una alternativa estética para el actor frente a la contemporaneidad es la apuesta por el rescate de la palabra como carácter dramático. Se trata del texto escrito con una teatralidad escénica en su naturaleza intrínseca. Es la partitura vocal que pasa por el cuerpo. Así, cuando uno presencia una representación de alguna obra de Calderón de la Barca no tiene la sensación de estar frente a un texto que tal vez pudo leer en casa, es una acción viva que adquiere sobre la escena una naturaleza única, hecha de carne humana. Y es que para eso realmente están hechos los textos dramáticos, para la experiencia en vivo frente al espectador. Es ahí donde radica el acontecimiento del teatro, en el goce por presenciar el conflicto producto de la lucha de fuerzas, en la percepción (con todos los sentidos) de un acto violento. Que no se confunda a la palabra dicha por el actor como expositiva o informativa, cualidades más apropiadas para la literatura. Las características que le competen a dicha palabra son las propiedades que le otorga la literatura dramática, material textual creado para ser complementado por otras dramaturgias (trabajo actoral, espacio, utilería, sonidos, entre otros) dentro de la escena. Es en el diseño textual donde con más efectividad pueden elaborarse las nuevas estrategias para interesar, entretener, conmover y, si es posible, perturbar a un público saturado de ofertas artísticas excesivamente complacientes. Es una manera de resistir al teatro institucional y de grandes capitales que forman, cada vez más, espectadores-consumidores. La palabra como la proponemos está alejada de concepciones *logocéntricas*, donde se la concibe como la herramienta idónea de comunicación, transmisora y medio de la verdad del mundo. Bajo dichos preceptos los personajes teatrales guardan una sospechosa perfección (dosifican la información con corrección y brillantez) y reflejan una construcción de sus características al milímetro por parte del autor. Bajo estas visiones (supuestamente psicológica de los personajes) se ha dejado entrever que Otelo mata por celos, que Macbeth es ambicioso. Si bien es cierto los celos y la ambición son temas que abordan las obras de Shakespeare, sus

caracteres están muy lejos de haber sido concebidos bajo tales paradigmas del teatro. Lo que su autor se propone es mostrar el discurrir de las pasiones. Si Otelo mata a Desdémona no es porque sea celoso, una interpretación nos haría entender que la asesina pues se siente inferior a ella, traicionado y burlado a la vista de Yago y Casio. Su accionar es producto del discurrir particular de los sucesos que lo obligan a reaccionar de una manera que el espectador puede incluso comprender: disfruta y es seducido por las pasiones de la historia representada. El público es atraído por lo prohibido, por las situaciones ambiguas y las conductas ajenas a los paradigmas morales. A la vez Shakespeare no solo nos muestra las pasiones humanas. Nos plantea lo caótico de la vida, lo incomprensible a la razón. Muchos sucesos son fortuitos en sus obras. Por ejemplo, el hecho de que Julieta se despierte un segundo después de que Romeo tome el veneno. Sus personajes son víctimas de los eventos y el caos.

En realidad las palabras nunca han sido dignas de confianza como lo sugerimos antes. La experiencia humana se basa en desentendidos, interpretaciones personales, tendenciosas e irreflexivas. Somos incapaces de comunicar nuestra experiencia subjetiva del mundo debido a que nuestro entorno es único. Las palabras tienden a lo ininteligible. El emisor usualmente ignora u oculta la verdad. Así son numerosas las mentiras que decimos día a día. Por todo ello nos comunicamos a partir de estrategias. Las personas son poco explícitas, más o menos fiables, evasivas e indispuetas. De ahí Koltés afirma: “Me gusta mucho escribir para el teatro, me gusta mucho el rigor que impone [...]. Uno no le puede decir a alguien: ‘Estoy triste’. Uno está obligado a hacerle decir: ‘Voy a dar una vuelta’” (2012: 310). El texto, entendido así, reclama una forma implícita de la comunicación basada en estratagemas donde las interpelaciones se pueblan de huecos, fragmentos y sombras. Y esta es una actitud frente a la vida y el arte: “lo que nos lleva a algunos escritores a escribir teatro es la pasión por la duda y por el interrogante. Cuando tenemos alguna respuesta clara, no hay ningún motivo para escribir teatro” (Spiegelburd 2005: 31). Así la palabra teatral es de una naturaleza incomprensible y paradójica que deja un testimonio del ser humano. Ahora, una recuperación de la palabra como la estamos planteando no significa que revaloremos el teatro como un espacio de las ideas. El mundo no se puede percibir solo a través de pensamientos, no nos relacionamos en nuestro entorno

basándonos exclusivamente en reflexiones. Debido a su naturaleza primigenia el teatro puede hacer aparecer un contenido y componente sumamente maravilloso y complejo, justamente porque la palabra cuando es dicha está acompañada de un componente vivo. En ese sentido, el actor debe apuntar hacia la explotación de ese factor humano: el convivio teatral (que solo se da en el intercambio entre el actor y el espectador). De ahí, Brook apunta: “Empecé a entender por qué el teatro era un evento. Porque no dependía de una imagen, o de un contexto en particular [...] consistía simplemente en que un actor cruzara un escenario” (1992: 27). Es en esta doble presencia donde está el futuro del teatro: en la creación colectiva a partir de la relación entre la escena y el público, en un tiempo y espacio compartido. Es debido a que el teatro se afirma en el presente que el hecho escénico puede resultar intenso, real e inquietante.

1.5 COROLARIOS

- Liberar la imaginación es clave para el desarrollo de la dramaturgia del actor. Y para lograr ello el artista debe investigar, experimentar, superar sus miedos, ejercitar su creatividad y semejantes. Lo bello asombra al público, lo inquieta, lo seduce, porque encuentra en la obra algo que lo conecta consigo mismo, con sus pasiones. Y dicha belleza debe ser alcanzada por el actor, tanto por su cuerpo y voz, hasta con la ayuda del objeto o accesorio más simple. Y así lo refiere Miguel Rubio en sus anotaciones al ver una muestra de entrenamiento actoral de Antunes Filho: “Antunes observa el ejercicio y comenta que Samanta debe hacer crecer su imaginación” (2011: 122). Asimismo, Yoshi Oida define al actor que busca Peter Brook: “El que puede expresar más que la imaginación del director” (2002:48). Solo cuando el actor libere su capacidad para imaginar podrá promover que el espectador haga lo mismo. Para que el teatro sea una experiencia libre y creativa debe entablarse una conexión entre la imaginación del actor y espectador.
- Comenzar a entender lo interesante como materia intrínseca en la relación actor-público es clave para el desarrollo de la dramaturgia actoral. El teatro no debe perder el tiempo en solemnidades, sino dedicarse de una vez por todas a entretener. ¿Qué es lo interesante? La respuesta parece evidente: todo lo que haga que el

espectador no pueda dejar de interesarse por la obra. Desde los temas universales como Dios hasta aspectos de carácter cotidiano. Sin dejar de lado todos los lenguajes que pueden entrar en juego en el acontecimiento teatral. Con solo entender que es lo interesante para el espectador podríamos llegar muy lejos. Además, es también importante tratar de entender lo no interesante, por ejemplo: “las motivaciones, sociales y psicológicas, que hacen que tanta gente en el teatro aplauda con tanta frecuencia y tan entusiasmadamente algo que en realidad no les interesa en absoluto” (Brook 1992: 262).

- Una herramienta básica para la investigación del actor es el aburrimiento. Se trata de aprender a captar ese momento donde el deseo por el trabajo desaparece y en vez de tomarlo como algo negativo utilizarlo como impulso, para no seguir atrapado bajo su dominio. Por ello es necesario “distinguir qué te aburre y cómo y cuándo te aburres” (De la Parra 2008: 4). Todo ello repercutirá luego en el espectador si es que se logra que siga atrapado por la acción que pasa ante sus ojos o por el contrario se aburre. Renovar el interés constantemente; y hallar la originalidad, fresca e intensidad en cada instante, son retos para la dramaturgia del actor.
- Si la cultura teatral persigue un arte de carácter nacional, es esencial la consolidación de una dramaturgia actoral propia. Solo así se evitará tener que repetir los éxitos de industrias culturales transnacionales. Para esto es necesario que el actor pase de la condición de intérprete a la de creador que tiene el derecho y deber de intervenir en todas las etapas y niveles del discurso del espectáculo. El artista debe ser el que consolide la aparición del *genotexto*, uno que no sea mera imitación de la vida cotidiana o adaptación de la tradición occidental y europea. En definitiva, se trata de una revolución en la materia del quehacer actoral latinoamericano.
- El teatro es por su propia naturaleza una creación colectiva aunque eso no implica la eliminación de los demás roles del espectáculo (autor, director, escenógrafo, entre otros). Sin embargo, hoy en día se debe revalorar la función del actor, de quien en última instancia, depende el montaje.

2. CAPITULO II: EL ACTOR, SU NATURALEZA Y FORMACIÓN

2.1 LA NATURALEZA DEL CUERPO POÉTICO

2.1.1 Naturaleza ontológica

“Para hacer teatro solo se precisa una cosa, el elemento humano” (Brook 1994: 23). Sin al menos un ser humano en la escena y otro que lo observe el hecho teatral no se puede llevar a cabo. Este fenómeno artístico, entendido de esa manera, es un hecho social, un diálogo particular entre individuos que ponen a disposición su cuerpo para el intercambio. La utilización particular que se hace del cuerpo en el teatro es lo que lo hace diferente a otros tipos de relaciones comunicacionales pues es el lenguaje físico y verbal el que hace a este arte único e irremplazable. Lo que se expresa a través de la escena solo se puede transmitir mediante ella misma. Por ello decíamos antes que la forma (teatral) y su fondo son inseparables. Ahora, cuando hablamos de la forma nos referimos al cuerpo poético y con ello al hacer del actor (la acción del creador escénico con miras a producir sentido). Así, el cuerpo poético es la suma de movimientos, sonidos, colores, ritmos, olores, intensidades, propios de la presencia física del artista. Entendido de otra manera, dicho ente como sola presencia es un fin en sí mismo: no tiene una razón de ser ni interés por comunicar. Es un cuerpo material sensible y a la vez un ser inmaterial abstracto. En este punto el cuerpo poético solamente es. Podemos compararlo con las notas musicales para el músico, con los colores para el pintor y semejantes. ¿Cómo el cuerpo poético produce sentido (o contenido) propio del teatro? A través del fenómeno denominado *poíesis teatral*. El termino *poíesis* proviene de la palabra griega que se relaciona con el crear, fabricar, ejecutar y similares. Aristóteles lo aplicó en su *Poética* a la producción de todas las artes en general. Para nosotros *poíesis* no solo es el crear, sino también lo creado y el proceso por el cual se crea (Dubatti 2011:38).

Se puede afirmar que el cuerpo poético es *poíesis* pero hasta no pasar por un proceso de *semiotización* no es *poíesis teatral*. Este proceso, a partir de lo anterior, se puede explicar en tres partes. En un primer momento, el cuerpo poético es una especie de signo que se refiere a sí mismo. Es signo en tanto presencia. Es el cuerpo poético en estado material e inmaterial, como mencionamos antes. En un segundo momento, a

través de un proceso de *semiotización* teatral, el cuerpo poético, sin perder su carácter auto-referencial, refiere a otra cosa. Este es el momento del creador, cuando usa el material para un fin expresivo y tiene en cuenta a un espectador virtual o implícito. En esta etapa, lo que es referido puede ser de tres tipos distintos: puede referirse a sí mismo como el universo que representa (de características únicas), al proceso por el cual se refiere a sí mismo (los mecanismos que lo producen) o a un mundo externo a él (una historia, narración, una realidad cercana a lo cotidiano y similares). En un tercer momento, el cuerpo poético asume una cualidad de *semiosis ilimitada* pues el sentido que proyecta se hace infinito al ser interpretado por un universo referencial, producto de su encuentro con el público en el acontecimiento denominado *convivial*. Es decir, la *semiosis ilimitada* se produce en el encuentro entre el actor y el espectador. En otras palabras, podemos afirmar que el cuerpo del actor para convertirse en cuerpo poético pasa por un proceso de *des-subjetivación* o *des-individuación*, y luego por una *re-subjetivación* (Dubatti 2007:102). El cuerpo poético, a través de la *poíesis teatral*, crea una trama o estructura temporal hecha de materia, volúmenes, ritmos, energía, velocidad y demás, de características no naturales o cotidianas. Y a pesar de que aquellas son cualidades humanas, al pasar por la *poíesis* ya es posible que comuniquen sentidos ajenos a lo real. Es decir, el actor por medio del proceso de *poíesis teatral* pierde sus cualidades propias y cotidianas (*des-subjetivación*) y asume nuevos sentidos ilimitados (*re-subjetivación*). Cabe decir que la pérdida de la subjetividad propia del actor ya se hace manifiesta en el estado natural del creador al estar en escena pues por el solo hecho de estar en el espacio de acontecimiento tiene *poíesis* como cuerpo material. Luego al afrontar un proceso de *semiotización* su carácter subjetivo que lo hace único o individual es desarraigado para adoptar una nueva subjetividad.

El cuerpo poético, ya sea antes o después del proceso de *semiotización teatral*, se caracteriza por su *desterritorialización*. Esto refiere que la *poíesis teatral* instala un microcosmos de espacio-tiempo independiente y totalmente ajeno, en todo sentido, a la vida cotidiana. Por ello dicho cuerpo es un ente autónomo pues implanta un territorio específico. Y es soberano ya que se encuentra totalmente apartado de cualquier discurso racionalizado. Niega, transgrede y muestra su libertad frente al universo que lo percibe. El mundo de la *poíesis* es una metafísica independiente, que le muestra al mundo su particular realidad. En consecuencia, es posible afirmar que el contexto mostrado por el

teatro va mucho más allá de la realidad empírica: puede mostrar la verdad más allá de las apariencias del mundo cotidiano. César Vallejo, nuestro emblemático poeta y también hombre de teatro, lo refería así: “Es que la verdad teatral es independiente de la verdad real y, en un sentido cósmico e intemporal, más verdadera que la verdad real” (Podestá 1985). De ahí, la *poíesis* persigue expresar el sentido profundo del ser (el universo en su totalidad) y por ello se conecta con el estudio de la filosofía. Sin embargo, para comunicar el cosmos es necesario primero negarlo, desarraigarse de él, actuar en paralelo e independientemente. A partir de allí, desde ese vacío aparente, que en realidad es la presencia de lo absoluto, se podrá comunicar la realidad (el contexto real que va más allá de las apariencias y traspasa los sentidos y la razón).

De esa forma, en la *poíesis teatral* se manifiesta una tensión constante entre los planos de realidad e irrealidad. La subjetividad que se instaura en la escena siempre está remitiendo a lo concreto y abstracto. Para esto recordemos que en la escena el cuerpo poético nunca pierde su cualidad física o real mientras está abordando, a través de la *poíesis*, planos subjetivos. Por ello ambos ámbitos siempre están en continua tensión, oposición, conexión e incluso retroalimentación. Es particular este hecho pues los límites entre aquellos niveles no están determinados, lo cual no sucede, por ejemplo, en el cine. Cuando uno observa una película, salvo alguna convención muy particular, siempre percibe al personaje; ese distanciamiento provocado por la imagen (que no comparte con la audiencia el mismo tiempo y espacio) provoca la *des-tensión* entre los planos. En el teatro, sin embargo, el espectador sabe que el actor está representando un papel y que debido a que su trabajo se desarrolla en vivo cabe la posibilidad de que aquel se caiga, tropiece, tenga algún traspie. Y sobre todo es consciente de que está allí. El actor y el cuerpo poético en estado de representación (que ha pasado por el proceso de *poíesis teatral*) están presentes ante él. Por ejemplo, cuando el espectador percibe en escena a un gran actor lo observa como artista y ciudadano. Se asombra de su técnica y trabajo actoral. Distingue la importancia de su presencia como creador dentro del montaje y la relevancia de su personaje en la trama (más allá de explicaciones o análisis racionales). Finalmente, relaciona la representación con su realidad inmediata y cómo esta llega a abarcar el plano real, lo refleja e interpreta. En definitiva, la percepción de uno de los planos no implica la exclusión de los otros durante el tiempo de representación. El espectador observa al ciudadano y su arte. Muchas propuestas han

sabido aprovechar dicha naturaleza del ente poético, a nivel de montajes y dramaturgias. Han explorado en el factor humano, el estético, el social, el lugar de representación, el acto de intercambio entre el actor y el espectador, los múltiples lenguajes del creador, entre otros. De esa forma, se ha explotado el aspecto *convivial* en la *poíesis* y las instancias del proceso de *semiotización*.

Ahora, la tensión entre planos (el real y de representación) implica también para el cuerpo poético afrontar un proceso de *metaforización*. Para que el creador exprese la realidad cotidiana y vaya más allá de ella, debe usar la metáfora. Es decir, el mundo paralelo representado por la *poíesis teatral* es una metáfora de la vida tal cual la conocemos. La *poíesis* no obtiene su sentido por ser una ficción sino una metáfora, la cual abarca también lo ficcional. Y a su vez la *metaforización* es capaz de remitir a lo no ficcional como zona de la presentación (por ejemplo un *biodrama*) e incluso a la tensión entre aquellas (es el caso del teatro *post-dramático*). La metáfora los abarca a todos. Por ello la actuación trata de construir mediaciones metafóricas entre lo real e irreal. Y esto se explica por la cualidad ontológica de la *poíesis teatral* que instala un territorio particular que sin ser real, se refiere a ella. Lo anterior no sería posible sin la presencia y acción complementaria que realiza el espectador. La metáfora apela a su imaginación para expresar la realidad desde otro plano ontológico. El público reconoce que la presencia poética remite a la vida real. Es por ello que decide tomar, desde un plano subjetivo, lo acontecido como verdad. Y no *objetiviza* lo que acontece en la escena pues sabe que es una metáfora de la vida. A la vez, su percepción no tiene límites pues la *poíesis teatral* teatraliza todo lo que se le ofrezca. Se podría decir que el teatro convierte en teatro todo lo que toca. La naturaleza del cuerpo poético acepta todo tipo de productos híbridos: narraciones, declaraciones de ciudadanos, representación de cuentos, lecturas de novelas, recitales de poesía, música en vivo, títeres, todo tipo de acciones físicas en convención de representación. La *poíesis* siempre instaura cualidades teatrales en los cuerpos que se afirman en un espacio para ser percibidos.

Por otro lado, para que el actor le imprima a su presencia cualidades poéticas debe ejercer acciones extra cotidianas o no naturales. Ningún creador se comporta en la escena como en su vida real. La acción del actor es siempre no cotidiana. Ahí también se demuestra, una vez más, la autonomía y soberanía de la *poíesis* respecto al entorno

habitual. Además, contrario a lo que se piensa, la manera como el actor adquiere esta no-naturalidad no tiene que ver con su desenvolvimiento corporal (su voz, el vestuario, la interpretación del personaje, su energía, o alguna técnica especial). Solo podemos explicar la presencia poética del actor a través de su aura, que no se puede relacionar con la energía, es algo distinto. Una vez más, el sentido de su presencia se sitúa en marcos ontológicos. ¿Por qué la naturaleza actoral remite necesariamente a ámbitos filosóficos? Para entender ello debemos pensar en la *poíesis teatral* como un espesor de acontecimiento: “En el convivio no solo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos. Reunión de auras, el convivio teatral extiende el concepto benjaminiano” (Dubatti 2010). La sola presencia del actor en escena abarca un sinnúmero de campos: es la negación de lo excluido en el proceso de ensayos, la persona natural frente al público, la relación con el lugar donde se representa el montaje, la obra y el personaje que interpreta, e incluso muchos otros elementos que son ignorados por los mismos creadores y público. Lo que genera el cuerpo poético, en situación *convivial*, depende de tantos factores que lo que acontece dentro de cada individuo, a partir del sinfín de metáforas que se genera sobre la escena, no tiene límites ni es capaz de ser explicado bajo parámetros racionales. El cuerpo poético es la expresión metafísica de lo infinito. Es por ello que la filosofía, como estudio de los saberes que orientan y organizan el sentido del accionar humano, con toda la complejidad que eso significa, es la herramienta más eficaz para abordar el estudio del actor y su naturaleza. Ahora, señalamos algunos corolarios finales sobre la naturaleza ontológica del actor:

- El cuerpo poético instala un imperio de la subjetividad. Esta cualidad traspasa al creador (el artista y el espectador), el proceso de creación (*poíesis teatral*) y al cuerpo poético como ente autónomo. El convivio teatral es un generador de subjetividad que habita los comportamientos, normas sociales, sensibilidades, técnica actoral, memorias, percepción, relaciones sociales, sexualidad, tabúes, imaginación, lo siniestro, etc.
- El cuerpo poético va más allá de la mimesis. La naturaleza de la *poíesis teatral* no está anclada o supeditada a la realidad: es soberana. La mimesis, representación idealizada de la vida real, es solo una posibilidad de re-

subjetivización o *metaforización* del cuerpo poético. El arte no necesita justificarse como representación del entorno cotidiano. La verosimilitud y universalización ya no son los principios del arte dramático: “Si lo que pretenden el director, el escenógrafo y el actor es utilizar reproducciones naturalistas de imágenes actuales como forma, descubrirán, con gran decepción por su parte, que no irán más allá de lo que la televisión ofrece hora tras hora” (Brook 1994: 111).

- El entendimiento del cuerpo poético sobrepasa a la semiótica. Por lo afirmado a partir del cuerpo poético, su naturaleza solo puede aproximarse al entendimiento de la filosofía que abarca el imperio de la experiencia subjetiva con el mundo. Tratar de comprender un evento esencialmente humano (el convivio), basado en el intercambio a nivel de las percepciones y la profundidad del alma humana, con la semiótica no tiene sostenibilidad. No se puede entender un acto que abarca zonas inmanentes a través de la teorización idealizada de un lenguaje. Por todo ello: “Reducir el teatro a producción de signos y a voluntad de expresión o comunicación a través de esos signos es omitir la entidad del cuerpo poético como acontecimiento” (Dubatti 2007: 111). Se debe abordar el teatro desde el plano filosófico para tratar de entender y explicar nuestra experiencia subjetiva con el mundo a través del arte.
- El cuerpo poético cuestiona y transgrede la hegemonía racionalista. Como espacio de subjetividad no está controlado ni por su creador ni por el receptor (espectador). Como fenómeno social de carácter subjetivo, efímero y poético, está mucho más allá de los cánones instalados por el ideal racionalista y científico. El teatro, como acontecimiento *convivial*, desborda la consciencia e inconsciencia del hombre que lo comparte.

2.1.2 Una perspectiva axiológica¹

Proponemos en este apartado, juicios y parámetros de valoración del cuerpo poético. Nos interesa ofrecer paradigmas de análisis crítico, más allá de estudios “del gusto”. En

¹ Desarrollado a partir de las notas de clase del seminario “Análisis del trabajo del actor: herramientas para la crítica, la dirección y la docencia” con Jorge Dubatti, entre el 23 y 26 de abril de 2011, en el marco del VI Festival UCSUR de Teatro Internacional.

primer lugar, la adecuación a la propuesta actoral. Todo montaje es una proposición basada en una concepción del teatro por parte de su creador o creadores. Esta tiene como ideal un paradigma en particular que puede ser una concepción del teatro (basado en el *sistema de Stanislavsky*, el *teatro de la crueldad* de Artaud, la *biomécanica* de Meyerhold, el *teatro menor* de Sanchis Sinisterra) o la investigación y experimentación de modo intuitivo mediante un proceso a partir de un híbrido de principios. Las posibilidades y combinaciones son infinitas. En ese sentido para ejercer un comentario crítico se tiene que partir de la propuesta del montaje. El que crítica tiene que ser capaz de adecuarse “a la comida que se le ofrece”: una comedia, danza-teatro, puesta interdisciplinaria, intervención urbana, entre otros. Un comentario no puede pretender juzgar todo tipo de propuesta bajo un solo paradigma. Por ejemplo, si el montaje presenta danza moderna y hay un bailarín obeso, hay evidentemente un problema. Sin embargo, si la propuesta es de danza contemporánea, un bailarín obeso es indiscutiblemente capaz de adecuarse al montaje. Entonces cuando vemos un espectáculo de ballet y observamos poco dominio de la técnica del bailarín, no hay adecuación a la propuesta artística o paradigma que sostiene y otorga sentido al espectáculo. Por ello podríamos calificar el desenvolvimiento del artista como ineficiente en relación a la propuesta artística del que forma parte. En definitiva, podemos aseverar que todo montaje teatral es capaz de poseer un carácter objetivo en cuanto al nivel de adecuación del montaje a una categoría de teatralidad. Por ello es necesario que el crítico o espectador sea capaz de asimilar y aceptar la propuesta; ser consciente de lo que está percibiendo y a partir de allí juzgar el resultado artístico. Para el actor no hay una sola manera correcta de actuar (Oida 2002: 77).

En segundo lugar, la técnica del actor. Cuando el trabajo es precario no se alcanza la *poësis* teatral, todo queda a nivel del hecho. El público solo percibe el acontecimiento *convivial* y no el cuerpo poético. No se logra concretar un terreno de la subjetividad, ni la experiencia de *semiosis ilimitada*. Por otro lado, cuando el trabajo es eficiente se percibe que el montaje “no podría ser mejor”, hay un principio de necesidad que subyace en el acto, el trabajo actoral se percibe justo y necesario.

En tercer lugar, la relevancia del tema. Muchos espectáculos pueden ser deficientes en varios aspectos y sin embargo mostrar temas notables: dilemas morales, desigualdad

social, casos históricos de corrupción, entre otros. Y puede pasar también lo contrario, mostrar un tema superficial que difícilmente alcanzará un campo de subjetividad amplio. Además, la relevancia tiene que ver con la coyuntura del lugar y del momento: hay temas que son más pertinentes que otros según el contexto. Por ejemplo, muchas obras han tenido bastante impacto al ser estrenadas en el marco de dictaduras. En relación a ello, todos los países latinoamericanos tienen amplio material dramático al respecto: el arte puede ser una respuesta a los atropellos contra las libertades humanas. Incluso en situaciones particulares muchas obras han sido valoradas solo por el contenido. Es el caso del teatro político y campesino, donde el propósito es reforzar el mensaje o la consciencia revolucionaria. No hay una búsqueda estética o artística profunda, no se persigue instalar un campo de subjetividad amplio. Solo se apunta a transmitir una idea clara y concisa que refuerce la ideología del colectivo.

En cuarto lugar, la relevancia de lo poético. Tiene que ver con la organización formal del espectáculo. En este campo, contrario al anterior, la forma y no el contenido es lo que se valora o rescata. Lo relevante es la complejidad de la metáfora o del campo de subjetividad que instala el cuerpo poético del espectáculo. Esto se asocia mucho a las concepciones artísticas basadas en conceptos y en ideas fuera del ámbito cotidiano. Las obras de Bob Wilson son ejemplos evidentes: varios montajes basados en los sueños, y la asociación libre y espontánea de imágenes o elementos independientes; donde el contenido depende de la percepción de cada uno de los espectadores, pudiendo llegar hasta ser contradictorias entre unas y otras (Sánchez 1999: 110). Este aspecto rescata el ámbito individual del ser humano. A la vez, mientras más se aleja de los ideales de contenido, más se puede acercar el placer artístico en relación a lo sentidos, la imaginación y lo sublime. Se concentra en lo subjetivo.

En quinto lugar, la relevancia histórica. Una obra puede tener más pertinencia en un lugar que en otro. De ahí también se desprende que pueda tener más acogida en un contexto donde la propuesta tenga mayor conexión con el entorno cultural. Sucede que muchas obras al ser desarraigadas de su lugar de origen pierden su nivel de profundidad, la *poiesis* no logra instalar un campo de subjetividad amplio como quizás lo solía hacer en otros espacios. Esto se observa mucho en festivales internacionales: una obra de Shakespeare debido a la impronta cultural con que se ha realizado, puede tener más

acogida donde fue concebida que en un espacio ajeno. Y otros espectáculos a pesar de su lejanía pueden ser vistos con beneplácito. A veces pasa con el teatro visto como algo exótico. Por ejemplo, cuando se muestra obras realizadas por indígenas o culturas tribales. Al percibir esto en un lugar desarraigado como un festival, se rescata la relevancia del acontecimiento histórico por ser un suceso de intercambio cultural. Otros casos suceden cuando autores famosos son presentados en lugares donde aún no se les conoce. Se valora el dar a conocer a la comunidad un autor influyente y pertinente en la actualidad (ya sea por el tema que plasma o por su propuesta poética).

En sexto lugar, la cuestión ideológica. Esto se refiere al pensamiento que plasma un montaje. El espectáculo puede tener una gran propuesta poética; sin embargo, lo que cuestiona o afirma a nivel de contenido puede ser repudiado por el contexto social donde acontece. Es el caso de obras pertenecientes a etapas históricas anteriores, donde la mujer estaba excluida, los judíos eran menospreciados, la homosexualidad era rechazada por el Estado, la religión era representada por aparatos inquisidores, entre otros. Ejemplo de ello puede ser *El mercader de Venecia* de William Shakespeare, con el caso del personaje judío, Shylock. Además, aquí también cabría el teatro político (identificado con pensamientos de socialistas) cuando es percibido como de carácter deficiente al poner la comunicación de sus ideas por encima de lo artístico. Por todo ello esta es otra herramienta de valoración que tiene en cuenta al contenido.

En séptimo lugar, la concepción. En este apartado, la obra es valorada por su proceso de creación. Es el caso del teatro comunitario, el teatro cristiano y semejantes, cuyo principal objetivo es el intercambio social producto de la necesidad de compartir un proceso artístico. La finalidad es afianzar vínculos como grupo, satisfacer inquietudes individuales como el actuar por primera vez o el compartir un producto con miembros de la comunidad que sirva para fortalecer una institución.

En octavo lugar, la posibilidad de una transformación social. Se asocia al cambio de los individuos producto del proceso de creación. Aquí se relaciona el teatro con lo terapéutico. Se aplica con grupos específicos a través de dramatizaciones y la aplicación de herramientas teatrales. Y se crea un espacio donde el espectador se vuelve protagonista de la obra. Por ejemplo, Augusto Boal desarrolló numerosas teorías asociadas a este apartado. Su teatro podría caracterizarse como una terapia social, donde

el foco del proceso y de la posibilidad de cambio está en la clase oprimida. A través de su propuesta se apunta a que el espectador logre concretar acciones reales que lo lleven a la liberación. Se pretende que el futuro que te pueda mostrar el teatro sea ahora. La transformación social se da desde el acontecimiento, la *poíesis* es parte de la acción de liberación. Se concreta así un espectador-participante: espect-actor (Herrero 2009).

En noveno lugar, la efectividad. Está relacionado a la reacción del público: se mide la relevancia del hecho según la respuesta del auditorio. Este factor se relaciona al teatro comercial y al teatro infantil basado, muchas veces, en la explotación de recursos efectistas, donde el artista asume el rol de actor-animador (Sormani 2008). Mientras el público esté satisfecho se entiende que el montaje es de calidad. Las propuestas de este tipo concentran su atención sobre lo previsible, en el efecto instantáneo y funcional. Muchas veces se asocia la respuesta positiva a la risa. El campo de subjetividad se concentra usualmente en el entretenimiento superficial y lo externo del acontecimiento (lo anecdótico).

En décimo lugar, la teatralidad. Está relacionado a la originalidad y excepcionalidad de la propuesta. Se relaciona a lo auténtico, contemporáneo y vivo, como lo señala Peter Brook. El montaje y su representación puede abarcar amplios niveles subjetivos y explorar en lo ininteligible. El acontecimiento *convivial* puede ser una experiencia que comprometa la razón, la imaginación, la emoción y hasta lo espiritual.

Algunos corolarios sobre este apartado:

- Los factores de adecuación y teatralidad se pueden señalar como los principales con miras a ejercer un juicio crítico. El primero se asocia al nivel artístico, relacionado a la técnica y al conocimiento de la materia que se está trabajando. El segundo se relaciona al acontecimiento vivo, el encuentro de espectadores y actores en una experiencia singular que atraviesa distintos niveles de subjetividad. Lo vivo se asocia a lo preciso, a lo urgente, a lo interesante más allá de lo cotidiano. Es el teatro que cuando se le percibe es reconocido como necesario e irremplazable.
- Es peligroso cuando un solo paradigma logra imperar sobre su contexto, de tal manera que funciona como ideología artística y política cultural. El teatro

comunitario, un montaje que apunta a la transformación social, una performance, una obra extranjera desconocida y muchas propuestas alejadas de lo convencional, pueden ser objeto de críticas negativas cuando se obvia el factor o herramienta de valoración denominado adecuación. Esto se debe a que los que analizan carecen de elementos de estudio y poseen esquemas muy rígidos para apreciar las obras de arte. Esto perjudica el trabajo de actores que presentan montajes alejados de lo tradicional. Limita el surgimiento de nuevas propuestas teatrales que quizás tengan una alta calidad y no puedan ser reconocidas.

- La poca capacidad de adecuación se puede relacionar también a la educación. Cuando la pedagogía teatral no abarca amplios horizontes con respecto a su materia de enseñanza, las nuevas propuestas actorales tenderán a ser repetitivas, anquilosadas o subyugadas por ciertos cánones. Hoy en día, es necesaria la promoción de un espectador más ecléctico y capaz de disfrutar y adecuarse a diferentes esquemas teatrales. Para ello se necesita un actor capaz de asumir dichos retos.
- El éxito de un espectáculo puede manifestarse de muchas maneras: por su relevancia temática, histórica, estética, comunitaria, entre otros. Y en todas ellas, y de distinta manera, está comprometido el trabajo creativo o lamentablemente no-creativo, del actor.

Los aspectos antes señalados atañen a los montajes, donde evidentemente el actor cumple un papel fundamental. Sin embargo, ahora queremos abordar los componentes específicos de la *micropoética* del actor. Si pudiéramos descomponer dicha poética, entendida como el campo de subjetividad que instala dentro del espectáculo, sería en tres partes. La primera sería su trabajo: la preparación del actor (concerniente al proceso de ensayos) y su desempeño en el escenario. El pasado se refleja en todo lo que ha sucedido hasta antes de la función. Se trata principalmente de los ensayos: su organización, naturaleza, posibles contratiempos, entre otros. A la vez antes de la función también puede haber factores que alteren o que estén preparados por alguna necesidad específica. Hay propuestas en que minutos antes de comenzar cada función se decide cuál personaje interpretará cada actor, lo cual obedece a una concepción

particular del espectáculo que evidentemente afectará cada representación. Fue el caso del montaje “En la soledad de los campos de algodón” de Koltés, dirigida por el mexicano Ricardo Díaz (Castro 2009). Con respecto al trabajo sobre la escena tiene que ser posible caracterizar una estructura del desenvolvimiento del intérprete: la dramaturgia actoral involucra muchos factores (el personaje, las acciones físicas, manejo vocal, relación con el espacio, conexión con los demás actores y con el público, la presencia, entre otros).

La segunda sería la concepción del creador. Está referido a cómo el actor entiende su arte y su rol dentro de él. El artista participa del teatro bajo una noción específica del oficio, lo concibe de una forma particular y según esta se relaciona con él. Aquí entra a tallar la escuela de formación, la cultura teatral de la comunidad donde habita el artista, sus compañeros de trabajo, si pertenece a un colectivo, entre otros. Podría ser un creador guiado por los preceptos de la teoría de la acción dramática y el método de Stanislavsky, o un actor criollo cuyo oficio lo aprendió al nacer dentro de una compañía de cómicos, o un actor entrenado en la creación colectiva y la producción de secuencias físicas basadas en la memoria corporal y preceptos sagrados del teatro, entre otros. Asimismo el artista puede concebir el teatro y su trabajo como un bien cultural basado en paradigmas específicos: como herramienta transformadora de la sociedad, como objeto de entretenimiento y consumo, y más.

La tercera sería el espesor propio del actor. Como nos referimos antes, el acontecimiento poético tiene un volumen. El creador tiene un relato de su vida; es decir, su biografía es parte de su *micropoética*. El artista es un ciudadano, hay hechos vinculados a su pasado que proyectan un sentido en el acontecimiento *convivial*. Ejemplos: un actor puede ser valorado solo por el hecho de ser cristiano, por su rol en la política o por algún delito cometido. También puede motivar puntos de vista contradictorios. Puede suceder, tratándose de un autor comunista que fue apresado, que al representarse su obra, aun siendo de una calidad artística altísima, se le desfavorezca. Allí no se reconoce al artista creador sino solo al individuo. En otros casos, la relación entre la persona y su visibilidad a través de los medios cobra gran importancia para la valoración. Muchos actores por ser famosos en televisión o por ser grandes intérpretes

de comedia pueden ser encasillados en cierto paradigma. En definitiva, en relación a este punto, el actor es visto como un ser social.

Algunos corolarios sobre esta parte:

- La *micropoética* del actor se asocia a las siguientes preguntas: ¿Quién es? ¿Qué pasa con él en la escena? ¿Cómo fue su preparación para el papel? ¿Dónde y cómo se preparó para ser actor? ¿Qué concepto de la actuación maneja el artista?
- La *micropoética* del actor manifiesta un espesor de acontecimiento que si bien el espectador no puede conocer siempre, existen factores en el trabajo del artista que son imprescindibles conocer para efectuar un entendimiento basto del cuerpo poético. El crítico debería tener esto en cuenta para ejercer un análisis más preciso.
- Esta división de los factores de la micropoética denota que el público siempre está en un devenir constante a través de las instancias del acontecimiento: percibe al actor, al personaje, al actor como personaje, al ciudadano, a un maestro del teatro, a un principiante de la actuación, a un amigo, a su novio, al secretario general del sindicato de actores, entre otros.

Ahora proponemos algunas herramientas para analizar el trabajo del actor que acoge lo discutido en relación al carácter axiológico del cuerpo poético:

- La adecuación del actor a la propuesta artística: el desenvolvimiento del creador dentro de la estética del montaje. La base de todo actor es el uso de su cuerpo y voz, el conocimiento de su instrumento de trabajo, y cómo es capaz de ponerlo al servicio de una propuesta particular según los requerimientos que esta le haga. Algunos casos al respecto pueden ser: el actor que en un musical no baila con destreza, que camina de una forma precaria y sin energía por el escenario, que no maneja su voz frente un auditorio de 500 personas, que es incapaz de ser diestro en la espada cuando representa a un espadachín, que no propone un personaje que provoque un campo de subjetividad amplio y está representando a Hamlet. Todo actor puede aspirar a tener, producto de un entrenamiento arduo, una presencia corporal que se relaciona al cuerpo poético (una figura que emane

sentido). Esto se refiere a un cuerpo que sea capaz, por su nivel de neutralidad y universalidad, de representar todos los cuerpos humanos a la vez. Desde el caminar, un actor debe poder representar “la caminata”, no a un caminante cualquiera. De esa forma el artista entrena a su cuerpo para poder luego metaforizarlo, explorar su multiplicidad. Un cuerpo preparado está listo para abrirse a posibilidades ilimitadas (Brook 1994: 31).

- La creatividad del actor. Se refiere a la manera como el artista resolvió su trabajo: muchas veces la creación del personaje se puede ver carente de motivaciones, inverosímil, superficial o general. También se puede tratar de un trabajo donde el artista aportó poco en el proceso de ensayos, su trabajo es casi una “lectura en voz alta” del texto dramático y carece de teatralidad como propuesta artística. Otros tipos de casos, en relación al aporte creativo, se dan cuando los actores colaboran con la dramaturgia, son autores dentro de una creación colectiva, diseñan la escenografía, usan sus objetos personales dentro de la obra y demás. Yoshi Oida lleva la tarea mucho más allá: si el actor no intenta buscar un significado contemporáneo con su trabajo no puede llamarse auténticamente un artista creativo (2002: 36)
- La presencia del actor. Esto atañe a la realidad de la cual forma parte el artista: algunos poseen un carisma especial más allá de sus dotes artísticas. En algunos casos la belleza de las actrices o actores puede causar admiración en el espectador que percibe con mayor aceptación y placer el trabajo. Y también sucede que algunos actores son reconocidos como maestros, ciudadanos ilustres; es decir, su presencia proyecta un nivel ético y social.

Como conclusiones finales en este apartado podemos aseverar dos ideas:

- La *serendipia* (capacidad de encontrar tesoros de una forma inesperada, donde nadie los percibe) es una cualidad necesaria para apreciar el trabajo artístico: tener la capacidad de hallar aspectos valiosos en todos los montajes. En ese sentido es importante para el actor no solo tener una actitud de *serendipia* al observar un trabajo sino también al estar en un proceso de creación pues eso le permitirá tener una actitud de descubrimiento constante.

- Para criticar el trabajo de un actor es necesario poder sostener argumentos concretos en relación al teatro. Para ello hemos señalado varias herramientas y perspectivas de juicio. Estas pueden también ayudar al espectador a percibir distintas propuestas con mayor placer. Y al actor lo pueden motivar a enfrentar el trabajo con una visión más amplia y precisa de los elementos que entran en juego en su creación.

2.1.3 La actuación como acto político

Todo acto público es un acto político realizado por ciudadanos dentro de su entorno. Por ello Mayorga afirma: “El teatro es un arte político. El teatro se hace ante una asamblea. El teatro convoca a la polis y dialoga con ella. Sólo en el encuentro de los actores con la ciudad, sólo entonces tiene lugar el teatro. No es posible hacer teatro y no hacer política” (2003). En dicho acto se sucede la presencia del cuerpo artístico, quien ejerce su propia participación ciudadana. Instala un campo de subjetividad, transgrede el ámbito racionalista de la vida cotidiana para referirse a ella frente a un auditorio. Por su lenguaje *convivial* no es *mercantilizable*, *homogenizable*, *desterritorializable*. Estos rasgos hacen del teatro una práctica esencialmente anticapitalista y antiimperialista, antiglobalizadora y *antihegemónica*. El arte teatral no es un lenguaje en crisis, sino una expresión resistente y contra la corriente. Se manifiesta en el mundo actual como una expresión ancestral. Remite a una antigua medida del hombre (su dimensión corporal), a la pequeña comunidad, a lo tribal, a lo localizado territorialmente (Dubatti 2010). El punto de partida del teatro es el encuentro de presencias. El cuerpo del actor genera fricciones entre la representación y la presentación, entre lo irreal y cotidiano: nos transporta hacia el fondo de lo aparente, lo real de características metafísicas. Cuestiona la realidad, pone en tela de juicio la experiencia aparentemente controlada (propugnada por la hegemonía racionalista). Genera choques constantes entre la experiencia y el conocimiento: entre la naturaleza y la ciencia. Propone una nueva práctica de vida, estimula ciertas necesidades no cubiertas por lo cotidiano, provoca a la razón y cuestiona a la consciencia para partir de lo inconsciente y emocional. El teatro aparece en el ámbito político como el acto cuestionador de la realidad a través de la poesía. Desde un mundo paralelo y ante nuestros ojos, un cuerpo apela a nuestras pasiones. Por todo ello el cuerpo poético es también un cuerpo político.

El teatro dominante (y de consumo) es conservador en su poesía. Su metáfora es superficial. Su campo de subjetividad es mínimo y en consecuencia su cuerpo poético es insustancial. No hay cuestionamiento, se elogia al mundo como lo conocemos. Este teatro nos recuerda la experiencia cotidiana; la celebra, afirma y defiende. Por todo eso su política reprime la libertad del imaginario individual. Sin embargo, el convivio teatral existe para relativizar a todos los agentes totalitarios que nos persiguen en el día a día, desde que nos despertamos. La cultura hegemónica se impregna en nuestros cuerpos y mentalidades y el teatro puede ser el lugar donde acudimos a reencontrarnos con nuestra individualidad y ejercitar nuestro imaginario, promoviendo nuestra creatividad personal (ingobernable). Para aspirar a una poesía del teatro, la metáfora debe transgredir, violentar la realidad, desquebrajar lo cotidiano y mostrar el universo subjetivo que subyace y con ello liberar la imaginación del ciudadano: “El teatro nos conduce a la verdad a través de la sorpresa, de la excitación, de los juegos, de la alegría. Convierte el pasado y el futuro en parte del presente, nos permite distanciarnos de los que nos rodea en nuestra vida diaria y elimina la distancia que existe entre nosotros y lo que normalmente es remoto” (Brook 1994: 113). El teatro puede ser un entretenimiento útil a la sociedad que con alegría asiste en comunidad a verse a sí misma. Es capaz de generar el ámbito ideal donde se establece un intercambio de ida y vuelta entre lo íntimo y lo público. Es el lugar donde el material que fluye, durante el convivio, emana la urgencia de pasar a la acción. Puede abarcar desde conflictos que se relacionan al día a día, la política y hasta el ser. Por ello Antunes Filho le dice al actor: “No te preocupes del teatro sino de la vida” (Rubio 2011: 155).

2.1.4 Algunos preceptos erróneos y otras verdades sobre la naturaleza de la actuación²

Señalamos a continuación algunas nociones alrededor del trabajo del actor que muchas veces son asumidas como dogmas. Creemos firmemente que todo concepto teatral debe ser relativizado en vista de que el arte como manifestación cultural está en constante cambio. En primer lugar ubicamos lo denominado como *verdad*. Se entiende la actuación del artista bajo lo que se puede reconocer cercano a la realidad cotidiana; es

² Desarrollado a partir de las notas tomadas durante la conferencia “El teatro como partitura de interacciones” con José Sanchis Sinisterra, el 1 de abril de 2011 en la Sala de Teatro de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).

decir, que no se acepta el desarrollo de otras lógicas dentro del desenvolvimiento actoral. Por ejemplo, un personaje posee *verdad* siempre y cuando su comportamiento sea reconocible como natural y espontáneo. En este punto el esquema de lo que es la actuación todavía se mueve en el terreno de lo mimético.

En segundo lugar encontramos la *libertad*. Si bien es cierto el artista debe estimular y practicar su libertad, esta debe desarrollarse bajo la estructura definida del montaje; es decir, que el actor adquiere independencia bajo condiciones específicas que no puede romper. Cuando no se cumple esto el actor tiende a usar el teatro como espacio de caos, donde cualquier acción que se le ocurra o sienta se justifica bajo el ideal de que está siendo libre. En realidad se trata de una actitud irresponsable porque el actor siempre debe ejecutar su libertad bajo un entorno específico; se debe sentir una herramienta del teatro, trabajar en base al otro y no pretender que el arte se ponga a su disposición. Lo más importante es trabajar con el espíritu de ayudar, despreocuparnos del ego y crear un ambiente para que otros actúen en él (Oida 2002: 18).

En tercer lugar nombramos la *subjetividad del actor*. Se asocia esto a sus recuerdos, mundo interior y demás nociones muchas veces señaladas de forma poética. Se entiende a partir de dicha concepción que la actuación está ligada al entorno subjetivo del actor. Se promueve la relación intimidad-actuación. La primera como un catalizador de la segunda. Bajo esta noción el actor se compromete de forma personal y hasta íntima con su trabajo. Se cree que mientras más compromiso de este tipo exista el resultado artístico siempre será mejor. Los problemas o malestares que esto podría ocasionar en la persona son ignorados o soslayados.

En cuarto lugar, señalamos la *emoción*. Esta cualidad es quizás la que mayores malinterpretaciones ha causado alrededor de la actuación: la identificación de la calidad artística con la emotividad del actor. Sin embargo, afirma Antunes Filho: “Cuando hacemos algo con los sentimientos no somos artistas, somos artistas a través de la expresión” (Rubio 2011: 128). Lamentablemente, muchas veces el actor relaciona su emoción con la calidad de su trabajo. Tan simple como afirmar: “mientras más me emocione actuaré mejor”.

Ahora, por el lado contrario, queremos apuntar nociones que son más cercanas y coherentes con el actor (entendido como un creador). Por ello señalamos cinco parámetros alrededor de la actuación. El primer parámetro es la *organicidad* y *organización*. La primera se asocia a la intuición y herramientas sensibles como la emoción para abordar el trabajo actoral. La segunda se relaciona a la capacidad de componer, precisar, estructurar y racionalizar el desempeño actoral. Apuntamos este aspecto como uno solo pues creemos que el actor siempre necesita mantener su labor entre uno y otro factor. Debe tener una sensibilidad muy desarrollada y a la vez ser capaz de procesar y organizar sus hallazgos en miras de concretar una estructura dramática para su desenvolvimiento sobre el espacio escénico, coherente con sus intenciones como artista. De ahí, Antunes Filho apunta: “¿Cómo podría ser un artista si no tengo técnica? El teatro no es un terreno baldío, tenemos que estar preparados para hacerlo” (Rubio 2011: 129). A partir de la técnica el actor obtiene un considerable nivel de control sobre su expresión; no podemos decir que es total pues el arte instala campos subjetivos inabarcables para la razón. Sin embargo, el actor, a través de herramientas y pautas específicas, puede aspirar a controlar lo que a él le interesa. A la vez: “Un buen actor es aquel que desarrolla en sí mismo la capacidad de sentir, de reconocer y de expresar un muy amplio espectro de emociones, desde las más burdas hasta las más refinadas” (Brook 1992: 253). Esto refiere que el artista también necesita entrenar o estimular su universo subjetivo (imaginación, entorno lúdico, creatividad y semejantes). ¿Cómo podría el artista pretender instalar un rico y complejo campo de subjetividad si antes no desarrolla su propio espacio sensible? Trabajar en el equilibrio entre los diferentes elementos que confabulan para la creación escénica es trascendental para la excelencia artística del actor. Solo así puede aspirar a que sus intenciones en la actuación sean concretas, con un nivel intelectual y emocional, complejo y atractivo: pensamiento y emoción perfectamente equilibrados. Y cabe decir aquí, que para que ello ocurra es también trascendental que el cuerpo del actor también entre en equilibrio con tales elementos. Por ello Brook señala que la actuación compromete: pensamiento, cuerpo y emoción (1994: 26).

El segundo parámetro es la *inmanencia*. El teatro como momento presente y acontecimiento está relacionado al “aquí y al ahora”. Sobre esta condición real se desenvuelve el cuerpo del actor. Todo lo realizado previamente hasta antes de la

representación (principalmente los ensayos) se supedita a las circunstancias dadas por el acontecimiento. Así, como el teatro, el actor se afirma siempre sobre el presente.

El tercer parámetro es la *imaginación*. Este factor es esencial para el actor pues promueve su capacidad para aportar dentro de la producción de la obra. Por ello: “La imaginación es resultado de una técnica” (Rubio 2011: 114). El actor necesita estar preparado para confluir con los demás elementos que entran en juego en la creación y producción de una obra; tanto antes, durante los ensayos; como después, durante el acontecimiento. El parámetro está asociado a la creación de formas por parte del actor, en su relación con los demás elementos de la obra: texto dramático, objetos de ensayo, vestuario, escenario, utilería, otros actores, música y demás. Finalmente, la imaginación implica que el actor es un autor de la escena, una cualidad inherente a su rol que no puede obviar.

El cuarto parámetro es la *multilógica*. No todas las estéticas proponen un mismo tipo de patrón de construcción. Muchos dramaturgos abordan distintas lógicas que van más allá de la denominada *causa y efecto*. Si bien es cierto esta es la que más domina la tradición dramática e incluso la interpretación actoral, debemos entender que en vista del desarrollo de las ciencias es momento de llevar a cabo un estudio bajo una nueva mirada acorde con los tiempos. Muchos dramaturgos desde Chéjov empezaron a desconfiar en la palabra como transmisora de la verdad. A partir de allí muchos escritores intentaron explorar, a través del lenguaje, en otras lógicas en búsqueda de abordar la vida con mayor precisión y profundidad. Y lo mismo hicieron los directores que se propusieron montar dichas obras o afrontar otras lógicas desde la escena. La *causa y efecto* no es aplicable siempre, como tampoco es lo mimético; en especial ahora que sabemos que la vida cotidiana es *multicausal*. La física cuántica ha descubierto que la causa de una cosa puede ser todo lo demás; es decir, el hombre se mueve a través de una especie de red interconectada todo el tiempo. Por todo ello, el actor debe entrenarse para ser capaz de crear desde muchas lógicas, ya sea que estas provengan de un texto, de la dramaturgia actoral o una propuesta plástica específica.

El quinto parámetro es la *adaptabilidad*. Bajo este punto de vista, el artista debe estar en un proceso de evolución constante donde se adapte permanentemente a los cambios de las ciencias, la vida política y económica, los directores, las dramaturgias y muchos

más. Si su oficio es el crear, este debe estar también en constante evolución. La investigación debe ser parte de su trabajo. No debe tener ningún concepto bajo la estela de lo sacro o dogmático. Si el teatro es una manifestación cultural es evidente que el arte dramático debe modificarse siempre. Como cultura el teatro será irremplazable pero su forma variará inevitablemente: “el 'teatro' es una necesidad humana fundamental, mientras que los 'teatros', sus formas y estilos, son solo salas temporales y reemplazables” (Brook 1994: 110). Sabemos que es muy difícil para el actor y *teatrista* en general desechar sus tradiciones artísticas y estéticas (hábitos impregnados en su mente) pero de no hacerlo nos enfrentaremos al peligro de los teatros vacíos. Y la renovación va más allá de las formas. Una experiencia teatral viva va acorde con el ritmo de su tiempo. Por ello la contemporaneidad de la propuesta estética está adherida a la densidad humana. Hay una sustancia viva en constante cambio que el actor debe perseguir.

Por último, todos estos parámetros indican la concepción de un actor creador: responsable de su trabajo, renovador constante de su oficio, promotor de nuevas apuestas artísticas, enterado de cambios en los sistemas sociales y científicos, y consciente de los elementos que entran a tallar en su trabajo (cuerpo, pensamiento y emoción). En síntesis, preocupado y comprometido con su propio perfeccionamiento.

2.1.5 Alternativas de creación escénica frente a la contemporaneidad

¿Qué hacer como actores si no hay control sobre el cuerpo poético y el campo de subjetividad que este instala? ¿Cómo se puede pretender tener un control preciso sobre la obra artística y la expresión del cuerpo? Para enfrentar dichas interrogantes durante mucho tiempo se ha trabajado a partir de dos pautas: lo *intuitivo* y lo *conceptual*. Además, varias veces se ha pretendido afirmar la importancia de uno sobre otro, o negar la efectividad y cualidad artística de uno de los dos.

A nosotros nos compete acercarnos a ambas posturas, indagarlas con miras a proponer un punto de vista acorde con la contemporaneidad. Empezamos por abordar el parámetro de lo *intuitivo*. Aquí el teatro se relaciona a lo “orgánico”, a lo percibido como verdadero, necesario, “más real que la vida misma”. Para muchos directores la intuición es la base y fundamento para aspirar a la creación de montajes con dichas

cualidades. Por ejemplo, hay casos en que la creación colectiva se formula sobre la investigación a partir de improvisaciones. A partir de allí se construyen secuencias o eslabones que luego de un largo proceso son desarrolladas, eliminadas, seleccionadas, unificadas, complementadas y envueltas en una unidad de espectáculo. La decisión nunca está acompañada por la certeza sino por miedos y a la vez mucha valentía. Todo ello bajo un ideal de libertad como artistas e incluso como ciudadanos. En muchas creaciones colectivas las propuestas de los actores se dan a través de ejercicios donde la memoria del propio creador confluye y dinamiza con la base de su arte (que suele estar sustentada en premisas de la Antropología Teatral). De esa forma su entrenamiento o preparación hace confluír lo esencial del oficio del artista con su propia memoria afectiva e inmemorial.

La preparación del actor en este tipo de teatro se basa en conocer las bases de la expresión dramática común a todas las culturas del mundo, puestas en el plano de la representación. En esto ahondaremos más adelante. Además, la memoria juega un rol intrínseco pues en ella descansa la identidad del grupo. A partir de allí se busca que la expresión artística sea la manifestación ciudadana del colectivo. Muchos ejercicios, bajo esta concepción, se basan en que el actor redescubra eso que se ha perdido. Su formación artística es una especie de re-educación: el conocimiento (que va más allá de lo racional) se busca en uno mismo. Es el ideal del actor por hallar algo de su esencia humana perdida. Crear una obra a partir de aquí es confiar y sostener el oficio sobre lo *orgánico*. Brook afirma al respecto: “Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra” (1992: 17). Por su parte, Santiago García y otros maestros latinoamericanos buscaron hacer confluír este conocimiento de los maestros europeos con su propia identidad. Creyeron que en la improvisación estaba la forma de hallar una voz propia, orgánica y por tanto verdadera, que les hablara desde los ensayos sobre quiénes eran. Confiaron en que el actor en estado de investigación y de forma inconsciente, manifestaría su identidad (tanto racional como irracional): “Nuestro trabajo teatral está basado en la improvisación [...]. Nuestro grupo cuenta con actores que provienen de diferentes regiones de Colombia: del Caribe, del Sur, de Popayán, del altiplano cundiboyacense, es decir Chibcha, y del Valle del Cauca. Cada una de esas regiones tiene su memoria y eso aflora en las improvisaciones” (García 2003). Además, cabe recalcar que la naturaleza

y riqueza de la creación colectiva descansa en la dialéctica que se da dentro del conjunto de creadores que producto del trabajo entran en conflicto. Diversas opiniones se acuerdan y desacuerdan bajo un sentimiento común que luego buscarán expresar en el escenario. De esa forma el cuerpo poético es tan humano que muestra sus pasiones, contradicciones, temores y sueños: expresión, en el caso de Santiago García y sus semejantes, del imaginario latinoamericano. En definitiva, la evolución, la confianza en la dialéctica, lo inconsciente, lo ancestral, la identidad, lo irracional, los sentidos, son elementos claves en las creaciones mencionadas. Esto manifiesta una confianza en la intuición como fundamento y base de la creación.

Hoy en día, se busca la intuición en otras áreas de la actuación, basadas en la imaginación y diversos elementos de cualidades subjetivas. Muchos directores como Daniel Veronese y Claudio Tolcachir confían en ella para montar sus obras. No saben si funcionará hasta el momento del estreno. Para ellos su producto está vivo y eso les da confianza. Y tal vez sea más preciso afirmar que ellos depositan su fe sobre el espectáculo. Así se concibe a la sustancia teatral como más sabia que uno mismo. Los creadores confían en la energía de la obra, de los actores y del propio autor plasmado en el texto (que a veces son ellos mismos). Entienden que el material nace sobre la escena, en la investigación constante, en la dialéctica de los cuerpos. Por eso Veronese afirma: “cuando dirijo nunca sigo el texto sino que me guío por lo que pasa en el escenario” (Santillán 2011). Así, se muestra una plena confianza en que el teatro resolverá finalmente todo si es que se le toma como verdad absoluta durante el proceso. Se concibe al cuerpo poético como acontecimiento que está vivo, que habita en el cuerpo de los actores desde los ensayos. Por ello Tolcachir afirma: “La intuición está en el cuerpo y es indomable” (Lipovetzky 2010). Lamentablemente, esta confianza en la intuición del actor se manifiesta todavía en espacios reducidos. En estos lugares la técnica actoral ha cambiado, se parte de lo que el intérprete descubre en la escena y para esto no se necesita analizar el texto dramático previamente (al menos no es lo principal). La organicidad del actor junto al texto escrito aparece solo en el espacio donde el artista se somete al juego de la imaginación. Ya no racionaliza lo que hace, solo ejecuta: no necesita comparar su vida con la del personaje, juega a imaginar que el personaje es él. Este es un juego saludable y placentero, no compromete su propia personalidad: es el niño que cuando “muere” producto de un disparo realizado por una pistola de juguete

cae al suelo y no se mueve, “está muerto”. El infante no imaginó “cómo sería si mi amigo me matara”, no comprometió sus propias emociones, solo se sometió al juego de suspender la credulidad (o racionalidad) un momento (al igual que el espectador de teatro) y creyó con su imaginación. Y a la vez lo improvisó, no lo ensayó, no planeó dónde caer, lo que hizo lo efectuó en ese mismo momento: su imaginación provocó una reacción orgánica en él. Bajo aquel marco de creación el director provoca al actor, no le indica cómo moverse, confía y estimula su imaginación. Así ambos artistas se complementan y están a la espera de que dicho ejercicio haga aparecer algo vivo, verdadero y bello. Creen en el teatro, en su espíritu, en que él guarda un conocimiento que los supera: “el teatro sabe” se dicen a sí mismos. Por ello Santiago García afirma: “Si uno se propone descubrir e inventar una buena cosa, no sirve, pero si se propone uno hacer una exploración, va encontrando cosas interesantes, uno se sorprende” (Rubio 2011: 79).

Ahora, señalamos la pauta de lo *conceptual*. Nos referimos a la creación a partir de esquemas racionales. Al tomar el punto de partida de la creación en base a teorías o ideas (materiales ajenos al cuerpo) se persigue teatralizar un concepto sobre el espacio y a la vez se manifiesta una preponderancia por el placer intelectual que puede emanar del acontecimiento. También se busca imponer un tema o cuestionamiento en el espacio con miras a que el espectador se confronte con las ideas. En este campo de la creación han aparecido a lo largo de los años opciones interesantes que hay que tomar en cuenta: la mayoría asociada a la filosofía, la política y las teorías de las comunicaciones. De esa forma muchas puestas en escena parten de la estética, las ciencias sociales, el psicoanálisis, las neurociencias, la *proxemia* y *kinesia*, el erotismo, y muchos campos más. Esto último se ha dado desde hace pocos años ya que el teatro avanzó por un largo tiempo al margen de las ciencias y el conocimiento. Lo *conceptual* también ha generado dos tipos de propuestas: las *orgánicas* y las *no orgánicas*. Las primeras han partido de teorías y han logrado producir sobre la escena un acontecimiento vivo, donde cada una de sus unidades cumple una función vital dentro del grupo y se complementan unas a otras. Es interesante ver cómo el artista parte de una preocupación, incluso ajena a la artística y experimenta una temática sobre el material escénico. El director Guillermo Calderón cuenta:

Básicamente parto de una idea política. Desde ahí, sale la necesidad de explicarla, de discutirla. Entonces, ¿qué personajes pueden crear una situación dramática? Luego construyo la situación dramática simple, por lo general una situación doméstica. Una sala de clases, una familia en una cena de navidad o un grupo de actores ensayando una obra de teatro. Comienzo a explorar la idea de que ellos discutan. ¿Cómo pueden discutir y finalmente expresar su idea? Todo apunta hacia un clímax de ideas y no a un clímax de emoción (Dosio s.a.).

En el caso de las propuestas *no orgánicas* el énfasis se coloca sobre la comunicación de ideas dirigidas al espectador. El montaje enfatiza la expresión de la palabra como lenguaje principal de la puesta. Además, muchas veces, los actores anulan sus presencias extra cotidianas y mantienen cierta cotidianeidad sobre el escenario. Se disminuye la presencia corpórea del artista. Esto se acompaña muchas veces de video y materiales semejantes. Espectáculos muy importantes han surgido a partir de aquí. Un caso ejemplar es el de Rodrigo García, quien parte de la palabra como material poético y hace confluir dicho lenguaje con soportes tecnológicos. Los actores dicen larguísimos textos que contienen críticas al sistema mientras distintos materiales (principalmente audiovisuales) se muestran en el escenario. La confluencia de lenguajes en el acontecimiento es lo que genera en el espectador una atracción que parte del terreno de las ideas pero no deja de tener una forma poética. Otro caso alrededor de lo *conceptual* es el tipo de propuesta que se basa en teorías para generar tensión entre los planos de la representación y la presentación, entre la cotidianeidad y la extra cotidianeidad. Son montajes donde los artistas abordan las fronteras de la teatralidad, proponen intervenciones urbanas donde la gente no está prevenida sobre la acción que se realizará y al inicio toma como real lo acontecido (“Proyecto Filoctetes” de Emilio García Webhi), entre otras posibilidades. Aquí la tensión entre el actor y el ciudadano se da todo el tiempo, al igual que entre lo artístico y lo político.

No negamos la posibilidad de optar por proponer conceptos; sin embargo, creemos en la necesidad de la *organicidad* para la generación de *poésis teatral*. Además, ¿dónde está lo *intuitivo* en juntar secuencias al hacer creaciones colectivas o semejantes? ¿Acaso no es la mente del director o encargado la que las une? ¿Al director no le generan emoción las ideas y conceptos que plasma sobre la escena? ¿No lo conmueven sus preocupaciones teóricas, que también pueden ser las del espectador? Hemos visto que lo *intuitivo* rescata las raíces del arte teatral y las trae a la escena, y también es cierto que

el tema, como unidad o forma final del montaje, es una decisión consciente del director en este tipo de creación. Asimismo la concepción de este tipo de montaje puede tener un punto de partida inverso: crear desde el pensamiento, con miras a llegar a un punto donde el producto se capte principalmente por medio de lo sensible. En vista de lo anterior, Brook señala la importancia y correlación de ambas alternativas: “Lo que el director necesita desarrollar más en su trabajo es un sentido de la escucha [...] debe escuchar los movimientos secretos del proceso oculto [...]. Sin embargo, superficialmente todos sus pasos deben ser prácticos, racionales. Cuestiones de visibilidad, ritmo, claridad, articulación, energía, musicalidad, variedad; todas ellas deben observarse de un modo estrictamente práctico y profesional” (1994: 139). Así, se debe acompañar la exploración escénica (lo que se va descubriendo en el ensayo) con un análisis racional. Por eso Veronese afirma: “[...] tiene que ser comprensible la narración, para que el espectador entienda y no se ausente. Para dirigir no hay fórmulas, es intuición” (Dubatti: 2011). De esa manera para que el actor concrete su propia dramaturgia es imprescindible que alterne entre ambos parámetros. Ahí está lo complejo de su creación: “El teatro es siempre tanto una búsqueda de significado como un modo de hacer que ese significado lo sea también para otros. Este es su misterio” (Brook 1994: 93).

2.2 LA FORMACIÓN DEL ACTOR

2.2.1 Situación actual

Para desarrollar este apartado empezaremos por indagar en los acercamientos teóricos y prácticos de la ética teatral. Luego trataremos de abordar la problemática actual alrededor de la pedagogía teatral. Todo ello con miras a proponer alternativas para estos aspectos tan pocas veces discutidos en la comunidad teatral y que como veremos son trascendentales para el resultado artístico. La primera vez que se explicó la importancia de la ética para el teatro fue a través de Stanislavsky, quien escribió un ensayo inacabado donde estableció una relación entre la disciplina y la producción artística. Su fin principal fue motivar a los actores en el ensayo pues el maestro ruso pensaba que era esencial un estado pre-actoral para empezar la creación: “La noche pasada me quedé en casa, y escribí [...] un capítulo sobre la ética. Ayer lunes, lo leí a los actores antes del ensayo; parece que los hizo pensar, y el ensayo resultó muy bueno” (Wolf 2010: 315).

Desde su punto de vista el trabajo del actor requería de condiciones específicas para llevarse a cabo. A la vez entendía que el artista tiene una función con la sociedad (como transmisor de dignidad y nobleza) y una relación específica de reciprocidad con el teatro. De esa manera el actor estaba supeditado al arte y su comunidad. Además, el maestro dio pautas dentro del grupo que se relacionaban a un sentido comunitario del trabajo con miras al éxito de todo el equipo: estimular la creatividad de los otros, no envidiar el trabajo ajeno, no robar las ideas de los demás, abordar el espacio teatral como un lugar sagrado, usar el arte para fines humanitarios y no banales o egoístas. El objetivo de Stanislavsky era la búsqueda de un *estado de drama*, condición esencial para el desarrollo creativo del artista. Su visión coloca a la ética sobre el cuerpo del actor. De ahí que la ética teatral sea una ética del acto.

Por su parte, la maestra ucraniana Galina Tolmacheva, quien fuera alumna del director ruso por ocho meses, afirmaba que la disciplina propuesta por su maestro fue decisiva para que el Teatro de Artes de Moscú que él dirigió llegara a ser la organización teatral que marcó un hito en la historia del arte dramático. La vida dentro de la casa o templo teatral que consiguió conformar Stanislavsky sirvió de gran ejemplo e inspiración para Tolmacheva, quien denominó al estado previo de la creación del artista como *pre-escénico*. Este estado de ánimo se relaciona a un “estar en peligro-alegre”. El actor que crea desde la verdad se arriesga constantemente a descubrir nuevos aspectos de su arte, y el espíritu que lo anima le da bienestar. Enfrenta el miedo al vacío bajo la consigna de un deber sagrado con su arte. Así se entiende que la ética es muy importante pues ante su ausencia se tiende a servir a fines individuales y la comunidad de creadores desaparece. Un ejemplo al respecto de esto es que la directora ucraniana retiró su nombre del cartel de la obra que dirigía luego de entrar al camerino durante la temporada y ver el comportamiento decepcionante de los actores. Afirmó delante de los espectadores que se disponían a ingresar a la sala: “Esta porquería que van a ver no la dirigí yo” (Wolf 2010: 321). Antes de eso había eliminado su nombre del afiche. Ahora, si la ética inevitablemente pasa por el cuerpo entonces no se puede enseñar a través de la razón. Su asimilación apela a fibras más profundas del ser humano. Aparece aquí el término introducido por Tolmacheva: *transmigración*. Alude a la enseñanza a través del contagio entre el director y el actor, o maestro y estudiante. Esto se da por medio de conductos complejos como la energía, la palabra, el grito, la emoción, el calor humano,

entre otros. Esta enseñanza de la ética es de una calidad subjetiva y solo se puede transmitir de forma personal, la relación de aprendizaje entre cada maestro y alumno es única. El maestro toma como propias las dificultades del actor y a través de ellas se encontrará una solución orgánica, que tanto él como el alumno sentirán como natural y necesaria. Este es el camino más duro pero también el más verdadero, pues parte de la naturaleza específica de los cuerpos. A partir de lo anterior se entiende que la ética, en el caso del maestro o director, también debe provenir del cuerpo, pues los canales de comunicación necesarios para la creación van más allá de la palabra. En ese sentido, Tolmacheva reniega del “director o docente de silla” que no modifica su ánimo en las indicaciones que da y los identifica como propios del “teatro letrado”. La *transmigración* concebida así es un principio ético esencial. Su práctica no puede ser un trabajo en serie, es particular y toma un tiempo determinado en cada caso. Por eso es complicado trabajar bajo principios éticos profundos en colectivos que se forman solamente para montar una obra de teatro. En los tiempos del “toco y me voy” el compromiso con el grupo se vuelve difícil de asimilar y la fragmentación del trabajo aparece inevitablemente. Y esto se aplica también a los talleres y cursos cortos. Y no sirve el tratar de conseguir un comportamiento formal en base solamente a medidas disciplinarias. La conducta que se logre será externa. La única manera es comenzar por uno mismo, transmitir en base al ejemplo. Todo pasa por el hacer.

Por otro lado, Grotowski propone una visión de la ética que otorga al actor la cualidad de autor. Con esto apunta a que el teatro y su producción reconozcan al creador como eje del arte. Lo cual le da también derechos y deberes. El artista se vuelve activo dentro de todo el proceso de creación, es el encargado y responsable de iluminar la obra sobre la escena. El director polaco comprende que solo a través del actor, que es el centro del acontecimiento, se puede crear un montaje. No importa cuál sea el material que origine la producción (un texto, un tema, una investigación), el actor tendrá siempre un rol determinante en el proceso y resultado final. En ese sentido, la actuación teatral es siempre una creación de la creación. Ahora, es lamentable que muchos aspectos que aquí tocamos sean a veces reconocidos mas no practicados. Hoy todavía prepondera la identificación del actor con el de intérprete. Al respecto el francés Pavis afirma, en su diccionario del teatro, con referencia a la labor del actor: “aspira a desempeñar el papel modesto, pero exaltante, de un intérprete, no ya de un simple personaje, sino del texto y

de su escenificación” (2008: 34). Así el actor está al servicio del texto, es enunciador del mismo y adquiere su sentido como artista a través de él. Esta postura eurocéntrica refleja la ideología imperante del teatro y es una postura acorde con la Ilustración (periódico histórico que encumbro el poder de la razón). No es casual que Pavis defina la actuación bajo la forma de un diccionario. Pretende dejar estipulado el arte dramático como una verdad, imponer de una vez y para siempre la visión del teatro como arte letrado. Esta es la forma del teatro colonizador, “evangelizador”, “diccionario-biblia”. Todavía son pocos los espacios donde la visión de Pavis es cuestionada con radicalidad. Sin embargo, existen creadores importantes e influyentes que están tratando de minar la centralidad que tiene el texto como eje de la creación. En esta línea, Pavlovsky identifica a la ética teatral (basada en la creación desde el cuerpo del actor) como un principio de resistencia frente a la *ética del consumo* (representante de la producción basada en el espectáculo). De esa manera el actor argentino entiende la ética teatral como una *ética de la resistencia*, que debido a su origen es también una *ética del cuerpo* (2001: 160). Esta concepción coloca a la actuación como eje esencial de la creación y a la ética como el acto en que el artista desarrolla un teatro que le es necesario y que parte de su origen (el cuerpo). Es solo en la práctica donde la ética cobra sentido para el actor y el teatro: “La calidad del trabajo realizado en cada ensayo deriva por entero de la creatividad del ambiente de trabajo, y la creatividad no surge con explicaciones” (Brook 1973: 110).

Ahora abordamos lo concerniente a la pedagogía teatral. Creemos que uno de los grandes problemas de la educación teatral es empezar identificando el arte con la literatura. Desde la escuela se leen clásicos en los cursos de lengua como *Hamlet* o *Edipo Rey* y se cree que se está generando un acercamiento del alumno a la disciplina. Sin embargo, si el estudiante no pasa por la experiencia de estar en un escenario no captará la esencia del teatro. De otra manera es muy difícil que el alumno haga una conexión intuitiva entre el cuerpo y el arte dramático. Es evidente que la dramaturgia escrita es también importante pero no es el origen del acto teatral. La lectura de los textos dramáticos debería ser parte de un segundo momento dentro del proceso pedagógico.

Por otro lado, aunque el oficio del artista no tiene reglas, ni leyes y cambia con el tiempo como manifestación cultural, podemos encontrar en él principios de expresión. De esa forma, el arte del actor (con toda la subjetividad que le otorga su naturaleza, cultura e individualidad) no está separado de la técnica. La formación del artista no solo está fundamentada a través de la teoría escrita que recién ha cobrado preponderancia en el siglo XX, gracias al desarrollo tecnológico y de las comunicaciones. Está relacionada también al ámbito de la memoria, como conjunto de conocimientos que se han transmitido a lo largo de generaciones. Tal transmisión se ha dado de muy diversas formas y principalmente mediante la experiencia, como afirma Grotowski. Es decir, varios actores a lo largo de muchos años se han formado en la práctica, transmitida de forma directa: del maestro al aprendiz. El conocimiento era producto del aprendizaje del alumno, de lo que él podía asimilar desde su experiencia particular. El maestro se limitaba a ordenar y el estudiante tenía ante sí dos opciones: hacia o no hacia. El conocimiento pasaba inevitablemente por el hacer (Grotowski 1992a: 78). En definitiva, la técnica que el actor adquiere a través de la experiencia es muy importante porque le brinda herramientas para crear y enfrentar diversos procesos artísticos.

Con relación a la formación artística de occidente: “nuestra cultura teatral actual corre el riesgo de ser bloqueada por los lugares artísticos comunes en torno a la formación actoral” (Barba y Savarese 1990: 8). Sobre esto hemos ahondado en la primera parte; sin embargo, ahora nos referiremos a la necesidad y urgencia de una formación adecuada para el actor de occidente, tratando de proponer alternativas concretas. Hoy en día, al teatro le falta una conciencia y una ética que lo motive a revisar su conocimiento sobre el trabajo del actor, desde su desenvolvimiento en el plano empírico y la transmisión de su experiencia como instrumento teórico. Es evidente que en Latinoamérica y en Perú hay todavía muchos aspectos por investigar. Son muchos los estudios que aparecen en revistas y libros especializados sobre el desarrollo del teatro en esta parte de la región americana; sin embargo, son ideas que no apuntan más allá de un plano teórico y una vez más el proceso subjetivo del actor es soslayado. Se analizan montajes y plásticas desde el plano sociológico, semiótico, antropológico y de más especialidades de la ciencia pero difícilmente hay estudios que particularicen en la dramaturgia del actor. Lamentablemente, muchos de los parámetros que hemos propuesto para analizar su trabajo están todavía ausentes en casi la totalidad de los

estudios. Posiblemente esto se deba a la falta de un actor capaz de procesar su trabajo con cierta rigurosidad o un director interesado en documentar el desarrollo del montaje desde el plano de la dramaturgia actoral. Más allá de las personas que asisten a festivales internacionales y de quienes se toman la labor de indagar en distintas latitudes teatrales, la mayoría desconoce lo que se hace: las novedades y particularidades del avance artístico. Una vez más, se hace evidente la falta de vanguardia del arte dramático por investigar y su casi arcaico dinamismo en el mundo globalizado. Sin embargo, vale la pena mencionar el esfuerzo que hace Jorge Dubatti desde hace años por abordar el estudio del actor. A través de congresos realizados en la ciudad de Buenos Aires y luego mediante la edición de las conferencias, se ha iniciado este largo camino por indagar en la historia del actor, la historia del teatro perdido.³ Aún es más difícil que aparezca una cartografía del actor latinoamericano que dé evidencia del arte que se desarrolla hoy en día en las distintas regiones y salas. Esta podría ser una fuente esencial para compañías, estudiantes, pedagogos y gestores culturales de la región.

Hoy en día, el actor no se entera de las nuevas técnicas y exploraciones, y por ende estas no se difunden y practican. Así las experiencias del aprendizaje de los estudiantes solo generan que el conocimiento que llegan a adquirir sea reflejo de antiguos preceptos. Para aclarar, lo tradicional nunca será visto como negativo, lo que preocupa es que los avances y enriquecimientos en la materia sean solo para quienes lo hacen o tienen los medios para acceder a ellos. Además, el problema se agudiza por la poca inversión de los centros de formación por renovar sus materiales bibliográficos. Este desconocimiento general provoca que la educación aún se base en modelos tradicionales que no son capaces de afrontar nuevas propuestas teatrales: montajes interdisciplinarios (donde dialogan el actor y la tecnología, por ejemplo), dramaturgias posmodernas (Kane, Vinaver, Schimmelpfennig, Crimp, García, entre otros), intervenciones urbanas,

³ Recomendamos los siguientes textos:

Dubatti, Jorge (coord.). *El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur (EDIUNS), 2010.

Dubatti, Jorge (coord.). *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Dubatti, Jorge (coord.). *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

performances, teatro conceptual y demás. Lo anterior provoca que las propuestas del futuro actor confirmen lo ya demostrado y no se abran a nuevas posibilidades de creación, o no haya las herramientas necesarias para que el actor las afronte. Es como si la experiencia del artista (su hacer) solo le confirme los conocimientos tradicionales. Y esto en los jóvenes debería ser algo inaceptable. Santiago García se refiere a los que incursionan en el teatro con nuevas propuestas e intereses: “[...] lo que quieren decir tiene que encontrar una nueva manera de hacer. No se pueden atener a la formas tradicionales” (Rubio 2011: 98).

Actualmente, en muchos centros de formación teatral, la pedagogía se concentra en el bagaje cultural ruso, cuyo emblema es Stanislavsky. Dicho conocimiento ha pasado a través de generaciones por un sinnúmero de maestros y sus huellas son cada vez más inciertas: “Muchos profesores trabajan en nombre de Stanislavsky (buscando cada uno a su modo lo que Stanislavsky indicó, afirmando desarrollar lo que Stanislavsky propuso). Y aquí estamos frente a una absurdidad. ¿Cómo es posible estudiar Stanislavsky dos o tres años y preparar un espectáculo en cuatro semanas [...]? Stanislavsky nunca lo hubiera aceptado” (Grotowski 2005: 184). En este contexto, la acción dramática es, en la gran mayoría de casos, el sustento teórico sobre el cual descansa la formación del joven actor. Ante esto debemos comprender que Stanislavsky basó sus teorías a un momento histórico cultural específico y según sus intereses particulares. Dicho director se concentró en la dramaturgia realista y sus componentes psicológicos, donde Chéjov es el máximo exponente. Ese interés sustenta y le da sentido a la acción dramática (eje de toda su metodología). Por tanto este bagaje teórico no se puede adaptar como una receta a todos los textos dramáticos, ni siquiera a todos los de tipo realista pues dentro de esta categoría siempre hay variantes (según la cultura teatral que la engendra). Aunque, si bien es cierto, de cuando en cuando resuenan los nombres de Laban, Grotowski, Artaud, Lecoq, Barba y algunos más, estos no pasan de ser solo objeto de algunos talleres pasajeros o de lecturas seleccionadas para conocer un poco de las teorías de dichos creadores. Y mucho menos se habla de los directores y maestros emergentes como Guillermo Calderón, Claudio Tolcachir, Rodrigo García y Emilio García Webhi.

En varios casos el actor es educado para ser un instrumento más de la producción, un intérprete del texto, cuyo trabajo es apreciado en base a su acoplamiento a la obra escrita. No se le educa para imaginar, no se le fomenta una actitud creativa y crítica frente a su trabajo. Sin embargo, es imprescindible que el actor se conciba como generador de la teatralidad, un autor particular desde su rol. Según afirma Antunes Filho: “Los actores tienen que asumir su responsabilidad y asumirse como creadores, a algunos actores que conozco no les gusta pensar por ellos mismos, quieren que se les resuelva todo” (Rubio 2011: 139). La pedagogía teatral debe promover libertad para crear y expresar. De ahí proviene la innovación, los cambios, la experimentación e investigación constante. El joven actor (y tal vez futuro maestro) necesita reglas codificadas pero que no le restrinjan su libertad, y por el contrario lo impulsen y ayuden en su oficio. Miguel Rubio afirma, refiriéndose a ejercicios planteados por Antunes Filho: “Se bocetean cuerpos estructurados en varias direcciones y sobre todo se percibe la materia prima para diseños del cuerpo con una libertad escapada del estereotipo” (2011: 114). Hoy es esencial plantear herramientas y principios para el trabajo que nos lleve más allá de las formas ya conocidas. Si los alumnos se limitaran a usar las técnicas y conocimientos adquiridos estarían más cercanos a lo que es un artesano. Por el contrario, estas deben ser asumidas como herramientas, que una vez asimiladas, les permitan descubrir nuevas estéticas. La creación no puede ser asumida como un principio lineal, el alumno o actor debe profundizar en su propia personalidad y momento particular. Debe buscar (a partir de él mismo) lo único, singular e irrepetible.

Otra cuestión que se debe tener en cuenta es el tiempo que requieren el maestro y el alumno para realizar un estudio y análisis profundo. Muchas veces el tiempo dirigido a las clases, especialmente en centros universitarios, pueden no ser suficientes. Esto debido a que la organización de la enseñanza teatral se ve sujeta a estructuras de diferente índole que no pueden acoger en su totalidad las condiciones que el aprendizaje del arte requiere. Ante esto se puede formar un grupo de teatro con alumnos que funcione en paralelo a las clases: un espacio de profundización de las herramientas aprendidas. Este puede ser el espacio ideal para promover la investigación, tan necesaria en los centros de enseñanza superior. Es necesario entender que los pasos más importantes que se realizan en el teatro requieren un trabajo a largo plazo y eso es solo posible con la continuidad de un grupo, laboratorio o elenco. Por eso: “Si se trabaja en

nombre de Stanislavsky hay que comenzar por lo mínimo que él pidió: tiempo para los ensayos, la elaboración de la partitura de la actuación y el trabajo en grupo” (Grotowski 2005: 187). Y en paralelo a ello, se podrían hacer seminarios, charlas, conferencias, festivales, grupos de lectura, exposiciones que aborden trabajos e investigaciones alrededor de la dramaturgia actoral. Todo ello reforzaría la formación del actor.

Además, es urgente promover una educación acorde con estos tiempos donde el teatro mundial está dialogando con otras plataformas artísticas y científicas. Y lo señala Buenaventura: “La enseñanza teatral ha permanecido al margen del desarrollo de la teoría general de nuestro tiempo” (Rubio 2011: 51). Este es un punto esencial en la problemática actual en torno a la pedagogía teatral. Hay muchos campos alrededor de las ciencias del conocimiento como la física cuántica, la epistemología genética, la estética de la recepción, la semiótica tensiva, la lingüística pragmática, entre otros, que no son abordados en los estudios alrededor de la actuación. Sin embargo, han sido campos esclarecedores para profesionales como Antunes Filho, Sanchis Sinisterra y Raúl Serrano, quienes han abordado el trabajo del actor desde otras áreas del saber. Entonces, la didáctica teatral ya no puede ser indiferente a los avances mencionados. Por todo ello planteamos la formación de un actor-activo, un actor-científico, un actor-dramaturgo, un actor-del-futuro, y entiéndase cada uno de ellos como sustantivos que sugieren la existencia de un actor creativo, que propone y conoce su oficio independientemente de un director (cuyo rol apareció recientemente en el siglo XIX, y con objetivos muy específicos que no abarcan todo el teatro, ni todos sus estilos existentes, ni los que aún faltan por inventar).

2.2.2 Un actor del futuro

Este actor es un científico del teatro, influenciado por los avances tecnológicos y ciudadano de una comunidad global, nacional, regional e incluso barrial. Posee una identidad precisa como persona y artista. A partir de allí ejecuta un teatro que le es propio y necesario. Genera un arte que le provoca su convivencia social, su accionar es un hecho político-cultural. Su producción se caracteriza por la investigación y renovación constante. Por ello su formación es ecléctica: adopta distintos conocimientos y experiencias de diferentes tradiciones y especialidades. Puede tomar clases de física cuántica, taichí, yoga, artes marciales, *stand up comedy*, danza moderna, ballet, danza

contemporánea, *clown*, pintura, escultura, música clásica, canto lírico, karate, carpintería, modelado en arcilla, diseño gráfico, video, dramaturgia, dirección escénica, iluminación, periodismo e introducirse en el oficio de la carnicería. No hay límites. Por ejemplo, Rodrigo García, director y dramaturgo argentino (radicado en España) trabajó en una carnicería de niño con su padre y años después fundó su compañía de teatro La Carnicería. Es indudable que su vivencia infantil influyó en su arte. ¿De qué le sirve el eclecticismo al actor? Un artista puede crear el teatro tal como lo sueña o imagina. Puede investigar, experimentar y explorar en el terreno que le interesa. No se trata de ser un “turista”, alguien que va de un sitio a otro de manera superficial (Richards 2005: 72).

Conocer distintos campos y posibilidades es una experiencia valiosa para el actor ecléctico. A continuación señalamos algunos casos relevantes. Grotowski entrenaba a sus alumnos haciendo uso de danzas tribales africanas. El *teacher*, como lo denomina Grotowski, se apropia de principios de danza y rituales ancestrales para ahondar en la profundidad del acontecimiento y permitir que el estudiante entienda las bases del arte dramático y su función. Dicho *teacher* afirmaba que todos somos hijos de alguien, cada actor contiene en su esencia el conocimiento ancestral, que ha adquirido por el proceso evolutivo: está en sus genes y se pasa la vida tratando de llegar a él. Este proceso no solo lo ayuda a realizar un arte primigenio y fundamental, sino también lo forma como ser humano. Le transmite un contenido humano, ético y cultural al oficio: “Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo” (Grotowski 1992b: 75). Con Barba se entiende, por ejemplo, por qué las danzas poseen elementos de las artes marciales milenarias: recordemos que muchos rituales que involucran el baile están relacionados a las guerras. Esto se debe a que con el paso del tiempo los principios marciales se fueron usando para el entrenamiento de los danzantes. De ahí se infiere que muchos principios teatrales, en algún tiempo pasado, fueron practicados con objetivos ajenos al arte. Esto permite entender que el teatro se originó a partir del ritual. Y es en oriente donde se hace más evidente la asimilación de dichos principios. Podemos ver que los grandes espectáculos de la Ópera de Pekín o el Kabuki, incluyen en sus espectáculos grandes secuencias de guerra, coreografías que nos hacen recordar su pasado ancestral (Barba y Savarese 1990: 274). Por su parte Antunes Filho ha propuesto en su teatro las ciencias exactas, la física cuántica. Afirma que la experiencia

cotidiana no es secuencial, sino *multicausal*. Un hombre va en un bus y está simultáneamente pensando en muchas cosas. Un hombre va manejando y de pronto puede tener un infarto. Los acontecimientos suceden de pronto. En el mundo cuántico como en la vida no existe la secuencia (Rubio 2011: 146). La experiencia del mundo engloba muchos elementos a la vez, los cuales dinamizan de forma caótica con nuestra percepción. Los europeos Miquel Barceló y Josef Nadj en su espectáculo *Pasodoble* adoptan las artes plásticas a su puesta en escena, donde los actores conforman con la arcilla una dinámica de montaje: intérpretes y materia son modelados durante la obra. Actores formados en la escuela argentina de teatro Timbre 4 toman un cuento, *La casa tomada* de Cortázar, y hacen la labor de dramaturgos mientras investigan las posibilidades escénicas que podría tener la narración. El resultado es la obra *Algo brillante*, un número de secuencias entre reales y oníricas que evocan la relación incestuosa y amorosa creada por el escritor argentino. El grupo peruano Yuyachkani toma mitos y elementos de la cultura andina, y les da una re-significación en sus montajes. Toman santos e imágenes coloniales (muestras del sincretismo religioso) para sus obras y las adaptan a sus dramaturgias, apropiándose del imaginario ancestral como inspiración para la creación de universos particulares. Además, para producir sus montajes, usualmente se entrevistan con científicos: antropólogos, sociólogos, historiadores, entre otros. Ana Correa, actriz del mismo grupo, hace una muestra abierta de su clase en la Facultad de Artes Escénicas y Literatura de la Universidad Científica del Sur. Sus alumnos presentan su entrenamiento en base a técnicas marciales enseñadas por su maestra. La representación de la clase, mientras Correa expone sus conocimientos y toca un tambor, se torna en un montaje: es la *póiesis* del actor en formación, del intérprete a nivel *pre-expresivo*, es la obra protagonizada por el cuerpo poético. Allí, ella reconoce en las artes marciales, principios y herramientas para la preparación del cuerpo del actor. Oscar Naters (director del grupo de arte peruano Integro) presenta en el Teatro Municipal de Lima *Paraíso punto cero*, montaje interdisciplinario, que se apropia del video de forma magistral para hacer una creación escénica de nivel poético entre el actor y la imagen tecnológica. La metáfora que el espectáculo trata a nivel temático y material retrata el cambio climático y la problemática medioambiental. En definitiva, el actor puede estar a la vanguardia del desarrollo de las ciencias de la comunicación, y de las demás disciplinas científicas y

artísticas. No necesita, en todos los casos, de un director de escena. Posiblemente podría optar por un director organizador de su investigación o podría hacer una mesa crítica con varios directores que comenten su obra y le planteen opciones. No hay límites para este creador: el teatro es suyo, él lo hace y nadie le puede arrebatar ese poder. Cabe decir que no proponemos la desaparición del director de escena, gran invento del teatro moderno, ni de las demás funciones aplicables al teatro. Lo que aquí apuntamos son más opciones para la creación y una nueva re-significación del rol del actor y de su oficio.

2.2.3 El actor como antropólogo

En este punto nos interesa profundizar en la Antropología Teatral, desarrollada por Eugenio Barba y Nicola Savarese, quienes documentaron la memoria del arte dramático, simulando ser unos arqueólogos del teatro. Ellos indagaron en las distintas formas y edades del arte del actor, donde se mezclan la memoria, la técnica, los aspectos culturales y subjetivos del teatro. Cabe recordar que muchos de estos conocimientos son adquiridos a través de la convivencia en comunidad, la creatividad y el juego. Así, ha sido la experiencia del actor un punto capital para ahondar en el estudio de su oficio. Por ello podemos aseverar que el aprendizaje del actor se transforma en conocimiento adquirido, según el quién, qué y cómo enseña. De ahí, la Antropología Teatral es: “el estudio del comportamiento del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada” (Barba y Savarese 1990: 9). Así tenemos que el trabajo del actor consiste en tres niveles de organización:

- a. La personalidad: su inteligencia, sensibilidad, sociabilidad y semejantes. Aquí la referencia se hace a las cualidades del actor que lo hacen único.
- b. El contexto histórico y cultural: sus tradiciones, cosmogonía, idiosincrasia, religión y otros. Esta cualidad es compartida por todos los actores que desarrollan el mismo género de espectáculo.
- c. La utilización de su fisiología: técnicas para la representación extra cotidianas. Este aspecto constituye a todos los actores, de todos los tiempos y culturas: es el carácter biológico del teatro.

Sobre el primero nos hemos referido en nuestro análisis filosófico de la *poiesis teatral*, donde el carácter individual del actor (su cualidad real) es influyente en el resultado de la expresión del cuerpo poético sobre la escena. En relación al segundo hemos profundizado al hablar de la cultura de consumo y al hacer referencia al contexto actual del teatro. Ambos determinan el paso de lo *pre-expresivo* a lo expresivo; es decir, se concretan en el resultado escénico. Ahora, en este apartado desarrollaremos el tercer aspecto y no dejaremos de tener en cuenta el cómo los dos anteriores lo afectan. Notaremos a través de los principios de la Antropología Teatral que a nivel transcultural hay aspectos que se comparten por todos los actores del mundo y que no varían bajo las diversas formas teatrales que se puedan manifestar. La materia estudiada es conceptual y su reconocimiento es útil para la comprensión, aplicación y asimilación de los principios de actuación. Es decir, el actor como antropólogo persigue un conocimiento de la actuación (desde raíces biológicas y culturales) con el fin de profundizar y enriquecer su expresión dramática.

2.2.3.1 Lo pre-expresivo

Sugiere que los actores trabajan bajo normas o pautas comunes, de carácter biológico y sociológico. Estas se relacionan a la naturaleza del cuerpo del actor y la manera como habita su entorno (asimila conocimiento, experimenta la vida y el arte en su medio cultural). Los principios no son leyes, son puntos de encuentro que al actor le funcionan como herramientas para que aspectos de su arte aparezcan: no explican el cómo suceden, sino el qué hacer para que pasen. Aplicarlos permite que el arte se potencie o enriquezca. Sus cualidades se comprueban solo en la práctica. Además, tales pautas no expresan en sí mismas, por ello se les puede relacionar al cuerpo poético (previo al momento de afrontar un proceso de *poiesis teatral*).

Los espectadores piensan muchas veces que lo que expresa el actor proviene de sus emociones y no es así. En occidente es todavía común que el teatro esté asociado a las pasiones. Esto difiere del teatro oriental, que es codificado, donde sucede que las tensiones corporales y sus formas generan imágenes y sensaciones en el público, más allá de la emoción o intención consciente del actor. En ese sentido, Yoshi Oida, gran actor japonés, cuenta que asistió a una representación de *Edipo Rey* y al final cuando felicitó a la actriz, esta le contó que en la parte cúspide de la obra (la muerte de Yocasta)

lo que a ella más le preocupaba era hacer bien su secuencia corporal, por lo difícil que era. Y esto era justamente lo que había causado mayor emoción en Oida (2002: 27). El factor *pre-expresivo* no considera emociones, sentimientos, identificaciones y semejantes. Asevera que el actor expresa a pesar de sí mismo: su sola presencia física ya es una acción (recordemos que el cuerpo poético tan solo es y su sola inmanencia ya sugiere). Lo *pre-expresivo* permite entender cómo el actor maneja su fisiología y eso tiene que ver con el proceso, no el resultado (donde habitan los signos). Y nos deja entender cómo se constituyen tales niveles de organización física. Su análisis se da a un nivel transcultural y de forma operativa: es la abstracción de diferentes patrones conformados en la expresión. La evidencia de la existencia de dichos patrones confirma que los géneros teatrales están, desde muchas perspectivas, codificados, independientemente de los significados y la conciencia de los actores. De esa forma, entendemos lo *pre-expresivo* como lo procesos fisiológicos recurrentes en todas las disciplinas escénicas. Abarca a todos los artistas en estado de representación: a los que bailan y no, a los que cantan y no, a los que se mueven con códigos y a los que no, y las muy diversas combinaciones que entre ellos pueden haber. Cabe recordar que la actuación, como la identificamos ahora, es una especialización del teatro que comenzó hace poco, en la era moderna. Incluso hoy en día en algunos pueblos de África, la palabra “actor” no existe, solo la de “bailarín”.

2.2.3.2 Lo extra cotidiano

Este aspecto se usa para diferenciar el trabajo del actor con el ejercicio de la vida cotidiana. Usualmente en el día a día, el individuo se preocupa por invertir la menor cantidad de energía o esfuerzo para la ejecución de sus actividades: es un principio que proviene del instinto de supervivencia. Lo extra cotidiano, en cambio, se relaciona al derroche de energía, al principio de máximo esfuerzo realizado por el actor. A continuación señalamos las tres leyes pragmáticas definidas por Grotowski alrededor de este aspecto: el *equilibrio*, la *oposición* y la *energía* (Barba y Savarese 1990: 310).

La primera ley pragmática (*equilibrio*) se relaciona al equilibrio precario o de lujo que asume el actor, en situación de extra cotidianeidad, donde se hace necesaria una inversión de energía mayor a la común. Lo que se persigue es una situación de inestabilidad, que apunta a provocar una situación estética y sugerente. El *equilibrio*

propone tensiones al interior del cuerpo, ya sea en movimiento o estático. Así proyecta una especie de conflicto dramático sobre el mismo actor. En occidente, a diferencia de oriente, son escasas las escuelas que trabajan este principio. Sin embargo, se desarrolla, por ejemplo, en el mimo, la pantomima, la danza clásica, el ballet, entre otros similares, donde el uso del cuerpo es la materia preponderante de la expresión.

La segunda ley pragmática (*oposición*) refiere el principio expresivo que usa el actor para darle una mayor amplitud a su cuerpo y movimiento. Se compone a través de las direcciones contrarias. Pueden ser las líneas que el cuerpo del actor proyecta o los movimientos que este genera. Un cuerpo en *oposición* expresa drama (fuerzas en pugna), ya sea en la inmovilidad o en la naturaleza de la acción física. Dicha dinámica también se da a un nivel mental, cuando el artista apela a la negación (u oposición) de lo que va descubriendo en su investigación. Su fin es profundizar y experimentar sentidos opuestos y distintos a lo que está trabajando. Esta negación puede ser muy importante cuando impulsa la creación en libertad, sin prejuicios ni esquemas: es el actor que no le pone límites a su arte. La exploración en las oposiciones es finalmente la persecución de una unidad. La búsqueda de un orden entre el aparente caos que se puede generar al trabajar con distintos materiales o secuencias corporales. Otro lugar donde la *oposición* aparece es en el hábitat de la creación: las *oposiciones* actor-espectador, actor-director y similares (actor-escenografía, actor-personaje, actor-vestuario, actor música, actor-ritmo, actor-maquillaje, actor-montaje). Esta ley se ha de buscar en todos los elementos del hecho escénico. A partir de la complejidad de las oposiciones el artista podrá enriquecer su presencia poética y generar un amplio campo de subjetividad en el espectador. La convivencia entre el actor y los distintos elementos que habitan el hecho escénico debe caracterizarse por la tensión, que provoca contrariedad pero también complementariedad. La *oposición* será más fructífera cuando se base en diversas asociaciones, sin la necesidad de consentir en el mismo sentido. Cuando el actor realiza este trabajo el montaje puede ofrecer una línea de navegación más abierta: un viaje lleno de puntos sugerentes, múltiples caminos e imprevistos.

La tercera ley pragmática (*energía*) se refiere al trabajo del actor a partir de la fuerza corporal o interna que este proyecta. En occidente se le relaciona a los términos presencia, vida (o vivo), intensidad y semejantes. En oriente la conceptualización tiene

naturalezas más complejas pues guardan un contenido más profundo: *prana* y *sahkti* en la India; *koshi*, *ki-hai* y *yugen* en Japón; *chikará*, *bayu* y *taxú* en Bali; y *Kung-fu* en China (Barba y Savarese 1990: 84). La aplicación de esta ley implica un entrenamiento constante, la capacidad para mantener una *energía* extra cotidiana de forma regular durante el trabajo escénico (ya sea durante los ensayos o la representación). Cuando un actor posee la capacidad de manifestar su presencia física con esta potencia parece que fuerzas internas vibran dentro de él. Además, si analizamos el carácter de la *energía* en el tiempo y espacio podemos desterrar algunos falsos prejuicios: la asociación de la *energía* al grito, su relación con la velocidad rápida y la actividad física intensa, entre otros. Bajo esos preconceptos, muchas veces se piensa que la gran cantidad de actividad corporal captará el interés del espectador: no pasará más allá de la primera impresión, producto de la ruptura de una cualidad de energía cotidiana, pero luego esta fuerza será captada como no viva, no progresiva, impuesta, simple y por tanto poco interesante. Por ello afirma Antunes Filho: “Un actor que hace y hace es aburrido, tiene que hacer poco y profundo, no imponer, tiene que seducir a la platea, tiene que tener mucha tranquilidad, necesita tener una visión del mundo y del hombre” (Rubio 2011: 42).

2.2.3.3 El cuerpo dilatado

Se da cuando el actor, a través del *equilibrio* y *oposiciones*, amplía o dilata las direcciones que su forma corporal proyecta y esto se manifiesta sobre el espacio. El cuerpo dilatado es el ente listo y al acecho de la representación. Esto se puede notar al asistir, por ejemplo, a la muestra de Ana Correa (Yuyachkani) donde vemos a los estudiantes-actores asumiendo pautas de calentamiento y entrenamiento. Podemos apreciar cuerpos que proyectan múltiples direcciones, organismos en tensión interna (sobre todo en los momentos de detención). Y a pesar de estar habitando el espacio no apuntan a representar, solo se auto refieren a ellos mismos.

Existen también elementos que colaboran para dilatar la presencia del actor como el vestuario, el maquillaje, la voz, la escenografía y el movimiento. Además, también se debe preparar a la mente para dilatarla. El desarrollo del creador apunta a que su imaginación, emoción y concentración se dispongan para la producción de distintas secuencias o acciones. Estas, al nacer por vía individual y tener autonomía propia, pueden aspirar a formar parte de una unidad dentro del montaje. Las relaciones que se

establecen entre ellas no pasan necesariamente por la lógica. Parten de naturalezas más profundas, a las cuales el actor puede acceder con una mente y cuerpo entrenados. Es decir, el artista se entrena para manejar el orden y el caos, inherentes al proceso creativo. Se prepara para asumir dinámicas intuitivas y a la vez elementos que lo faculten para complementar y organizar lo que vaya descubriendo. El cuerpo y la mente dilatada fundan la unidad elemental del nivel *pre-expresivo*. Por otro lado, la dilatación también se asocia, a partir evidentemente del trabajo actoral, a la fábula, la historia y en definitiva a lo que acontece. Así, el trabajo del actor apunta a formar una trama dilatada; es decir, una manera extra cotidiana de entender el mundo. Finalmente, cuando el artista amplía su presencia provoca que el espectador dilate también su percepción (y acceda a un campo de subjetividad más complejo): “Para mí, lo significativo es que un actor puede estar parado sobre el escenario sin hacer nada y sin embargo atrapar totalmente nuestra atención, mientras otro, haga lo que haga, no logrará interesarnos nunca” (Brook 1992: 252).

A continuación, especificamos aspectos del cuerpo dilatado, a partir de dos elementos del espectáculo que dinamizan con el artista: la dramaturgia del actor y el espacio escénico. En este punto, con la dramaturgia del actor nos referimos al texto espectacular. Y señalamos algunas características importantes sobre el desenvolvimiento del actor en la escena, a través de la apropiación de herramientas o principios antropológicos: *concatenación*, *simultaneidad*, *equivalencia*, *omisión*, *rostro*, *manos* y *pies*.⁴ La *concatenación* se refiere al método de trabajo a partir del texto, desde la lógica *causa y efecto*, donde las acciones que se suceden en el argumento o dramaturgia actoral son consecuencia de sucesos inmediatamente anteriores. Usualmente provienen del texto escrito. La *simultaneidad* se da a través de la realización de sucesos y acciones en paralelo. No puede ser transmitida a través de la escritura y solo se concreta sobre la escena. Representa la comprensión del universo *multicausal* donde convivimos. El peligro que corren los espectáculos concebidos bajo este parámetro se da cuando se enfrentan a esquemas de recepción tradicionales donde

⁴ Revisar Barba, Eugenio y Nicola Savarese. “Dramaturgia”, “Equivalencia”, “Omisión”, “Rostro”, “Manos” y “Pies”. En *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología, A. C., 1990.

los hechos para ser asimilados deben seguir una lógica *monocausal*. Esto puede generar que no tengan una buena recepción por parte del público y críticos. Y es que romper el esquema convencional del espectador es complejo pues forma parte de un hábito que hemos aprendido a nivel cultural, aun a pesar de que nuestra experiencia cotidiana se da en el ámbito de la *simultaneidad*. La *equivalencia* se refiere al cuerpo dilatado que niega su realidad justamente para referirse a ella misma través de un sistema semejante. Se la puede asociar a la *metáforización*. Este aspecto asevera que el artista no puede prescindir de la vida real en su propuesta artística ya que solo así el público la reconocerá como viva. De otra manera la metáfora no sugeriría nada. En ese sentido, el actor genera un cuerpo en *equivalencia* que se puede entender como una especie de imitación indirecta (Barba y Savarese 1990: 129). Para conseguir esto el actor se entrena en conocer la esencia de los aspectos corporales y sus herramientas expresivas. Es la única manera de entender, por ejemplo, la existencia de posiciones primarias en el cuerpo humano (como la posición de los cazadores) tan antiguas que tal vez no son solo propias del *Homo Sapiens* sino también del *Homo Erectus* (Richards 2005: 192). La *omisión* refiere la capacidad del actor para eliminar ciertos fragmentos de la realidad, justamente para evitar tan solo comentarla con una metáfora descriptiva. Y sugiere cómo el actor es capaz de juntar ciertos fragmentos de acciones o posiciones para provocar una nueva unidad en base a la multiplicidad. El *rostro*, las *manos* y los *pies* tienen distintos usos según las escuelas, maestros y culturas teatrales en el mundo. Y es la tradición del teatro oriental quien los tiene más en cuenta. Su aplicación tiene la finalidad de dilatar el cuerpo del actor a través de la equivalencia, energía, oposición, omisión, equilibrio, entre otros.

Ahora, el espacio escénico (y su relación con la dramaturgia del actor) plantea muchas maneras en que el artista puede ejecutar su trabajo sobre el escenario. Y si bien es cierto, hay una relación que el actor establece con las estructuras específicas creadas especialmente para algunos espectáculos (luz, efectos especiales, escenografía, utilería, estructura del teatro o espacio teatral, entre otros) en este apartado nos limitamos al espacio escénico que aparece solo a partir del trabajo del actor. En ese sentido, señalamos los siguientes elementos: la palabra, el vestuario, el maquillaje y la máscara. Entendemos a la palabra como el factor que puede generar, por su carácter tanto sonoro como en forma de lenguaje, distintas posibilidades evocativas en el espectador. Es

conocido que Shakespeare trabajaba con un escenario fijo, donde sus historias sugerían noches tenebrosas, lugares de ensueño, tormentas, castillos, infiernos, seres sobrenaturales, no había límites. Y todo esto se hacía solo a partir de la palabra y su capacidad evocativa. El escenario isabelino era esquemático y se prescindía casi por completo de la escenografía (Cerrato 2010: 65). Por su parte Grotowski y el Odin Teatret usan la palabra como material sonoro y semántico (Sanchez 1999: 94). El vestuario es el material que al relacionarse con el trabajo del actor puede ofrecer distintos tipos de teatralidad. Este elemento se ha explotado especialmente en el teatro oriental, donde los trajes entran en relación con el intérprete: lo ayudan a provocar equilibrios de lujo, proyectar un cuerpo más dilatado y semejantes. Lo anterior se realiza, muchas veces, por arreglos especiales del traje: mangas largas, colores vivos, adornos sobre la cabeza, accesorios diversos, entre otros. Algo similar hemos visto en occidente con los personajes de la Comedia del Arte. El maquillaje, en casi todas las culturas teatrales, se usa para resaltar las facciones, manipularlas o cambiarlas. Aquí también se incluyen las pelucas o los peinados particulares, los cuales dilatan el cuerpo del actor y lo alejan de su existencia cotidiana, hacia mundos más fantásticos. La máscara también puede provocar una extensión del cuerpo, similar a los vestuarios y el maquillaje, al relacionarse con el espacio y sugerir mundos extra cotidianos. Su naturaleza parte de la anulación del rostro y la adopción de otro ajeno. De esa forma el artista le brinda a este ser (referido por la máscara) su cuerpo y voz. Y con ello renuncia al uso de su propia gestualidad.

2.2.3.4 Inculturación y aculturación

¿Cómo aprende el actor su arte? Hay dos maneras, a través de la *inculturación* y la *aculturación*. La primera señala el factor espontaneidad: el actor pone en práctica la asimilación de comportamientos motrices, maneras de reaccionar y acciones propias de su entorno cultural. En este terreno Stanislavsky ha sido quien ha causado un desarrollo importante pues su propuesta se basa en un trabajo extra cotidiano bajo evidencias de esquemas de conducta. Y esto es transcultural: en los cinco continentes, distintos maestros y escuelas han basado el estudio de la actuación en comportamientos intuitivos, reconociendo ciertos patrones culturales del ser humano en actividad social. Por otro lado la *aculturación* se refiere a los artistas que de alguna manera han negado

su naturaleza: los bailarines, los actores de teatro tradicional de oriente, los mimos, entre otros. Ellos se han sometido a un aprendizaje con una perspectiva exterior: sus caminatas, modos de pararse, de trasladarse, de comunicar con el rostro y la voz, no pertenecen al ámbito cotidiano. La *aculturación* estiliza y metaforiza desde el artificio: “es la distorsión de las apariencias para recrearla sensorialmente más real, fresca y sorprendente” (Barba y Savarese 1990: 265). De nuevo se trata de alejarse de la realidad para comentarla desde lo más profundo, una especie de subtexto de la vida. Entonces dicha referencia a lo cotidiano puede provenir desde el plano exterior o desde el entrenamiento sensorial en búsqueda de las raíces del ser humano. Ya sea desde lo más recóndito del hombre o desde fuera de él, las referencias a la vida, sobre el cuerpo del actor, irán más allá de lo figurativo. Es necesario entender que en un actor o bailarín es complicado diferenciar desde qué aspecto le proviene la técnica pues puede ser incluso una combinación de lo *incultural* y *acultural*, o puede ser un proceso *incultural* donde lo cotidiano se ha radicalizado y parece provenir de una fuente *acultural*. Por encima de todo, ambas técnicas deben concebirse como pertenecientes al nivel *pre-expresivo* donde se prepara al cuerpo poético para representar. Cabe decir que los códigos orientales y occidentales tienen preferencia por alguno de ellos: los primeros por la *aculturación* y los segundos por la *inculturación*. Sin embargo, hay que tener en cuenta que ambos provienen de una experiencia con la vida, y una manera de entender el mundo y al ser humano. Tanto uno como otro, dilata o extrema los procesos fisiológicos. Y siempre están tratando de expresar vida.

2.2.4 Hacia una formación del actor latinoamericano: lo antropológico y lo posmoderno

A partir de lo visto hasta aquí con relación a la formación del actor nos compete ahora dar alcances sobre lo que a nuestro juicio son principios y bases esenciales para la formación de una dramaturgia del actor latinoamericano. En relación a la Antropología Teatral es innegable el interés de los estudios teóricos de Grotowski, Eugenio Barba y otros en torno a los comportamientos y patrones teatrales en diferentes culturas. Sus investigaciones han permitido reconocer mecanismos humanos comunes en situaciones de representación. Reflejan una aspiración de autenticidad, un teatro que persigue salvar al hombre de la superficialidad y conducirlo hacia la trascendencia. El semiólogo

francés Patrice Pavis vincula el teatro de Barba a “la sensación de derrumbamiento de nuestra cultura y a la pérdida de un sistema de referencia dominante” (Muguerca 2008: 41). Esto podría ser la culminación de la búsqueda de lo esencial y auténtico iniciada por Artaud (creación de un lenguaje autónomo, a partir de la propia materialidad del actor y la escena, sin referencias a la realidad exterior, ni al lenguaje heredado), la cual tiene varios hitos a lo largo del siglo XX como Brook, Grotowski y Beck. Por su parte Fernando De Toro asevera que el teatro de Barba “obedece a la fragmentación y el descentramiento ideológico que ha caracterizado a la sociedad occidental desde los años 60 en adelante” (Muguerca 2008: 41). Se entiende entonces que la Antropología Teatral reacciona contra las frustraciones y las falacias de su época y se proyecta hacia una utopía desde una ideología basada en la libertad. Así también intenta situarse ante algunos conflictos sociales que se libran en el mundo contemporáneo: neoliberalismo, globalización, monopolios y guerras. En ese contexto, Barba postula una solidaridad hacia los marginados por el sistema cultural (el teatro comercial o institucional y vanguardista). Y entiende como tales a todos aquellos que no pueden ejercer el derecho a ser diferentes y postular una búsqueda y expresión de su propia identidad (con toda la complejidad que eso conlleva). Apunta a promover la individualidad de cada una de las formas que se propongan al margen de la cultura y sistema dominante que homogeniza y dogmatiza los esquemas expresivos artísticos. Y no olvida que todos los actores tienen principios comunes, y es a partir de ellos que el artista puede indagar en su propia forma personal, dándole un valor particular a su creación en relación al sentido del porqué y para qué hace teatro.

Sin embargo, existe un riesgo cuando la visión antropológica soslaya el momento y contexto histórico, lo cual ha generado algunos efectos particulares. Por ejemplo, que se conciba su estudio como una especie de “viaje a los orígenes del hombre”. Es decir, la búsqueda de una propuesta a-histórica (ubicada en un no-lugar). Una libertad que culmina en el dialogo del actor consigo mismo (con sus raíces inmutables en el tiempo) y una obra que solo resulta atractiva a los ojos de sus creadores. Además, un universalismo y dogmatismo que mitifica lo originario se opone a la naturaleza política del arte, al estar desarraigada del momento social donde se presenta. Barba no propone una estética, no apela a una forma. Si se le asimila con mimetismo no se le llevará muy lejos pues se seguirá más arraigado al nivel *pre-expresivo* y a la forma que la compañía

del director italiano ha ido construyendo a través de los años (una vez que han ido encontrado su sentido particular en el mundo). Por su parte, Augusto Boal advirtió al Teatro Campesino sobre el peligro de convertir la búsqueda de las raíces en una ficción a-histórica. Y Enrique Buenaventura, en una carta abierta a Valdés, le decía: “El opresor quiere que la identidad se pierda en el pasado (mientras más remoto sea el pasado, mejor) para que prevalezcan los mitos [...]. No le agrada que la identidad surja de las raíces y los retoños representados en figuras como Zapata, Sandino, Martí [...]. Esta identidad continua y vital es peligrosa para el sistema, es demasiado lógica, demasiado concreta” (Muguercia 2008: 20).

La perspectiva antropológica es esencial porque puede impulsar el conocimiento integral de la realidad latinoamericana, tanto en el terreno de las manifestaciones originarias de nuestras culturas como en el de otras esferas del comportamiento humano que atañen al momento actual. ¿Qué material tan interesante para el estudio antropológico podemos encontrar en las comunidades de los distintos países: pueblos desarraigados de su lugar de origen (migrantes), mendigos, jóvenes escapistas y apolíticos, *yuppies*, religiosos que anuncian el regreso del mesías, comunidades negras que tienen impregnadas sus raíces africanas, empresarios nacionales con una perspectiva del mundo europeo y todo ello entremezclado con el universo plástico, virtual, visual y sonoro que nos llegan a través de las tecnologías? La Antropología Teatral, a través del estudio de numerosas culturas, se sustenta en conocimientos filosóficos, científicos, empíricos, míticos, técnicos e ideológicos. Y todos ellos son capaces de enriquecer las propuestas particulares de los creadores. Un teatro latinoamericano influenciado por un paradigma antropológico puede convertirse en estímulo y vehículo para formar una actitud transformadora y política. Está en manos de los creadores latinoamericanos lograr que nuestro imaginario y universo tenga un rostro y una voz particular. La búsqueda de un horizonte utópico, trascendente, con una fuerte representación en el mundo globalizado, puede ser nuestra política frente a la hegemonía cultural de hoy.

Por otro lado, desde hace algunas décadas se ha comenzado a imponer desde otros territorios y latitudes una escena posmoderna, al menos en sus manifestaciones procedentes de Europa y los Estados Unidos. La propuesta en relación a la caída de las

ideologías totalizadoras, proclama una exclusión del pensamiento (anulado por una experiencia fragmentaria). En este tipo de propuestas lo textual es solo un material más dentro de los muchos lenguajes que se tejen en el acontecimiento. Se busca la interdisciplinariedad en la escena y el lenguaje pasa a ser autónomo respecto al mundo cotidiano. Se parte a veces de textos escritos, ritmos, sonidos, elementos plásticos simbólicos, entre otros. A la vez se indaga en la frontera entre representación y presentación. Algunas veces los actores se muestran como ellos mismos, los ciudadanos de la vida real y otras veces pueden fluir entre uno y otro campo. Este planteamiento abandona la búsqueda de una forma. Esta nunca se concreta y no se busca necesariamente una unidad. No se aspira a la concreción del espectáculo en un texto escrito, el montaje se resiste al papel. La creación escénica se aparta del plano intelectual, y se vuelve exclusiva de los factores escénicos. Así, no hay codificación posible para el espectáculo. Sanchez habla de una polifonía teatral que se puede buscar conscientemente o no. Para Müller, influenciado por Artaud, es importante concebir la dramaturgia del espectáculo a partir de ritmos (1999: 106-108). Bauch parte de las palabras para escribir en escena (1999: 106-108). Kantor inicia su búsqueda desde la memoria colectiva, usa la música por su cualidad evocativa, instala efectos rítmicos y corales, se enfoca en los elementos plástico-simbólicos. Esto es clave para encontrar una tensión en la escena (1999: 104). Wilson trata de mantener el principio de que las artes visuales de la escena son independientes por sí mismas y no se anulan al estar puestas al mismo tiempo (1999: 110). Así para Wilson el conflicto dramático puede partir de la tensión de los diversos materiales escénicos y es la contradicción entre ellos la que genera el movimiento. Todos ellos plantean la *desfocalización* o fuera de centro del actor, que pasa a ser un material más. A la vez todos están influenciados por el surrealismo. En definitiva, hacen acciones escénicas que no pretenden controlar. No hay codificación posible para el espectáculo y no se preocupan por entender lo que hacen. Así, el plano de las ideas, la polis como acontecimiento colectivo, el arte como política, se difuminan. La esencia de dichos materiales escénicos se concentra sobre la experiencia sensorial, que confluye con mayor o menor éxito en una tensión no necesariamente planificada o reflexionada por el creador. Las representaciones son planteadas como horizontes utópicos basados en el escapismo, en la recuperación de los sentidos perdidos, pero sin avizorar algo más allá de la experiencia sensible.

Ante tales vertientes es necesario el complementar. No negar ni lo antropológico ni lo postmoderno. No podemos ceder a la visión tradicional que niega la *multicausalidad* y fragmentación de la experiencia, y no reconoce la pluriculturalidad (carácter fundamental del mundo actual). A la vez no debemos permitir la tendencia a soslayar el lugar y contexto donde sucede el acontecimiento (tanto de lo posmoderno como de lo antropológico). Además, hay que promover la exploración de la hibridez y sus principios, así como del gran potencial significativo que puede provocar la relativización de todas las formas y experiencias. Para todo ello, lo principal es la observación y reflexión de la experiencia de vida. ¿Cuál es la concepción política que se impone en los pueblos de América Latina? ¿Hay una base concentrada en el individualismo o se va formando un sentimiento ansioso de renovación a partir de la radicalización de las brechas que ocasiona el neoliberalismo? ¿Estamos, como población, conectados o desconectados? ¿Qué intereses priman en el individuo y en base a ello cuáles son las preguntas (trascendentales o no) que nos hacemos día a día? ¿Existen hoy las condiciones para afrontar las grandes interrogantes o las consciencias, (felices o no) prefieren las salidas de la inmediatez? ¿Cómo son entendidos los cambios mundiales (económicos, políticos, ambientales, culturales, religiosos)? ¿Desde una tendencia a la aceptación y la justificación del estado dominante? Y si lo analizamos desde el lado de los creadores, ¿qué se puede entender por nuevas formas artísticas? ¿Cuáles, de forma concreta, son las antiguas? ¿Cuál es el rol del actor? ¿Le abocamos un rol e identidad al espectador? ¿Quién es el espectador y cómo lo concebimos? ¿Las formas teatrales latinoamericanas son identificables? ¿Existen? ¿Dónde? ¿Quiénes son los agentes de aquellas individualidades que poco a poco comienzan a expresarse como latinoamericanas? ¿Cómo y dónde se formaron? ¿Qué recibieron que otros no?

El teatro latinoamericano está dando signos de vitalidad y renovación. A lo largo de este trabajo hemos tratado de enumerar algunos ejemplos. Es importante resaltar que en nuestras latitudes se está sembrando y cosechando una variedad de caminos. Es necesario mantener y asegurar la continuidad de esa polifonía emergente, aún reducida a espacios no reconocidos institucionalmente pero que poco a poco se puede ir extendiendo. Es a través de sus representantes que se hace necesaria una reformulación y cuestionamiento de la dramaturgia actoral latinoamericana. Empecemos por estudiarlos, escucharlos e interrogarlos. A la par, hagamos que los actores y creadores

se sientan promotores de su arte, tanto dentro como fuera de la escena. Todas esas voces aspiran a afirmar su individualidad y procesar (a nivel cultural y político) lo que somos. Son necesarias para conformar los nuevos caminos de liberación, imaginación y creatividad latinoamericana. No olvidemos que todo intento por concebir *microuniversos* alternativos se enfrentará siempre al sistema que lo acoge. La resistencia de esos espacios *micropolíticos* que se plantean a través de nuevas voces es lo que debe tratar de defenderse. Se trata de asegurar la libertad para crear. Esto conlleva a una consecuencia inevitable: todo movimiento renovador implica un movimiento social, cultural y político. Esto se puede formar a través de una red o una fuerza donde confluyan las diversas expresiones que escapan a lo establecido y que puedan ser capaces de atraer numerosos espectadores. Así se puede empezar a concretar un movimiento interesante de la dramaturgia actoral latinoamericana.

El contexto económico, político y social, como ya hemos afirmado, tiende a limitar la creación y es capaz de convertir todo lo innovador en esquema de consumo. ¿Cómo se puede enfrentar el actor al gigantesco sistema de las telecomunicaciones que despersonaliza todo? Eminentemente a través de la generación de espacios teatrales, lugares de intercambio y convivio humano, que por su propia naturaleza se oponen a la *desterritorialización* de la cultura hegemónica. El teatro es manifestación viva y el actor debe ser el principal protagonista, vocero e imagen de dicho movimiento. Nada como la esencia misma del hecho para identificar al nuevo teatro latinoamericano. El actor como atractivo principal de esas reuniones que pueden atraer masas en búsqueda de una alternativa frente a la cultura de consumo que lo deshumaniza todo a través del plástico de las televisiones, celulares y computadoras. El teatro latinoamericano debe ser, principalmente, una utopía de gente que se reúne por una hora o dos para escapar del territorio mundano y se percibe a sí misma desde campos subjetivos; un colectivo que se junta para sentirse y pensarse a sí mismo. Todo ello solo se puede lograr a través del cuerpo: la resistencia y la *micropolítica* nace del actor quien hace confluír sobre sí el pensamiento y la emoción. Si el encuentro promovido por el teatro involucra caracteres antropológicos y posmodernos, estos solo pueden partir del actor: “[...] que elementos crean este misterioso movimiento de vida y cuáles impiden su aparición. El elemento fundamental es el cuerpo” (Brook 1994: 27).

El actor latinoamericano debe aspirar a expresar su identidad a través de su universo lúdico, apropiándose de los principios rituales o sagrados, potencializando el carácter sensorial, despertando mitos, revelando y cuestionando valores auténticos y falsos. Debe ser consciente de que su identidad descansa en las sombras de su ser (no caer en falsas expresiones tradicionales, más pertinentes para una postal turística) y se proyecta en la cotidianidad de su día a día. En ese universo no evidente en el plano racional, captado por medios ajenos a los intelectuales y solo capaz de convivir por unos momentos en el acontecimiento. Por el lado de la pedagogía teatral se debe tener en cuenta lo antropológico y posmoderno. Estos paradigmas deben habitar la identidad del actor (y estudiante) latinoamericano. Es pertinente señalar aquí a Antunes Filho, quien ha desarrollado de forma sistemática y nueva en Latinoamérica una técnica y poética que sitúan el cuerpo (y mente) del actor en el centro de la investigación escénica. Su entrenamiento actoral apunta a la creación basada en el desequilibrio, como ideal de pesquisa, a todo nivel, donde el cuerpo se *des-culturiza* y se prepara para acceder a nuevas formas de significaciones (complejas y profundas). El actor se ve obligado a romper con el principio de representación verosímil, mimético, cercano a la vida y semejantes. Así, la experiencia del cuerpo apunta a la trascendencia, a campos subjetivos no abordados por las estéticas tradicionales. La lógica racional ya no será útil si se busca que el actor conciba una dramaturgia de carácter latinoamericano, especie de universo fragmentado y *desterritorializado*, cuya esencia descansa en los antiguos mitos que empezaron a transformarse y renovarse desde el choque con occidente. Se trata de una búsqueda constante apoyada en la base antropológica, que se proyecta inevitablemente sobre todo el mundo globalizado. De esa manera la dramaturgia actoral de nuestras latitudes apunta a la diversidad y polisemia. El cuerpo del actor latinoamericano es denso, poblado por una multiplicidad de lenguajes, que conjugan raíces indígenas e idiosincrasias occidentales. Su cuerpo debe preguntarse a sí mismo: ¿quién es el hombre latinoamericano de hoy?

3. TERCER CAPÍTULO: EL ACTOR Y LA BÚSQUEDA DE UNA DRAMATURGIA PROPIA, EL CASO DEL MONTAJE *LOCK OUT* DE CÉSAR VALLEJO

Nos interesa proponer a continuación un modelo de documento de montaje alrededor de la dramaturgia actoral. Planteamos, en la primera y segunda parte de este capítulo, señalar los datos en torno al texto original y su autor. Así buscamos apuntar la importancia de documentar aspectos alrededor del sistema original al que pertenece el texto: contexto histórico social y concepciones teatrales relacionadas a la gesta de la obra. En la tercera parte de este capítulo, ahondamos en las nociones y perspectivas artísticas del director del montaje, quien propone, en este caso particular, una adopción del texto a su propio sistema teatral. Finalmente, en la cuarta parte, señalamos el proceso de creación de la dramaturgia actoral, durante la producción y representación de la puesta en escena.

Pensamos que es importante ofrecerle al lector distintos planos y momentos de la creación, que se superponen y a la vez se concatenan a través del tiempo, desde la escritura del texto hasta el acontecimiento del montaje, en este caso, aproximadamente 80 años después. Dejamos en el lector la posibilidad de analizar cómo el material histórico, teórico y de la experiencia, convergen y dialogan en un plano académico. Lo más importante para nosotros es postular un marco de investigación alrededor de la dramaturgia actoral, que en este caso, es el fruto del encuentro de distintos materiales y subjetividades: autor, texto, producción, director, adaptación, concepciones teatrales, ideologías artísticas, entre otros. Con esto pretendemos hacer un ejercicio sobre las posibilidades de documentar el acontecimiento actoral. El actor se concibe aquí como el punto culminante del acto artístico, donde todos los esfuerzos y trabajos anteriores se condensan en el encuentro entre él y el espectador.

3.1 DATOS ALREDEDOR DE LA CONCEPCIÓN DEL TEXTO *LOCK OUT*

Su autor, César Vallejo,⁵ nace el 16 de marzo de 1892 en Santiago de Chuco, departamento de La Libertad. Aunque en un primer momento no puede matricularse en la Universidad Mayor de San Marcos y tiene que trabajar en las minas de Quiruvilca,

⁵ Para mayores detalles de la biografía del poeta recomendamos: Vallejo, César. "Prólogo". En Rodrigo Gonzáles Vigil. *César Vallejo. Novelas y cuentos completos*. Lima: COPÉ, 2005

finalmente en 1911 se inscribe en dicha institución para estudiar Medicina. Lamentablemente tiene que dejar sus estudios para laborar en Pasco como profesor de los hijos de un hacendado. En 1913 logra retomar sus estudios, esta vez en la Facultad de Letras y Derecho de la Universidad de Trujillo. Un año después inicia una amistad con Antenor Orrego quien lo introduce en el campo filosófico y literario. Este es el inicio artístico del autor. En 1918 se muda a Lima y complementa sus estudios (ahora en la Universidad San Marcos) con su labor como docente en colegios de la capital. Al año siguiente publica su primer poemario *Los heraldos negros*, el cual tiene buena recepción por parte de los críticos. Sin embargo, *Trilce* su segundo poemario, prologado por Orrego, ve la luz en 1922 y es ignorado por la crítica. Viaja a París el 13 de julio de 1923. Allí vive debido a sus colaboraciones con el diario *El Norte* de Trujillo. Luego, a partir de 1925, comienza a mandar escritos a las revistas *Varietades* y *Mundial* de Lima. En el año 1928 inicia su relación con el marxismo y acepta la visión del mundo que su teoría propone, aunque de un modo heterodoxo y crítico. Ese mismo año, y en paralelo a su primer viaje a Rusia, se adhiere al Partido Socialista del Perú, fundado por José Carlos Mariátegui. Al año siguiente realiza su segundo viaje a Rusia, ahora en la compañía de su esposa Georgette. En 1931 es expulsado de Francia debido a sus actividades políticas. Decide inscribirse en el Partido Comunista Español. El mismo año publica *El Tungsteno* y su texto *Rusia en 1931: reflexiones al pie de Kremlin*. Por otro lado, otras de sus obras como *Paco Yunque* (cuento) y *El arte y la revolución* (ensayo) no consiguen ser publicadas. Y de forma similar *Lock Out*, su primera obra dramática, no logra ser puesta en escena. Al final de este año viaja nuevamente a Rusia al Congreso Internacional de Escritores. Al año siguiente consigue residir nuevamente en París, donde se casa con Georgette dos años después. Se presume que por esta época inició la escritura de *Colacho hermanos*, su obra dramática más reconocida. Cuando en 1936 detona la Guerra Civil Española decide tomar parte activa contra la rebelión fascista. Un año después retoma activamente la poesía con *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Vallejo fallece el 15 de abril de 1938, luego de un largo sufrimiento de más de un mes, sin que los doctores den datos precisos sobre las causas de su enfermedad.

La relación de Vallejo con el teatro, semejante a lo que pasó con su poesía, sufre cambios constantes con el pasar de los años. Y para nuestros intereses podemos

entender dos etapas dentro de su dramaturgia. La primera sería hasta la escritura de *Lock Out*: caracterizada por ser un teatro del tipo didáctico cuyo fin es instruir al público, basado en una estructura tradicional. La segunda sería luego de la escritura de *Lock Out*: marcada por una concepción de la dramaturgia que rompe con los cánones aristotélicos. Con esta división entenderemos cómo se llegó a gestar su primera obra teatral y cómo desarrolló luego una interesante teoría dramática que fue influyente para la realización de nuestro montaje.

Antes de escribir *Lock Out* su autor tuvo dos viajes a la Unión Soviética, donde queda admirado por la organización social del país y especialmente de la coordinación de la actividad laboral. Incluso en su obra *Rusia en 1931* describe su visita a una de las fábricas donde la actividad le parecía de una “sencillez esquemática y geométrica: en el decorado, en la arquitectura del local, en los gestos y movimientos de los hombres” (1959: 38). Así hacía referencia a la exactitud de la organización entre el hombre y la máquina. Esta reseña la hace el poeta debido a su visita al Instituto Central del Trabajo de Moscú, donde se innovaba en las técnicas laborales, llegando incluso a analizar el cuerpo del trabajador con miras a un mejor rendimiento. Luego añade: “El orden, la regularidad, la limpieza, la precisión, la velocidad, la alegría se reflejaban en los obreros tanto como en las máquinas” (1959: 41). Entonces no solo se refiere a una organización óptima del trabajo sino también a una condición laboral justa que hace feliz al hombre-trabajador. En otra parte del ensayo señala la vida familiar de la clase obrera: se describe la casa de un trabajador, calificándola de “modesta aunque alegre” (1959: 75). De aquí se desprende la sensibilidad del poeta, quien más allá de perseguir un esquema económico y social ideal, va tras la búsqueda de la felicidad humana en todos sus ámbitos. Se sugiere entonces su modelo ideal de vida: que el ciudadano tenga una condición laboral que no atente contra su bienestar personal y se realice en completa armonía, y además que, sin tener exceso de ganancias y lujos, pueda tener una vida familiar donde se goce de necesidades básicas como alimentación, salud y vivienda. En otros extractos de su ensayo el autor hace referencia al ritmo y la música que le genera el escuchar la labor en la fábrica y la compara con algunos autores específicos: “Me acuerdo instantáneamente de *El Paso de acero*, de Prokofiev” (1959: 4). Este dato será determinante en el inicio de *Lock Out* pues Vallejo sugiere que la obra comience con una armonía en las labores: un “ballet del trabajo” bajo el ritmo de

Prokofiev. Por todo esto podemos decir que el autor ve a la realidad Rusa, o al menos a la que él llega a conocer, no solo como ideal de modelo económico sino hasta como modelo estético de vida. De esa manera el poeta hace una conexión entre la justicia y la belleza. Y todo ello lo plasma en *Lock Out*. Además, esto le sirve para denunciar, por contraparte, una sociedad del trabajo opresora, explotadora y caótica.

En su libro ensayístico *El Arte y la revolución* (1931) afirma que el teatro es el mejor instrumento para plasmar un mensaje ideológico sin dejar de lado el aspecto artístico. Comprende al creador como un partícipe activo de la revolución del proletariado. Además, entiende que la resolución formal del arte no pasa solo por la expresión de ideas. Afirma en su ensayo: “la historia del arte no ofrece ningún ejemplo de artista que, partiendo de consignas y cuestionarios políticos, propios o extraños, haya logrado realizar una gran obra” (1973: 255). De esa manera su creación dramática es concebida como una obra de arte, sustentada en premisas estéticas, antes que un manifiesto textual. Sin embargo, el fin último es promover un mensaje ideológico. Así, se desprende que el autor ve al arte, y en especial al teatro, como un medio idóneo para transmitir ideas y consignas. Para Vallejo la expresión artística “debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quemarropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y el matiz. Todo crudo -ángulos y no curvas-, pero pesado, bárbaro, brutal como en las trincheras” (1973: 123). Por tanto la ideología que desprenda la obra dependerá del efecto artístico que la forma o el montaje provoquen. Es decir, la escritura escénica es finalmente la que origina el resultado deseado sobre el espectador: hay una relación intrínseca entre la forma y el fondo. De la cita podemos desprender, además, que el dramaturgo debe apelar a la emoción como paso previo a la concientización. Hacer sentir a través de la propuesta artística, descarnada y sin ambages, lo radical del tema (en este caso lo injusto de las condiciones laborales) para finalmente llegar a una conclusión. Por ello creemos que dicha propuesta estética es cercana a la obra *Lock Out*: el dolor humano como materia sustancial de su trama y la concreción del texto como una propuesta ideológica (que en la obra ocupa el mayor protagonismo). Finalmente, señalamos una cita del poeta que sirve para evidenciar el carácter racional de su trabajo creativo: “El método de la creación artística es y debe ser consciente, realista, experimental, científico” (1959: 38). Con ello asevera que la

producción se sostiene en una sesuda y constante investigación, donde el carácter objetivo conjuga con la experimentación. Es así que propone la necesidad del arte de ponerse a la altura del desarrollo científico. De ahí, el fin último de su teatro es transmitir conocimiento.

Años después de escribir *Lock Out*, específicamente en el año 1934, Vallejo escribe un ensayo inacabado, *Notas sobre una nueva estética teatral*, donde a partir de una mayor experiencia en lo referido al teatro, postula nuevas teorías o principios. Plantea como punto de partida la eliminación del conflicto dramático vista desde los cánones aristotélicos. Propone que la escena debe tener la lógica (o ilógica) del sueño. Ante esto los espectadores no deben tratar de encarar el montaje desde la perspectiva clásica de una historia: inicio, conflicto y resolución. Y a la vez no se debe concebir la trama dramática desde la lógica de *causa y efecto*: cada suceso ocurrido como consecuencia de otro anterior. La noción de conflicto se mantiene pero se busca plasmarla bajo otra forma. Lo que el autor busca con esto es seguir la lógica del pensamiento humano: que retrocede, se contradice, no se explica, no siempre se resuelve, se deja de lado algo y luego se retoma, es afectado por la memoria, entre otros aspectos. En ese sentido Vallejo afirma que las leyes del pensamiento son “leyes de espontaneidad, de libertad” (Podestá 1985: 1). Entonces, ¿cuál es el resultado de esta puesta aparentemente desordenada y carente de sentido como historia? ¿Involucra a la emoción? Vallejo responde: esa emoción será caótica, debiendo organizarse y sintetizarse en el espíritu de cada espectador. Es decir, el autor plantea una experiencia personal para el público donde cada uno saque sus propias conclusiones con respecto a lo acontecido en la escena (desde la experiencia personal del acontecimiento). La interpretación del montaje por parte del público no se debe entender como una idea concreta o mensaje aleccionador. A partir de la representación el espectador se puede llevar solo sensaciones e ideas sueltas que si desea podrá tratar de aclarar a través de la reflexión. Y si no lo desea su experiencia se mantendrá a un nivel sensorial. Se sugiere que tanto las ideas como los sentimientos atañen al acontecimiento; sin embargo, la actividad de los segundos es lo que más atrae al espectador. De otra manera, estaríamos más cercanos al ámbito de una conferencia o semejante.

En *Notas sobre una nueva estética teatral* el poeta contradice abiertamente la concepción estética e ideológica de *Lock Out*. Privilegia los factores sensoriales antes que las ideas. Una puesta, bajo dichos principios, de ninguna manera apunta a transmitir un mensaje de carácter ideológico, como es el caso de la obra en cuestión. Se persigue una verdad mucho más profunda, que no pasa necesariamente por la mente sino por el cuerpo. De esa manera el propósito de esta estética o principio creador es buscar en la obra de arte una verdad mucho más compleja y trascendental, ajena a nuestra experiencia cotidiana, donde nos relacionamos a partir de las apariencias. La verdad que propone el autor va más allá de las hipocresías y mentiras del ambiente mundano, que por otra parte tampoco deben ser ajenas a las obras teatrales. Con respecto a esto señala: “Mi teoría apunta hacia una revolución a fondo de la materia teatral y no de la sustancia psicológica o del contenido humano de las piezas” (Podestá 1985: 4). De ahí, no se entiende al teatro como espejo de la realidad sino como su reverso: sirve para observar lo que hay detrás de ella. Es decir, lo que la forma persigue es la posibilidad de mostrar algo que, por su irrealidad, muestra y desnuda nuestra vida cotidiana.

¿Y de qué manera concreta puede realizarse esto sobre la escena? El autor aporta algunas ideas. Propone una escena realizada en base al juego de luces y sombras, donde la verdad se capte a través de fisuras, orificios y semejantes. Es una verdad que se aclara durante el acontecimiento, que necesita, para ser entendida, ser descubierta por la conexión del espectador con lo que ocurre en el convivio. La organización de estas escenas debe estar libre de estructuras rígidas. El público debe discurrir a través de acciones fugaces, pequeños chispazos aparentemente inconexos que no forman parte del tema y que sin embargo al final se evidencien como parte de una unidad orgánica. El autor señala que la novela, la música, el cine y las artes plásticas gozan de libertades increíblemente mayores que las que se permite el teatro. Esto le parece una sinrazón y lo impulsa a ir más allá: propone acciones físicas inconexas, efectos de sonidos sorprendidos, textos dichos a la deriva, personajes sin sentido o aparentemente descabellados, palabras sueltas, ruidos, silencios, gemidos, pasos, ladridos, bofetadas, cosas que se rompen, puñetazos sobre la mesa. En otros extractos de su ensayo habla de usar muñecones o fanticos, marionetas, personajes divertidos, entre otros. Luego hace referencia a la realización de escenas en paralelo pero inconexas, o solo unidas por una unidad temática. También propone aplicar la renovación del decorado de Piscator, el

estilo de actuación propuesto por Meyerhold, romper la ilusión de la cuarta pared e invadir la zona del público y provocar que este participe de la obra. Afirma que se trata de “la liberación del teatro de los yugos y trabas actuales, estrechos y que condenan a la escena a un anquilosamiento de momia” (Podestá 1985: 2).

Finalmente, con estas ideas, ¿qué propone Vallejo a los creadores teatrales? Lo que postula es indagar en la esencia del hecho escénico, en lo verdaderamente inherente al acto teatral. Y es que esta siempre es la mejor manera de abordar un problema cuando se cree que se ha perdido el rumbo. ¿Cómo lograr regresar a lo intrínseco? El poeta afirma la necesidad de descomponer la escena en sus elementos más simples, cortarlos, combinarlos, intervenirlos, con el fin de descubrir las posibilidades de su lenguaje y entender la base que la sostiene. ¿Qué papel cumple el público en esta propuesta de reforma teatral? Una labor creativa y activa, de mucha atención, bastante imaginación, capacidad de interpretación, reflexión y sobre todo apertura a formas nuevas. De esa manera la puesta escénica puede generar horizontes de interpretación muy diversos, donde nada está aclarado, sino por el contrario todo está diseñado para provocar y atraer al público hacia la experiencia. Cabe decir, que en otra parte del ensayo, Vallejo asevera que este tipo de textos no existen, o al menos no llega a mencionar uno en especial como modelo. Incluso afirma: “Las piezas que tengo no van en ese sentido” (Podestá 1985: 8). De lo que se infiere rápidamente que *Lock Out* no es el tipo de obra que el autor en 1934, tres años después de escribirla, persigue. ¿Cómo se debe escribir este nuevo texto? Vallejo da algunas pistas. Señala la necesidad de concebir un nuevo texto en razón de su nueva concepción del teatro: partir de esa imaginación y lógica del sueño, señalada anteriormente. Otra alternativa que da es la de intervenir un texto: darle, a partir de cierto pasaje, una dirección o sesgo diferente. Incluso señala la posibilidad de mezclar textos de distintas obras y ver qué resulta de ello. Todo esto nos lleva a entender que el texto escrito mantiene para el poeta una enorme importancia, siempre que se genere sobre el escenario. Y a la vez manifiesta la importancia de expresar una verdad profunda: provocadora para el espectador, no resuelta, no dicha, solo sugerida mediante una forma potente.

Esto último se convierte en un dato de suma importancia ya que se contradice con el texto de *Lock Out* en lo siguiente: la obra presenta numerosas indicaciones de

escenografía, movimientos de actores (incluso de cómo se debe decir el texto y de gestos que se deben hacer), música, luces, entre otros. Se entiende al leerlo que el autor que la escribió está sumamente interesado por que su texto se represente como está estipulado. Tres años después, ¿el autor ya no piensa lo mismo? Precisar esto no nos compete, además, ¿qué importancia fáctica puede tener? Sin embargo, el espíritu libre, creativo, político y artístico que tiene Vallejo en su ensayo de 1934 es el que finalmente nos dio confianza para hacer los cambios que creímos necesarios, con la certeza y convicción de no estar contradiciendo su esencia. En resumen, ¿qué plantea Vallejo en su ensayo? Una renovación de la forma escénica, una libertad muchísimo mayor para la creación teatral, similar a la del cine, pintura, poesía y otras artes. Una libertad que no provenga del texto, sino principalmente de su resolución en la escena, basada en una noción del teatro como acontecimiento y experiencia. Para concretar ello propone un regreso a la esencia del arte dramático, a partir de una investigación profunda de sus bases. A la vez, promueve la generación de un espectador mucho más activo e imaginativo frente a lo que percibe, con capacidad para discurrir por distintas posibilidades de interpretación: un público al cual se le provoca desde la escena, no se le adormece. Y por último, afirma que lo más importante es que el teatro transmita verdad, una que en la realidad no se puede percibir; es decir, plasmar dicho contexto a través de una irrealidad o reverso de la vida cotidiana.

3.2 DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA OBRA

Lock Out (frase que sugiere en el ámbito del trabajo el cierre patronal) debe su nombre a la práctica que implica la suspensión de las actividades laborales con la amenaza de cierre definitivo, para presionar a los obreros a que cedan a las demandas y medidas de los empleadores. Escrita originalmente en idioma francés fue luego traducida por el mismo Vallejo al castellano (versión que no se conserva). Nosotros nos basamos en una traducción personal y la confrontamos con la de Enrique Ballón.⁶ Cabe decir que en este apartado nos limitamos a describir la obra tal cual fue escrita por Vallejo. A continuación señalamos la lista de personajes que aparecen en el texto:

- La masa

⁶ Recomendamos revisar: Vallejo, César. "Lock Out". En Enrique Ballón (trad.). *Teatro completo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

- Obreros 1 a 28
- El vigilante de la fábrica
- El empleado
- Obreras 1, 2 y 3
- El director de la fábrica
- Ingenieros y técnicos
- El ministro de trabajo
- Ricard
- Brunot
- Leblanc
- Braque
- El secretario del ministro
- El director del gabinete del ministro
- 3 delegados obreros
- El presidente de la asamblea obrera
- El secretario del sindicato de obreros metalúrgicos
- Madres 1 y 2
- Niños 1, 2, 3, 4, 5, 6
- Cambón
- Martha
- Paulette
- Suzy
- El supuesto banquero
- El supuesto aristócrata
- El guardián de la fábrica
- Viandantes, voces, policías, consumidores, mozos de bar

En definitiva, la lista sugiere un número alrededor de setenta y ochenta personajes. La historia se sitúa en París en la década de 1930. Se presenta una fábrica automotriz en la que trabajan diversos grupos de obreros calificados para la producción, en menos proporción aparecen los personajes de los patrones y el gobierno. El texto está dividido en 5 actos.

El primer acto de la pieza cuenta una serie de acontecimientos ocurridos en el taller metalúrgico. El inicio está marcado por la armonía del trabajo de los obreros y sus discusiones sobre la situación inestable que vive la fábrica frente a la amenaza de *lock out*. Dicha incertidumbre se aclara a los pocos minutos cuando efectivamente se declara el cierre de la fábrica. Ante esta situación, el caos, la confusión y el miedo son los primeros sentimientos entre los trabajadores. Algunos líderes intentan hacer que el tumulto se organice, sin éxito. Ante la exaltación desmedida aparece el director de la fábrica quien les explica las causas del cierre (hace referencia principalmente a la crisis económica internacional). Los obreros no se quedan satisfechos con los argumentos y debido a trifulcas y reclamos descontrolados, el director y varios ingenieros se ven obligados a retirarse ante el peligro de sufrir represalias. A partir de allí toma protagonismo el obrero Raymundo Oudiant quien logra calmar a sus compañeros y los anima a reunirse esa misma tarde en el sindicato de trabajadores. Luego, mientras Raymundo se está dirigiendo hacia la reunión, su novia intenta impedir que vaya, arguyendo lo peligroso de la situación. Ella no tiene éxito y Raymundo se va mientras aún se escuchan los gritos y ruegos de su novia por que regrese. Finalmente, ella se repone y va tras él.

El segundo acto se desarrolla en el ministerio de trabajo, donde el líder de la cartera ha convocado a una reunión con los principales empresarios antes de la sesión que sostendrán con los delegados obreros. Ellos son los señores Brunot, Braque, Ricard y Leblanc, quienes han recurrido, en sus respectivas fábricas, al *lock out*, despidos masivos y disminución de salarios. En vano el ministro trata de llegar a un acuerdo con ellos, quienes en todo momento se apoyan los unos a los otros, arguyendo que la crisis mundial los ha obligado a tomar esas medidas tan drásticas. Además, aducen que en vista de lo acontecido, es al Estado a quien le corresponde solucionar el problema. Inclusive toman la insistencia del ministro como una amenaza a sus libertades como empresarios. Ante ello Dussaud se les enfrenta y no cede a sus presiones. Esto provoca que todos se retiren, menos Braque, quien le solicita conversar a solas. En la siguiente conversación este último chantajea al ministro con hacer que le cobren una letra en el banco. El ministro se niega y el empresario se retira satisfecho pues sabe que lo tiene en su poder. En dicha conversación se descubre lo turbio y poco honesto del ministro quien antes se afirmaba como defensor de los trabajadores. En la tercera parte de este acto

asistimos a la reunión de Leblanc con uno de los delegados de los trabajadores. El empresario trata de chantajearlo para que actúe a favor de su sector, pero a pesar de sus intentos y hasta amenazas, el delegado Duplessy se mantiene firme. Este hecho marca el fin del acto, en el cual en determinados momentos hemos escuchado que en las afueras del ministerio se han reunido numerosos trabajadores lanzando arengas.

El tercer acto comienza con la expectativa en el sindicato obrero ante la llegada de los delegados luego de la reunión que se sostuviera en el ministerio de trabajo, hecho referido en el acto anterior. Escuchamos las distintas posturas y discusiones ocasionales producto de la insatisfacción frente a lo complejo de su situación donde no solo los puestos laborales están en peligro sino también la subsistencia sus familias. Cuando llegan los delegados, uno de ellos informa lo acontecido en la reunión: los empresarios no han cedido y el Estado incluso los ha amenazado con reprimir violentamente cualquier manifestación. Ante ello su delegado les pide calma para decidir lo mejor para todos. Luego de ello se sucede una discusión violenta donde se enfrentan distintas posiciones, bastantes argumentos teóricos y los que finalmente terminan por resolver el conflicto son las razones de carga afectiva transmitidas por algunas de las obreras. En esta parte aparece el personaje denominado La Masa quien también forma parte de los altercados. La resolución final que acuerda el sindicato es ir a huelga general. Los trabajadores al unísono comienzan a lanzar vivas y consignas, en ese momento llega un contingente policial que comienza a evacuar el lugar entre golpes e injurias.

El cuarto acto se concentra en lo acontecido a lo largo de un mes de huelga general. Por el lado de los obreros, se observa cómo son atacados y perseguidos por los policías, mientras tratan de hacer escuchar su voz. Hay escenas en las calles donde pasa la gente corriendo, gritando consignas y algunos son atrapados: la vía pública es dominada por el caos. Además, podemos ingresar a dos casas, la primera es la del obrero Raymundo Oudiant, quien se enfrenta a su novia y madre, quienes tratan en vano de impedir que se una a la huelga. La segunda es la de un obrero, quien junto a su esposa discuten y pelean ante la frustración de no poder alimentar a sus dos hijos pequeños. Después este padre de familia es atrapado por un policía, quien termina por impedir que acuda donde un amigo que le prestaría dinero para alimentar a su familia. Aparece también el sector empresarial. Apreciamos a Brunot, quien apareció con el ministro en el segundo acto,

divirtiéndose en un burdel, totalmente ajeno a lo que sucede en las calles. En esta escena no se hace referencia alguna a la huelga, solo asistimos a la diversión desmedida de una persona. El tercer espacio que aparece en este acto es el de la fábrica. Aquí aparecen el vigilante y el guardián. Durante la escena descubrimos que el vigilante ha delatado a los obreros, quienes planeaban tomar la fábrica. La policía aparece y mata al guardián cuando estaba a punto de disparar al vigilante.

El quinto acto se desarrolla frente a la fábrica. Todos los obreros están a la expectativa de un nuevo informe por parte de los delegados. Estos llegan y les informan que los empresarios y el Estado han cedido a sus demandas: todos serán restituidos en sus puestos y los salarios no serán disminuidos. La algarabía domina la escena y el sindicato se afirma como grupo en pie de lucha frente a la opresión. Uno de los líderes es el obrero Oudiant, quien perdió a su madre y su novia producto de los enfrentamientos en las calles. Este obrero anima a todos a defender sus puestos de trabajo y finalmente todos entran a trabajar a la fábrica cantando *La Internacional*. Luego de unos segundos podemos escuchar el ruido de las máquinas.

El tema de *Lock Out* trata el eterno conflicto entre dominantes y dominados, propuesto por la teoría marxista que afirma que la clase social que posee los medios de producción ejerce su poder sobre la otra que no. Va más allá, asevera que dicha clase dominante explota al otro estamento social, apoderándose de lo que produce y entregándole a cambio de su trabajo una cantidad mínima. Es decir, la clase dueña de los medios se apropia del excedente de producción. La obra plasma lo anterior a través de dos clases: la masa obrera y los empresarios (a quienes se les une el aparato estatal debido a la presión que los dueños de las fábricas ejercen sobre él). Como contraparte, el texto refleja la lucha por el cambio de esta situación y pone a la revolución de la clase explotada como motor generador del cambio. De esa forma la lucha encarnada por el sindicato representa un paso hacia la renovación del sistema social. Y lo que persigue esta clase (y el autor con su texto) es construir un modelo inspirado en la sociedad rusa, a la cual hicimos referencia anteriormente al describir la visita de Vallejo a dicho país. En definitiva, *Lock Out* puede ser caracterizada como una obra didáctica cuyo fin principal es llevar un mensaje ideológico a la masa obrera. Es un texto que apunta a ser montado para concientizar al grupo llamado a hacer el cambio social, la revolución.

El contexto de la trama nos traslada a Francia luego de 1929. El entorno es de crisis económica donde la disminución de la demanda ha ocasionado que muchos productores cierren sus fábricas, realicen despidos masivos y disminuyan los salarios. El Estado, representado en la obra por el partido socialista, es el que ejerce el poder. Sin embargo, el nombre no guarda relación con la organización capitalista del país. El tiempo transcurrido por la historia que relata el argumento es de aproximadamente un mes. A esto se le denomina tiempo ficticio (Alegría 2006: 10). Los actos uno, tres y cinco transcurren sin saltos de tiempo; y el dos y el cuatro presentan escenas donde hay elipsis: saltos en el tiempo ficticio, donde no se aprecia sobre la escena algunos sucesos y nos enteramos de ellos por referencias que se hacen (Alegría 2006: 29). Finalmente el tiempo real, duración de la obra sobre la escena (Alegría 2006:10), es de aproximadamente dos horas, calculado según el tiempo que dura leer el texto.

Los espacios dramáticos, entendidos como los lugares donde transcurren los hechos ficcionales de cada una de las situaciones que sugiere la trama, son variados durante la historia. El primer acto señala en su inicio un taller de fábrica metalúrgica e indica la presencia de obreros en varios planos. Es decir, el espacio de trabajo se sugiere bastante amplio. En otros momentos se hace referencia a movimientos de los personajes, a través de escaleras y pasarelas. El segundo acto representa el ministerio de trabajo. El autor indica la ubicación de un edificio con varios pisos. La primera parte, la entrevista del ministro con los industriales, se realiza en el segundo piso. Luego, en la segunda parte, se indica la existencia de tres salas contiguas en el primer piso, donde se suceden diversas escenas. Asimismo, se indica la fachada del edificio en la planta baja donde se percibe a los obreros ansiosos por saber los pormenores de la reunión. El tercer acto señala la ubicación de los trabajadores en el salón de asambleas generales del sindicato de obreros metalúrgicos. Se ubican también un estrado, una tribuna y objetos como sillas y bancos. El cuarto acto refiere la ubicación de tres pisos superpuestos: en la planta baja se aprecia una fábrica metalúrgica abandonada donde se ubican varias máquinas, en el primero hay tres divisiones (a la izquierda una pieza humilde, al centro una calle y a la derecha otra pieza deteriorada), y en el segundo se ve un cabaret lujoso. El quinto acto se desarrolla delante de la entrada de la fábrica, con ambas puertas abiertas. Se entiende que es la fábrica del inicio pues aparece aquí el obrero Oudiant, trabajador de la empresa Brunot.

Esta propuesta del autor está influenciada por los montajes que presencia en su visita a Rusia, donde describe grandes escenografías que presentan por primera vez y de forma realista, la vida del obrero. Máquinas, chirridos, poleas, yunques, movimientos y voces pueblan la escena. La no representación de interiores burgueses sino del espacio habitado por la masa revolucionaria (verdadero aparato de la producción) es lo que atrae al poeta. El autor puede ver que la protagonista de la historia es la clase donde se fecunda la nueva sociedad que sueña (Vallejo 1996: 160).

En relación a la actuación, el autor es muy específico respecto a cómo se deben ejecutar los personajes. Señala: “Ya en la propia génesis del personaje por el autor, parece aquel figurado sensiblemente, esto es con su anatomía, sus efectos fisiológicos, sus gestos, sus ademanes [...]” (1973: 359). De esa forma el actor es llamado a convertirse en un intérprete y traductor del autor. Al menos eso pensaba Vallejo alrededor de 1931. En 1934, como lo hemos señalado, cambia su punto de vista. Según el interesante análisis que hace Martha Barriga sobre *Lock Out*, se señala a los obreros como caracterizados por la rebelión y la ingenuidad, pertinente con la ideología del texto. Incluso la misma autora hace referencia a una cita de Vallejo cuando afirma que la rebelión es el fruto de la inocencia (2008: 49). De esa forma observamos cómo los protagonistas de la obra aparecen como obreros inocentes, abusados por sus patrones. Además, la mayor de las veces, justifican sus acciones violentas de forma intelectual, a través de referencias de teorías marxistas. Recordemos que el marxismo es reconocido por la ideología socialista como un conocimiento de carácter científico; de ahí, que cuando plantean la revolución, lo hacen con el sentido de acelerar el cambio social, el cual se mueve o avanza por contradicciones de clase. Solo en casos excepcionales, como en el final del acto tercero, un par de obreras arguyen ideas más emocionales para persuadir a sus compañeros del sindicato de la necesidad de ir a huelga general. Todo ello genera que los personajes principales (los obreros) carezcan de contraste. Su bondad llega muchas veces a límites que pueden en una época como la nuestra lindar con lo inverosímil. Otro aspecto que cabe destacar del personaje principal es que es retratado como una individualidad dentro de una masa, un tipo de carácter colectivo: la obra se refiere a un trabajador-tipo, de allí que solo los delegados y unos pocos obreros tengan nombre propio. Y cuando esto pasa es porque Vallejo muestra al trabajador en sus relaciones familiares o haciendo alusión a ellas. Aun así la perspectiva del personaje colectivo no

se afecta, sino que se refuerza. Esto es totalmente coherente con la ideología de la obra, que habla de la importancia de la revolución de una clase y la coloca por encima de los problemas personales que pueda tener cada individuo: “entre estas exigencias está la quiebra momentánea de la familia y la concentración de todas las energías e intereses sentimentales del obrero en el taller revolucionario” (Vallejo 1973:433). De lo anterior, podemos tomar como ejemplo el comportamiento del obrero Oudiant, quien luego de perder a su familia (madre y novia) durante el enfrentamiento con la policía, se sobrepone rápidamente al dolor y llama a todos a estar en pie de lucha. Pensamos que este aspecto de Oudiant se aleja de lo denominado verosimilitud emocional del personaje (Alegría 2006: 96). Es decir, es necesario que haya un nivel de causalidad o lógica en el desarrollo y progresión emocional de los personajes realistas, los cuales son mostrados a través de una historia.

¿Cuál es la finalidad que tiene Vallejo al mostrar al obrero de esa forma? Representar a un prototipo de luchador revolucionario, comunicar al futuro público obrero del montaje que ese es el modelo a seguir camino a la futura revolución. Si analizamos el personaje, también colectivo, que representan los empresarios, observamos que su caracterización está teñida de una imagen negativa. Estos representantes del poder económico aparecen como seres casi malévolos, insensibles frente a lo que sucede a su alrededor. A diferencia del caso anterior, estos caracteres nunca aparecen en sus relaciones personales (nunca los vemos como padres, amigos íntimos y demás). Y no hay una progresión de sus estados emocionales. Sin embargo, los hechos tan dramáticos surgidos en la obra deberían provocar una evolución y continuidad emocional. Al menos eso se podría esperar, por lo menos del personaje Brunot, quien es el único industrial que sale en más de un acto. No obstante, cuando aparece en el cabaret, se muestra totalmente ajeno a los hechos de violencia ocurridos en las calles: se mantiene en la misma faceta emocional que en el segundo acto. De lo cual deducimos que el autor pretende incidir en el juicio del futuro espectador para que vea a este representante del poder como alguien casi monstruoso. Todo esto provoca un maniqueísmo en los personajes: los obreros son buenos y los industriales malos. Cada detalle de estos caracteres: cómo dialogan, los gestos que tienen, las variaciones emocionales que sufren, sus relaciones con las clases sociales y demás, están perfectamente tipificados por Vallejo. Le ha brindado a cada personaje un carácter específico con relación a la

ideología que sostiene dentro de la obra. A continuación señalamos algunos de los caracteres, a partir de los indicados por Barriga para los trabajadores:

- Duda, cautela, alerta
- Busca información
- Apoyo radical y violento
- Organizador
- Luchador
- Apaciguador
- Solidario y combativo
- Siempre decidido a la lucha

Cabe decir que también aparecen en algunos momentos, características como ansiedad, miedo, sumisión, tradicionalidad, cobardía, escepticismo, entre otros. Sin embargo, cada vez que estos aspectos se suceden son rápidamente contrariados, contra argumentados y poco valorados por el conjunto obrero. Es decir, el autor ve esas características como no idóneas en un obrero revolucionario y se encarga de evidenciarlo. ¿Qué sucede con los personajes representados como el poder del estado o miembros de él? Nos referimos al ministro de trabajo Dussaud y los policías. Como sugerimos antes, los entes estatales se unen a la fuerza opresora liderada por los empresarios. Y es evidente en el segundo acto que quienes realmente controlan y ejercen gran influencia en el rumbo del país son los agentes económicos. Esto guarda relación con la teoría marxista que sostiene la ideología de la obra. De lo anterior se deduce que tales personajes están caracterizados por adjetivos de tipo negativo: inhumano, irascible, hipócrita, cínico. Un tipo muy particular de personaje es el denominado La Masa, quien es parte del grupo obrero y el autor no define cómo debería representarse. Aparece afuera del ministerio de trabajo durante el segundo acto. Y tiene gran importancia en el tercero. Cabe decir que Vallejo diferencia los textos que deben ser dichos por todos los obreros (a modo de coro) de los parlamentos de La Masa. Es decir, cuando La Masa habla no significa que todos los obreros parlamentan, de forma literal. No es un personaje coral ni es un obrero en particular. Y no hay mayores pistas sobre su materialidad. Por otro lado, los niños, las ancianas y los transeúntes que aparecen en el cuarto acto, forman parte del grupo oprimido y sufren los estragos de la huelga: son golpeados, asesinados, perseguidos,

confundidos con huelguistas, entre otros. Las copetineras que aparecen en el mismo acto y que participan en la escena del cabaret, no toman partido por ningún grupo. Se podría tomar dos posturas: son insensibles frente a los estragos de la huelga o se ven obligadas a ser indiferentes ante los hechos debido a su necesidad de trabajar para sobrevivir. Como sea, estos personajes no llegan a representar una oposición para ningún grupo social, ni forman parte activa de alguno.

Ahora nos referimos al conflicto dramático de la obra: las fuerzas en pugna enfrentadas durante el argumento. La trama es particular pues quien ejecuta la acción principal de la obra no es un solo personaje sino un grupo humano, la masa obrera. Y por otro lado, ellos no se confrontan con otro personaje sino con otro grupo, los patrones. Así podemos afirmar que el conflicto dramático se da entre los obreros y los patrones, o los dominados y dominantes. ¿Qué representan estas fuerzas en pugna? La justicia que lucha contra la injusticia, donde la primera es representada por la masa trabajadora y la segunda por los industriales. Es decir, el argumento nos muestra como una fuerza trata de imponerse sobre la otra: opresores versus oprimidos. Sin embargo, creemos que Vallejo, al pretender dar un mensaje ideológico, no busca colocar el énfasis de la trama en la lucha de dos grupos humanos; lo que el poeta propone es enfrentar dos maneras de concebir el mundo, dos ideologías: la socialista y la capitalista. De esa manera *Lock Out* nos cuenta el choque entre dos posturas. Trata de mostrarnos cómo una es justa frente a la otra y la necesidad de que la primera se imponga sobre la otra para acabar con el sufrimiento de la clase obrera. A partir de allí aseveramos que las clases en conflicto son el proletariado y la burguesía.

En relación al diálogo, entendido como los textos señalados para ser dichos por los personajes, señalamos lo siguiente. Para nosotros la dicción, dentro del drama moderno actual, debe estar caracterizada por emanar intenciones y evoluciones como consecuencia del intercambio verbal. Cada acción y reacción está configurada bajo una intención, es producto del pensamiento (que evidentemente no está desligada de componentes emocionales). Es dramática por naturaleza, entraña conflicto o lucha. De ahí que suele ser concisa, no expositiva y concreta. Cada palabra atribuida a un personaje debe ser coherente con su personalidad y por tanto mantener una consistencia conforme a su particularidad. Finalmente la palabra dramática, como lo es el teatro, no

es una imitación de la realidad sino que la representa o la refiere. *Lock Out* carece de alguna de esas cualidades ya que Vallejo prefiere usar a sus personajes para que comuniquen sus teorías, de manera bastante amplia y específica. Aunque estas se presentan en medio de diálogos donde la situación es álgida y los personajes están inmersos en un problema, el contenido del texto cobra mayor preponderancia que la acción y así el conflicto pierde intensidad y foco. Por ello la progresión de la situación se ve estancada en numerosos momentos. El autor prefiere recurrir al factor racional del espectador y no al emocional. Es decir, es más importante comunicar ideas a través de la palabra y no de la acción o vivencia de los personajes. Incluso hay una preocupación por que el espectador no sea dominado por sus emociones. En ese sentido, muchos personajes aseveran la necesidad de no comprometer sus sentimientos sino la razón que justifica su accionar. Todo esto termina por afectar la dicción de los personajes y el diálogo entre ellos pues les quita verosimilitud, consistencia y lógica emocional, lo cual se refleja en la pérdida de intensidad y evolución dramática.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que *Lock Out* pertenece al tipo de poética moderna que Dubatti denomina como drama realista (2009: 39). Debido a que su estética opera a partir de la mimesis. Su universo poético-ficcional está sometido el régimen de la experiencia objetiva del mundo. A la vez es discursiva ya que la acción verbal es un componente esencial dentro de la situación escénica, aun por encima de la acción física. Y es expositiva debido a que el intercambio verbal entre los personajes está puesto al servicio de la exposición de una tesis, una predicación y análisis sobre el mundo. Además, todos sus niveles (personajes, espacios, trama, diálogos, entre otros) están atravesados por el objetivo de exponer una idea objetiva. Para ello se usa el personaje referencial de identificación social (obreros, ministro, empresarios, entre otros). La trama tiene una linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) y muestra el vínculo entre los hechos, presentando los más importantes según la tesis que quiere demostrar. Es una especie de examen sobre el mundo real con miras a cambiarlo. Para ello también usa el personaje-delegado cuya función es explicitar la tesis y encargarse de que el espectador la entienda. Además, aplica una insistencia pedagógica a lo largo de todo el texto con el fin de construir una estructura coherente, potente, tautológica y unívoca. Por último, respecto a la tesis, se afirma que esta debe dejar de lado toda emoción o prejuicio del autor. El análisis es impersonal y expone una verdad por

encima de lo individual. No se basa en una hipótesis, de lo contrario no se le podría tomar como verdad objetiva de carácter científico. Si bien es cierto el realismo presenta numerosas variantes dentro de sus características, aquí hemos expuesto las que se manifiestan en *Lock Out*. El fin último del texto es demostrar que el proletariado, a partir de pequeñas revoluciones (en este caso la lucha encarnizada que realizan los obreros metalúrgicos), llegará tarde o temprano a tomar posesión del poder del estado, desplazando a la burguesía. Y así se pasará de la sociedad capitalista a una socialista.

3.3 NOCIONES ALREDEDOR DE LA PROPUESTA DE MONTAJE

Después de muchas lecturas, experiencias profesionales y estudiantiles valiosas, nos hicimos la pregunta: ¿qué es el teatro? De alguna forma, esa interrogante vagaba por nuestra mente desde hace mucho. Pensamos que todos los montajes que hasta ese momento habíamos hecho habían partido del supuesto de que se debía tener una escenografía, poner música, realizar un vestuario y demás aparatajes que siempre damos por hechos en el teatro. No sabemos cómo acabará la obra pero de alguna forma extraña tenemos claros los pasos hacia ese universo desconocido que será el montaje. Había algo allí que no nos parecía muy lógico. A la vez, pensábamos que no bastaba con leer a los más importantes directores teatrales del siglo XX, quienes explicaban la materia intrínseca del teatro. Hay que leerlos y eso nadie lo duda; sin embargo, si el arte es material subjetivo, ¿cómo puede ser posible entenderlo a través de un libro? Comenzamos a entender que lo que afirmaban los teóricos eran pautas, vestigios de una experiencia, huellas de un teatro perdido que no nos podían decir nada que no fuera de calidad intelectual. La única forma de tratar de entender lo que refieren es tomar los principios y datos de esos textos, como impulso hacia el “vacío”, hacia la experimentación, desde lo básico, alejado de los patrones de creación conocidos y tradicionales, justamente para tratar de entender la esencia sobre la que descansan. Y esto es un reto que hasta ese entonces no habíamos afrontado. Si bien es cierto, creo que siempre hemos tenido una inquietud por las posibilidades del actor para la representación, nunca habíamos averiguado al respecto, hasta el máximo de nuestras facultades. No sentíamos, por aquel entonces, que nos habíamos arriesgado tanto.

En ese sentido, creemos que es esencial indagar constantemente en nuestra propia imaginación, creatividad y teatralidad. Como pequeño universo y sistema también

somos una expresión cultural. Podemos crear el teatro que queramos, nuestro teatro propio, con toda la subjetividad y profundidad que eso puede significar. El camino hacia la esencia del teatro es también el viaje hacia la teatralidad íntima de cada uno, hacia la expresión teatral particular de cada individuo. Si queremos ser originales hay que acudir al origen de la materia. Por ello Brook afirma: “Siempre que comenzamos el montaje de una obra hemos de plantearnos, como si fuera la primera vez, las siguientes preguntas: ¿Qué han de llevar los actores? ¿Hay alguna época implicada en la acción? ¿Qué es una época? ¿Son reales los aspectos que nos proporcionan los documentos? ¿O es más real el vuelo de la fantasía y de la imaginación?” (1973: 148). Esta cita es fundamental para nosotros por la carga política que conlleva. Le dice al artista que debe pensar, reflexionar e interrogarse sobre lo que hace y su identidad.

Entonces, ¿qué es el teatro para mí? ¿Para qué sirve? ¿Cómo lo concibo y entiendo? ¿Es la manera correcta? ¿Está acorde con mis inquietudes como creador? ¿Es bueno el teatro tal cual me lo planteo? ¿Tiene alguna cualidad en particular? ¿Me hace feliz el teatro? ¿De qué le sirve a la gente? ¿El teatro tal cual existe hoy en día funciona? ¿Tiene sentido? ¿Está bien? ¿Quiero seguir el camino de los otros o trazar uno propio? ¿Qué tanto me importa la opinión de los demás artistas o el público? ¿Quién es el público? ¿Qué quiere percibir en el teatro? ¿Cómo concibe el espectador al teatro? ¿Creerá que le sirve para algo? ¿Cuántos tipos de público puede haber? ¿Qué tipos hay? ¿Qué es el buen teatro para ellos? ¿Qué se necesita obligatoriamente para hacerlo y qué no? A partir de aquí, para nosotros comienza a ser clara la idea de que la expresión teatral no tiene límites. A la vez, debido a que su punto de partida es el actor, en él descansa la multiplicidad de lenguajes y expresiones que nos ofrece el teatro. Solo a partir de dicho artista podemos comenzar a percibir el teatro y descubrir su potencialidad. El arte dramático durante la representación es una fuerza humana, es el suceso capaz de comprometer el mundo subjetivo de un grupo social, donde inevitablemente se involucra la memoria colectiva e individual. Así lo verdaderamente importante para el teatro es que se genere un convivio entre el actor y el espectador. Lo que sucede en el acontecimiento teatral, provocado por el actor, es una idea que se hace carne, que aparece través de la fibra corpórea y se difumina en campos desconocidos e inexplicables que abarcan tanto el ambiente externo como interno de los involucrados. Dice Brook en relación a la expresión teatral: “Pero para que una idea quede, hace falta

algo más que enunciarla. Debe quedar grabada a fuego en nuestra memoria [...] es toda una imagen con carga emocional e intelectual” (1992: 67). Entonces, la pregunta clave es: ¿Cómo la imaginación, las ideas y emociones, cobran una vida material, perceptible por la mente y los sentidos, cuando son provocados por el actor, quien ejecuta acciones frente a un público con el cual intenta comunicarse?

Para nosotros lo más importante es el hecho de que el espectador acude al teatro para presenciar un conflicto. Todo hecho teatral es un acto de violencia. Lo que sucede en el espacio es un conflicto de fuerzas (que pasa a través de los cuerpos, el argumento, las luces, los sonidos, el espacio, los objetos y demás). Esta violencia parte, principalmente, de los sucesos representados en el escenario mediante el desarrollo de conflictos dramáticos (sucede así en casi la totalidad de las obras existentes). Además, es encarnada por los actores, quienes comprometen su materia humana en toda su dimensión. Según nuestra concepción, el teatro es un evento social donde sucede un *shock* que funciona a nivel mental y corporal. Por ello lo que nos interesaba con *Lock Out* era propiciar, principalmente, la excitación de la fibras subjetivas del espectador, quien al reconocer una conexión entre lo acontecido sobre la escena y su propia intimidad, pueda también ejercitar su pensamiento. Y la conexión provendría, sobre todo, de las emociones que se harían vivas en la escena y el lenguaje que les daría forma. A partir de allí nuestro interés para el montaje era excitar la sensorialidad de los espectadores a través del trabajo intenso de los artistas; estimular las emociones del auditorio al concentrar el argumento sobre la evolución (de carácter extremo) de los personajes; y promover el debate (intelectual pero que no deje de comprometer los sentimientos) sobre la conexión del argumento con nuestra realidad íntima.

Para aspirar a ello era básico asumir nuestra autonomía como creadores. Luchar contra la tradición y buscar redescubrir a partir de la propia experiencia: “Más difícil aún es desechar los hábitos culturales impresos en nuestra mente, hábitos de prácticas y tradiciones artísticas y estéticas” (Brook 1994: 110). En ese sentido, entendimos que el regreso al origen del teatro es también la vuelta al principio de uno mismo, cuestionando y manteniendo al margen todo lo conocido hasta entonces. A partir de aquí, en confrontación con el actor y el espacio vacío, nos podemos posicionar sobre el material primigenio. Pensamos que solo desde allí podíamos aspirar a ser

contemporáneos, a representar un teatro vivo que se afirme sobre el presente. Necesitábamos despojarnos de todo lo que no fuera esencial para descubrir nuestro propio teatro. Concebimos la creación como un proceso humano, que como tal involucra un conocimiento en constante cambio, lleno de vaivenes, donde el camino nunca es seguro y la mejor guía es el riesgo y la libertad. En vista de ello, nuestro interés es siempre dar cabida y promover las condiciones necesarias para la aparición de lo inesperado; es decir, no limitar el potencial que, a partir del factor *intuitivo*, se puede ir generando, sobre el trabajo del actor. Es esencial estar dispuesto a sorprenderse de los universos que potencialmente descansan en el actor pues toda la complejidad del teatro descansa en su material vivo. Entonces nos concentramos en imprimirle a ese cuerpo nuestro propio mundo interior (pensamiento, imaginación, sensorialidad, identidad, miedos, universo lúdico, entre otros). Tratar de dotarlo de energías y cualidades particulares, más propias a su naturaleza única. Nos planteamos en ese sentido trabajar en base al juego, el ejercicio, los impulsos y similares, para ir descubriendo también con el propio cuerpo, los hallazgos que percibíamos coherentes, vivos y acordes con la esencia del drama que queríamos representar.

En la medida en que se concibe la generación de una puesta en escena concentrada en el artista, también se entiende, de una forma específica, el carácter efímero del teatro. Así como cada momento del suceso desaparece y es irrecuperable, también los signos pueden crearse en base a ese paradigma. Por ello los momentos generados por el actor (signos espaciales, temporales y materiales) irán desapareciendo conforme la acción progresa. Cada signo o lenguaje, en relación al montaje, puede anular al anterior. Nada debe quedar de más y así el foco de atención siempre recaerá sobre el creador. Sobre él mismo la obra evoluciona, a nivel de trama y acontecimiento. Brook hace referencia a esto al señalar la similitud entre Brecht y Craig:

Este [Craig] quería que una sombra bien caracterizada remplazara a un bosque pintado, únicamente porque reconocía que la información inútil absorbía nuestra atención a costa de algo más importante. Brecht adoptó este rigor y lo aplicó no solo a la escenografía, sino también al trabajo del actor y a la actitud del público. Si cortaba la emoción superflua y el desarrollo de las características y sentimientos que se relacionaban solo con el personaje, era porque comprendía que la claridad de su tema estaba amenazada (1973: 107).

En nuestro montaje todo debía desaparecer del acontecimiento (del actor) una vez que ya había cumplido su finalidad. Para eso es necesario un espacio vacío y el uso de la imaginación, tanto del actor que la impulsa, como del público que la ejercita: “Si hay un decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado. Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres” (Brook 1994: 36). A partir de aquí señalamos que para nosotros el espacio vacío está más cercano a un principio que a un hecho concreto y material. Si el actor provoca, a partir de un espacio lo suficientemente neutro, un signo tras otro, según las necesidades expresivas y en relación a la progresión de la obra, la labor está cumplida. La neutralidad (que involucra al escenario, escenografía, vestuario, cuerpo del actor, utilería, música, entre otros) es el requisito previo para poner en marcha la imaginación, una hoja en blanco que permita la convergencia de diversos tipos de creatividad, donde las formas escapen de patrones rígidos. Se trata de ejercitar nuestra libertad. El espacio vacío apunta a que el espectador ejercite su imaginación a partir de una provocación, donde su universo lúdico personal sea invitado a hacerse presente dentro de él. No se le da nada más que lo necesario para emprender una aventura creativa. Si es que no se logra que los espectadores sean atraídos por la promesa de un placer particular y pongan en marcha su imaginación (y así su cuerpo y emoción) es porque no se puede intercambiar información intelectual y sensorial con ellos. No hay teatro. Además, debemos tener en cuenta que cuando el actor se apoya en un decorado realista “con una ventana para que el ladrón entre por ella, una caja fuerte que forzar, una puerta para que la abra la dama rica... ¡entonces el cine lo hará mejor!” (Brook 1994: 41).

En el cine la conexión del espectador con la imagen proviene de la cámara, el montaje, la edición. La visión del espectador es conducida y el cine de arte sabe explorar dicha condición. Su lenguaje se concentra en la imagen donde el actor es un elemento muy importante pero no el principal. La imagen y el cine son muy diferentes al actor y el teatro: es un problema de concentración. Esta es la gran diferencia entre el teatro y el cine. A causa de la naturaleza realista de la imagen, en el cine el actor siempre está en un entorno, nunca hay personas fuera de un contexto. En el teatro es vital que sean los actores quienes propongan ese juego creativo donde el contexto va apareciendo en un ámbito material vacío pero de cualidades ilimitadas en la imaginación de cada

espectador. Así, hay una cualidad básica en el trabajo del actor: el *pre-juego*. Se trata de que el artista prepare al espectador para que reciba los detalles de la situación escénica, para que no necesite gastar fuerzas para captar el sentido de lo que la escena propone (Rubio 2011: 123). El público debe ser atraído al juego. La primera condición para que exista el intercambio teatral es el entretenimiento del público. Brook propone dos métodos para conmover al espectador y crear con su ayuda un espacio que conecte el mundo de la escena con el real (que al mismo tiempo lo haga más amplio, misterioso y rico). El primero es la búsqueda de la belleza: la atención y la perfección del más minúsculo accesorio para asombrar a la imaginación. El segundo es crear un nexo entre la imaginación del actor y la del espectador, con el propósito de que un objeto banal sea capaz de convertirse en algo mágico. Y esta transformación será posible si el objeto es tan neutro y vulgar que puede reflejar la imagen que el actor le da. Se refiere a él como “objeto vacío” (1994: 60). Así una mesa, una silla, una vestuario lo suficientemente neutros pueden cobrar distintos significados sin cambiar su forma aparente.

Para lograrlo el creador no debe perder la conexión con el sentido común. Los lenguajes deben ser lo suficientemente accesibles al espectador (sin que ello signifique ser conciliador con lo que se le ofrece a su imaginación). No debemos permitir que el espectador pierda su fe en el acontecimiento. Para esto es esencial que para expresar significados y sensaciones profundas sepamos mantenernos entre lo absoluto y mundano. Además, el pensamiento habitará el suceso mientras lo que se presencia agite fibras profundas a nivel mental (cuestionamientos, interrogantes, reflexiones, hipótesis, deducciones, entre otros): “Creo que el teatro, al igual que la vida, está hecho del eterno conflicto entre los juicios y las impresiones, donde la ilusión y la desilusión cohabitan” (Brook 1992: 61). Es inherente al teatro la búsqueda de una profundidad mayor, tanto a nivel de emoción y pensamiento; y allí radica sus cualidades de entretenimiento. El acontecimiento del teatro debe, en búsqueda de entender y acercarse a los resquicios de la vida, asumir las complejidades humanas desde la mirada de la experiencia. No creemos que el teatro deba ser el lugar para el entretenimiento superficial y vano, ya hay en el mundo muchos lugares con esas cualidades. En la esencia del hecho teatral descansa la necesidad del ser humano por contarse historias, recordar mitos, agitar fibras profundas, que aspiren a recordarnos de lo que estamos hechos, para comprender y entender lo que somos. Además, no hay que olvidar que la vida hay que afrontarla con

humor, es sumamente graciosa la suma de avatares a los que nos vemos enfrentados en el día a día; y a la vez, nuestra incapacidad para sobrellevar la carga mundana, hace que constantemente nos tengamos que enfrentar a cuestiones irresueltas y frágiles dentro de cada uno. Ambas posibilidades y estados deben ser posibles en la convivencia del teatro. No se debe confundir la profundidad del contenido con una comunicación artística soporífera. El teatro no debe ser aburrido.

El arte del actor, debido a que descansa en el intercambio humano, debe mucho de su naturaleza a lo popular. Solo a partir de ese elemento es que el actor puede establecer puentes con el espectador, quien reconoce en el espectáculo su propio mundo (sentido del humor, mitos, prejuicios, temores, entre otros). Esto debido a que el teatro comunica un conocimiento de su entorno, que para ser reconocido y atractivo, debe basarse en la vida misma del auditorio. No hay contemporaneidad si es que el espectador no reconoce su universo en el espacio escénico. La contemporaneidad no solo funciona a nivel de tema sino sobre todo a nivel de los lenguajes. Y esto definitivamente involucra a lo popular. Por ejemplo, importantes teóricos y directores de teatro como Meyerhold, Brecht y Artaud, buscaron fuentes de creación en el circo, el cabaret y el ámbito popular, respectivamente (Brook 1973: 98). Para nosotros lo popular descansa hoy en la cultura muchas veces reflejada en los medios (diarios, noticieros, chistes, películas, gráficos, frases hechas, jergas, entre otros). Aunque en apariencia muchos de esos datos puedan parecer frívolos, creemos que si podemos escarbar en sus formas hallaremos contenidos de una magnitud capaz de evidenciar nuestros miedos y placeres más profundos. Y solo lo podemos lograr a través de un lenguaje que dialogue con la vida misma y sus apariencias, que se deje inundar de sus estructuras, dinámicas y texturas.

Y para nosotros solo un espacio vacío es capaz de generar una expresión con esas cualidades. Las imágenes con las que ahora convivimos, que aparecen y desaparecen de nuestro frente a una velocidad nunca antes vista, solo es posible que se represente en un escenario libre, donde el actor esté sujeto a su propio cuerpo como principal herramienta de representación. Si el teatro persigue tener la velocidad y libertad que tiene el cine, la visión del ojo ávido que frente a un puesto de periódicos revisa quince diarios en menos de un minuto, la cantidad de información particular que posee una avenida llena de vallas publicitarias, la línea de noticias que cambia en menos de un

minuto en Facebook y demás, solo lo podrá realizar si se despoja de todo lo innecesario y regresa al origen. Por ello Brook dice: “cuanto más nos acercamos a la verdadera desnudez del teatro, más nos aproximamos a un escenario que tiene una ligereza y amplitud mucho mayores que las del cine o la televisión” (1973: 124). Por eso creemos que si el actor establece una estética de vida, con lo caótico que eso implica, el espectador estará dispuesto a aceptar las aparentes incongruencias en el espectáculo, pues será capaz de reconocer la chispa vital en lo acontecido. No reparará en los cambios de voz, distintos estilos de vestimenta, que los actores le hablen de pronto directamente, que el tipo de actuación varíe de una forma a otra, que se rompa con la lógica de la temporalidad, que se pase del lenguaje poético al cotidiano en un segundo, entre otros. En definitiva, si la vida es conflictiva por naturaleza, el teatro puede aprovechar dichas cualidades a todo nivel, en particular en relación a las formas. Los opuestos en el teatro son interesantes y atractivos, en el acontecimiento el choque de fuerzas en pugna es una armonía para el espectador. El constante desequilibrio es la única manera de sentir placer por ese juego aparentemente peligroso que involucra nuestro mundo íntimo.

¿Y qué sucede cuando el actor y el director se enfrentan a una obra escrita que evidentemente ya tiene un universo particular? ¿Cómo abordarlo sin el temor a traicionar el texto o a los espectadores? ¿O a ambos? Todo montaje de un texto es una especie de traición al original, pues al traspasar el material textual al escénico, evidentemente las naturalezas disímiles de ambos materiales, hará imposible algún nivel de traspaso fiel. Cada autor escribe para una época en particular y un lugar preciso. ¿Cómo se puede montar fielmente a Shakespeare alrededor de cuatrocientos años después de su existencia y en idioma castellano? Aun conservando el texto tal cual fue determinado hace mucho tiempo atrás por un autor, creemos que no es posible ser riguroso en cuanto a su forma original. Toda obra pertenece a un sistema teatral diferente: proyecta un sentido sobre otros dramaturgos, directores, actores, lectores y espectadores. Shakespeare no pensó escribir *Hamlet* para que varios siglos después la sigan montando en todo el mundo, él quería estrenarla y todo el espíritu plasmado allí pertenece a esa necesidad: “Olvidamos que el autor, cuando escribe un diálogo, está expresando movimientos ocultos, profundamente enterrados en la naturaleza humana, que cuando escribe las acotaciones está proponiendo unas técnicas de producción

basada en los teatros de su época” (Brook 1994: 66). En la época isabelina no existía siquiera la noción de derechos de autor, si uno conseguía una obra podía perfectamente montarla (Cerrato 2010: 32). Los únicos textos que se editaban eran los que habían tenido mucho éxito y bastante tiempo después de su representación. Ni siquiera los actores podían leer todo el texto durante los ensayos: debido a las condiciones de producción, las compañías eran muy recelosas de que alguien se pueda apropiarse de la obra. En ese sentido, el rol de los dramaturgos no tenía la importancia y reconocimiento del sistema que hoy tiene.

¿Y por qué muchas obras clásicas son adaptables a nuestra época? Debido posiblemente a que son construidas en base a arquetipos o se concentran en conflictos pasionales y tal vez históricos, de carácter universal. Además, nadie podría aseverar que el espíritu del texto es uno solo y auténtico, y que, en ese sentido, solo hay una forma de llevarlo a escena. Ya hemos dicho, varias veces, que el teatro es el acontecimiento del cuerpo, el intelecto y la emoción, entonces no solo a nivel de la razón se debe identificar la actualidad o pertinencia de un texto y su forma teatral. A partir de allí, se entiende que solo el resultado final podrá dejar entrever si el montaje es o no contemporáneo. Por ello, más actual puede ser un texto medieval que uno escrito hace una semana. Brook cuando se refiere al éxito de uno de sus montajes de Shakespeare dice: “Alguien podría traerme un thriller y decirme: ‘Hágalo como Titus Andronicus’ y yo por supuesto no podría, porque lo que no está, lo que no existe de manera latente no puede ser hallado” (1992: 19). Lo pertinente del arte proviene de la forma y el fondo. Y nos atrevemos a decir que de las formas por encima del fondo. Esto debido a que los temas en el tiempo se pueden mantener y hacerse actuales a nivel de una conferencia. Sin embargo, solo la forma, los lenguajes escénicos, el acontecimiento, el actor, nos podrán revelar lo vivo del teatro. Además, la obra como literatura dramática, no desaparece con la puesta en escena. Siempre se puede volver a Shakespeare a través de la lectura. Son los grandes textos, cuya esencia se mantiene inmanente a través de los años, que permiten que las formas se renueven, pues dialogan una y otra vez con distintas realidades. Los textos tienen núcleos que siempre, dependiendo de su calidad, pueden tomar formas virtuales ilimitadas. En definitiva, si el teatro es el momento presente donde se encuentran actor y espectador, la contemporaneidad dependerá exclusivamente de la calidad de dicho momento.

Ahora, ¿en qué se basa la adaptación de un texto? Es entendida, la mayoría de veces, como el proceso de cambios que afronta un texto para su realización en la escena. A partir de allí, es común pensar en la adaptación como un procedimiento de búsqueda de una funcionalidad práctica, en relación al montaje y al público de hoy. En ese sentido, se tiende a eliminar las complejidades de las obras haciéndolas más aptas para su consumo bajo otro sistema cultural. De esa manera, una obra clásica o de otra época se somete a un proceso de cortes, resúmenes, aligeramientos, supresiones, simplificaciones, entre otros. Todo ello con el fin de que el montaje resultante no sea ajeno al gusto habitual, y por el contrario sea reconocible y familiar; es decir, se promueve que la adaptación transforme la obra en algo ya conocido. Es evidente que dicha noción de adaptación está sometida al parámetro consumista propio de la hegemonía cultural antes descrita. Y como un tipo de traición específico, observamos cómo, muchas veces, se suele dejar en la obra una ligera sensación de lo “clásico” para someterla a una falsa imagen de cultura. Por ello la adaptación puede también ser producto de un interés por satisfacer gustos supuestamente académicos o de una falsa cultura tradicional que vigila y califica lo correcto e incorrecto de las formas teatrales. Todo lo anterior persigue anular la actividad intelectual y el análisis profundo de unas complejidades posiblemente mayores o diferentes a las dominantes actualmente. Tiñe de consumismo, superficialidad y banalización a todo lo que no sea reconocible. Es una limitación artística enfrentar la creación bajo un paradigma de esa naturaleza.

Una adaptación con un propósito diferente al anterior, busca una interpretación del texto original, a partir de un propósito concreto de puesta en escena. Reconoce las potencialidades particulares del material y del contexto actual donde aquella obra, aparentemente lejana, se puede hacer pertinente y necesaria. De ahí, no se busca simplificar o resumir el texto, con el fin de no exigir un esfuerzo particular al espectador. De ser así, lo único que se perseguiría sería gratificar al público, satisfacerlo de una manera trivial. Por el contrario, cuando se toma una posición frente al texto, las dificultades pueden aumentar y nos sometemos al riesgo evidente de que el espectador no se conecte con el montaje. Sin embargo, esto como hemos dicho es una búsqueda, muchas veces guiada por la intuición y con la total convicción de que la obra paso a paso se puede revelar ante nuestros ojos en los ensayos (o incluso en la soledad de un escritorio), haciéndose evidentes los puntos precisos que solicitan cambios para que la

fuerza del conjunto resuena desde el pasado hasta nuestros días. Por ello la esencia de la obra y su conexión con el mundo actual es lo fundamental. En este sentido se busca conocer y evidenciar lo común a ambas tramas humanas: la época del texto y la contemporánea. Lo que resulta probable es que el argumento adaptado, guarde características mucho más esenciales, universales y hasta arcaicas: aplicable a bastantes años atrás y también a un futuro próximo. Es decir, lo que relaciona una época y otra son cuestiones imperecederas en el tiempo. En vista de ello, creemos que justamente muchas obras de este tipo han sido capaces de plasmar con mayor complejidad los avatares humanos a través de las distintas épocas. Debido a eso al ser montadas hoy pueden cobrar una fuerza inusitada. Cuando enfrentamos la adaptación bajo esas premisas es esencial prestar atención a los distintos elementos de la obra: el conflicto, la trama, el diálogo, los personajes, el pensamiento o tema, las características espaciales y temporales. Además, es importante identificar lo que ha podido ser velado por los convencionalismos culturales de las épocas, que podrían ser capaces, bajo una nueva forma, de generar sentidos y complejidades más propios para hoy en día. Es decir, identificar los elementos que a causa de pertenecer a otros contextos o intereses particulares puedan obedecer a objetivos que hoy resultan fuera de época. Con esto se busca disminuir o incluso eliminar artificios cuya función dramática obedecen a intereses ajenos, afectando la verosimilitud o desarrollo de la trama. Por ejemplo, en lo concerniente a ideologías políticas que pueden estar filtrándose en ciertos momentos. Otro aspecto a tener en cuenta es la revisión de posibles ambigüedades o incongruencias de la trama, siempre y cuando esto no conlleve a una simplificación sino a una precisión y por tanto enriquecimiento de la complejidad de la obra. En ese sentido es importante variar detalles del campo semántico y sintáctico, cuando afectan a la claridad de la trama, a través de la impertinencia de ciertos términos a las usanzas actuales que hoy pueden resultar confusas, tergiversadas o inidentificables. Aquí hay que ser muy precavido en no eliminar la propiedad y riqueza de los diálogos.

Por otro lado, la adaptación debe estar al servicio del actor contemporáneo. Todo texto dramático tiene evidentemente en cuenta al artista, desde diferentes nociones y premisas. La manera como el sistema teatral concibe el trabajo actoral cambia conforme el contexto histórico y cultural al que pertenece (espacio escénico, luz, tipo de público, tiempo de ensayo, influencias de otras artes, principios estéticos, convenciones

artísticas, valores sociales, entre otros). Hemos visto cómo en el siglo XX, a través de distintos representantes, la creación actoral ha sido capaz de escapar de cierta literalidad e interpretación rígida del material textual, y ahondar en universos más relativos, enigmáticos y sugerentes. Por ello, hoy en día, una adaptación debe considerar la capacidad del actor para desarrollar el texto en relación a nuevos aspectos como el subtexto, lo implícito y fragmentado. Y a la vez se debe contar con el trabajo de la materia física y subjetiva del actor, quien pondrá su corporeidad e imaginario personal a disposición de la escena. Es decir, las características particulares del propio elenco deben ser un factor esencial para la adaptación. Podemos concluir con referencia a esto que el proceso de adaptación debe tener en cuenta su sensibilidad, técnica y energía.

En vista de todo ello, debemos entender que la adaptación probablemente involucre reducciones, incluso alguien se podría animar a aumentar textos o recuperar algún extracto de otra versión preliminar. Ante todo, la adaptación plantea dos opciones, puede obedecer al sometimiento de un texto a convenciones de una teatralidad complaciente, superficial y consumista, o puede tener el propósito de reinterpretar una materia dramática propia de otro contexto a un sistema teatral actual (complejo y acorde a nuevos parámetros culturales). Este proceso por el cual una obra, perteneciente a un sistema teatral ajeno al nuestro, es incorporado al ámbito contemporáneo es denominado por Sanchis Sinisterra como adopción: “el texto no es tanto adaptado como ‘adoptado’, acogido en un ámbito escénico que se rige por otras normas, que se basa en otros principios, que se orienta hacia otros objetivos, todo él surcado por otros valores y significados” (2002: 176). Finalmente, la adopción de una obra debe entenderse como un proceso en función del público, la naturaleza del teatro, la producción artística, los actores, entre otros. Todos ellos habrán de ser su nueva patria.

3.4 CONCEPCIÓN DE LA DRAMATURGIA ACTORAL

A continuación, proponemos un documento memoria sobre el proceso de creación de la dramaturgia actoral para *Lock Out*. Nuestro interés es tratar de recuperar la experiencia perdida, y a la vez, hacer que la memoria dialogue con conceptos teóricos que creemos pueden haber influenciado, directa o indirectamente en la propuesta o que sustentan de forma más precisa nuestros hallazgos creativos. No pretendemos analizar nuestro propio proceso desde un lugar que nos ponga como investigadores neutrales del hecho. Es

evidente que nuestra apreciación de los sucesos está teñida de nuestros conceptos teatrales, identidad, imaginario personal y contexto específico sobre el cual estamos escribiendo (una tesis). En vista de ello, creemos que evidenciar el hecho a través de la memoria y en el orden de los sucesos que fueron concretando la dramaturgia actoral del montaje, es la mejor manera de abordar el documento. Tomamos las aparentes dificultades de este escrito como características propias de la investigación teatral. Si el entendimiento de la naturaleza actoral, como hemos visto, pasa a través de la filosofía, es evidente que el presente estudio tratará de organizar el conocimiento de los saberes, de cualidades eminentemente subjetivas que aparecen alrededor del hecho escénico. El objetivo es estructurar el conocimiento, identificando pautas subjetivas que cobren significados precisos para el lector, con el fin de que haya cierto nivel de precisión y organización de la experiencia. Creemos que este capítulo es sobre todo un breve ejercicio de lo que a futuro podría ser una investigación a fondo de los posibles esquemas y patrones que podrían seguir los documentos memorias aplicados a la dramaturgia actoral.

El proceso de creación puede partir de muchos aspectos: una sensación, una música, una atracción por un autor, la motivación de contar un texto clásico, las ganas de hacer reír a la gente con una comedia, la ansiedad por generar dinero, la importancia de dar a conocer un autor, aprender y poner en la práctica lo estudiado, entre otros. Es importante el punto de partida pues pone en evidencia una concepción del arte por parte del creador: fin económico, íntimo, sensorial, político, didáctico, lúdico, entre otros. El desarrollo creativo está relacionado también al tiempo y el espacio: no todo se tiene premeditado desde un inicio, es un proceso donde se interactúan con factores no previstos y buscados de antemano. Hasta ahora, hemos plasmado los datos y un breve análisis alrededor del texto *Lock Out*. Luego señalamos nuestras concepciones del arte dramático en función de la propuesta de montaje. En seguida detallamos, el proceso de concreción de la dramaturgia actoral para la puesta en escena.

En nuestro caso, la idea de montaje partió un año antes de hacerlo, probablemente entre junio y julio de 2009, mientras buscábamos un texto para presentarlo como proyecto final de carrera en la especialidad de Artes Escénicas de la PUCP. Hasta ese momento solo conocíamos de César Vallejo a través de su poesía. Incluso habíamos tenido una

experiencia teatral en la secundaria, al representar dos de sus poemas: *Masa* y *Los nueve monstruos*. Teníamos un recuerdo de dichos materiales como furiosos, viscerales, con gran cantidad de imágenes sugeridas a partir de la palabra, a veces con una estética que recordaba a una pesadilla. Además, para nosotros, el autor lograba equilibrar todo ello con una preocupación y sensibilidad social. Una vez que llegamos al libro con las obras de teatro del poeta nos llamó la atención uno de los títulos por estar escrito en idioma inglés y pensamos que el autor había tenido la idea de sonar “moderno” o titular su texto de forma “atractiva”. Antes de leerlo revisamos cuántos personajes tenía, en ese momento era crucial este dato pues necesitábamos un texto con pocos caracteres que hiciera factible su futura representación, en vista de que el presupuesto de producción era mínimo. Al ver que había más de treinta personajes la posibilidad de montarla quedó descartada; sin embargo, no la motivación de leerlo. Y así comenzó la lectura. Quedamos altamente impactados por la obra, por la inmensa cantidad de imágenes que nos provocó, por la sensación de cinematografía, nos imaginábamos a los personajes sobre la escena, saliendo y entrando una y otra vez. A veces no se entendía bien lo que decían por la gran cantidad de sonidos y vehemencia de las situaciones, los veíamos golpeándose y gritándose, observábamos que las escenas y la trama que las unía rompían la lógica de espacio y tiempo, escuchábamos sonidos de todo tipo. Toda la situación la percibíamos “roja”, con muchos cuerpos sudorosos, varios actores, un espacio vacío, muchas luces y un público absorto por lo que veía. Evidentemente concebíamos el montaje virtual como sumamente intenso, a nivel de la energía de los actores, por lo violento de la trama y la manera como se plasmaba en la escena (a gran velocidad). Todo eso pasaba por nuestra mente a pesar de que Vallejo era muy puntual en sus indicaciones de escena: el 90% del argumento requería de una actuación realista y solicitaba una estructura de tres pisos como escenografía. Pese a ello pensamos que el texto podría ser reinterpretado bajo otra estética actoral, que todo se podía hacer sobre el piso del escenario y que finalmente la obra no requería todo lo que proponía o al menos en nuestro montaje virtual no lo necesitaba. Además, no sentíamos que estábamos proponiendo algo ajeno a la naturaleza del texto. Para nosotros, su contenido y su forma eran las de esas imágenes que nos provocaba la lectura. Entendíamos como natural y necesaria esa imagen que emanaba del texto; es decir, que concebíamos aquella forma como contemporánea.

Imagen a partir de la sesión fotográfica que se realizó luego de clasificar al festival del ICPNA. Creemos que esta foto puede aludir a la sensación que nos proyectó la lectura de la obra.



Fotografía e imagen: Marco Witzmann

Sentimos que el montaje estaba claro en nuestra mente, sabíamos cómo debía hacerse. Esto nos generó una sensación de extrañeza y hasta de miedo porque nunca antes había sucedido algo semejante. Nuestro ideal, alrededor del teatro, era que uno no debe partir de una forma concreta sobre la obra, sino que el montaje debía descubrirse durante el proceso de ensayos. Era raro que todo nos apareciera tan evidente y preciso. Como si solo se necesitara conseguir a los actores e indicarles cómo iba a ser el montaje. Luego, lamentablemente, tuvimos que concentrarnos en seguir buscando otros textos para el proyecto final de carrera. En definitiva, el montaje no era viable en ese momento, por no contar con el dinero suficiente y el tiempo necesario de ensayo que se preveía. Meses más tarde presentamos el proyecto de montaje al Teatro de la Alianza Francesa, junto a cuatro proyectos más. La obra no fue seleccionada. Sin embargo, aceptaron nuestro proyecto de obra para niños, que resaltamos pues fue nuestro primer montaje profesional que no partió de las aulas. Hasta ese momento, de los tres montajes que habíamos dirigido, dos se habían presentado como profesionales pero previamente habían pasado por la asesoría de docentes. Poco después, en el primer trimestre de 2010 se publicó la convocatoria para el X Festival de Teatro Peruano Norteamericano del ICPNA. El concurso consistía en financiamiento económico para montar la obra y

cuatro presentaciones en el auditorio del ICPNA de Miraflores, una sala de teatro profesional. En vista de eso nos embarcamos en preparar el proyecto. Meses después el montaje fue co-ganador del festival y al año siguiente se presentó en una temporada en el Teatro de la Alianza Francesa. Además, se exhibió en el VI Festival UCSUR de Teatro Internacional, la Universidad César Vallejo, la Universidad de Ciencias y Humanidades, el Teatro de la UNI y el INC región Ancash.⁷ Para postular al Festival del ICPNA solicitaban los objetivos del proyecto que copiamos a continuación. Este material pertenece aproximadamente al mes de mayo de 2010.

Objetivos previos al montaje:

a. Con relación a la estética

- Promover una propuesta de carácter contemporáneo.
- Afirmar que todo teatro puede ser muy entretenido. Y en ese sentido es capaz de satisfacer al público, más allá del tema, de la forma o el género con que se presente. Tratar de desterrar la idea de que la comedia es lo que más le gusta a la gente debido a la proliferación de propuestas en esa tónica que abundan en las salas teatrales actualmente.
- Investigar las posibilidades que tiene el teatro para mostrarnos el interior del alma humana, a partir de un lenguaje netamente escénico y alejado de aparatajes.
- Experimentar con la luz en el teatro para crear espacios, presencias, cuerpos sólidos que por sí solos dialoguen de forma estética con los intérpretes.
- Investigar las posibilidades que tiene el actor para la representación: desde la interpretación de objetos sin vida como una mesa que es capaz de llorar al no ver pan sobre ella, hasta los recónditos más profundos del alma humana.
- Investigar las posibilidades poéticas que tiene la escena a partir del sentido plástico que pueden tener los actores en el espacio, al crear formas muy particulares y reflejar sensaciones tan complejas que solo son capaces de ser expresadas a través de la imagen.

⁷ Ver en anexos notas de prensa del montaje.

- Estudiar las posibilidades de la música como una presencia de carácter propio dentro de la trama.
- Activar todos los sentidos del espectador: llevar la experiencia viva del teatro a otro nivel.
- Lograr que la forma (conseguida a partir de la investigación con los actores) y el fondo de la obra confluyan de tal manera que el contarle la historia al espectador sea una experiencia para él a nivel racional y sensorial.

b. Con relación al ámbito teatral peruano

- Promover una propuesta muy cercana a la realidad peruana. Es decir, hacer un teatro con una identidad nacional.
- Revalorizar la riqueza que nuestra dramaturgia nacional que, en mayor o menor medida, siempre ha tenido. De esa manera, nos interesa acercar al espectador peruano a uno de sus ilustres autores, César Vallejo. El cual para nosotros no es solo un poeta universal, es también un testimonio vivo de lo que somos como seres humanos, ciudadanos, y nación. Tratar de entenderlo siempre será el intento de examinarnos a nosotros mismos.

c. Con relación al tema

- Decir que la violencia y la imposición de una fuerza sobre otra no nos llevará nunca hacia un proyecto común como nación. Afirmar que el diálogo en igualdad de condiciones y que el reconocimiento de la individualidad de cada grupo humano son factores esenciales para que todos avancemos como parte de una sola maquinaria. Trabajar siempre bajo este ideal nos llevará solamente hacia el progreso.

En resumen, no propusimos revalorar el carácter eminentemente actoral que tiene el teatro, al concentrar sobre el actor toda la propuesta estética del montaje. A partir de aquí, quisimos investigar el carácter ilimitado de expresión que tiene dicho artista. Promover un lenguaje que apele a generar una experiencia de carácter intelectual y emocional en el espectador, lo cual se concrete como una propuesta atractiva y

entretenida, a tono con lo contemporáneo. Por último, al representar una obra peruana, quisimos plantear un montaje que reflejara nuestra identidad (a nivel social y cultural). Esto debido a que Vallejo nos podía proponer una visión del país. Además, su calidad artística nos podía impulsar a encontrar una expresión propia como creadores de la escena.

¿Cómo se planteó la propuesta escénica? Desde el primer momento nos concentramos solo en la primera de las cinco partes que tiene la obra, debido a que como condición del festival, una vez que el proyecto había sido aceptado se debía pasar por una audición. Para ello teníamos que mostrar entre quince y veinte minutos de la obra. Por ello nos enfocamos en la primera parte que duró, una vez montada, aproximadamente diecisiete minutos. No pensamos en lo que venía en vista de que evidentemente cabía la posibilidad de que el proyecto se trunque. Es más, durante el tiempo que había pasado la claridad que tuvimos en la primera lectura sobre cómo se haría la obra se fue desvaneciendo y también quisimos olvidarla, por ese temor a imponer una idea mental y racional sobre los cuerpos de los actores. La mención de Brook se hace pertinente: “El director sentirá la fuerte tentación de preparar su puesta en escena antes del primer día de ensayo. Es natural y yo mismo lo hago siempre [...] pero no pasa de ser un ejercicio. No es una traba sino una preparación [...] no olvidar que no hay decisión irrevocable” (1994: 36). Bajo dicha premisa, desde la dirección, tratamos de hacer ejercicios de imaginación previo a cada ensayo. Estos consistían en ver fotos para el vestuario, lecturas alrededor del tema, hacer dibujos sobre los desplazamientos que podían realizar los personajes, escuchar música, ver películas y pinturas, observar fotos documentadas de huelgas, entre otros.

Debido a la poca disponibilidad de los actores, se hicieron aproximadamente cuatro ensayos antes de la audición. Los primeros dos duraron ocho horas y los otros cuatro. Y el día de la audición ensayamos poco más de una hora antes de presentación. De las condiciones complejas con las que nos enfrentábamos se puede deducir que no se pudo investigar mucho tiempo con los actores pues debíamos llegar a un resultado. Por ello, el primer paso fue que el elenco entienda de forma práctica la propuesta; es decir que conciban la escena como una escritura física fuera de la representación realista. Para esto se trabajaron algunos ejercicios grupales que se enfocaban en algunos principios de

expresión corporal y vocal. Se buscaba la precisión en los movimientos, motivar la creatividad, entrenar la resistencia física, entre otros. Todo ello en la búsqueda de romper o tensionar los esquemas tradicionales que trae el actor. En nuestro ámbito, usualmente, toda la educación se concentra en dramaturgias actorales de carácter realista. Sin embargo, nuestro montaje apuntaba hacia otra dirección. Afirma Antunes Filho: “Para que no repitan siempre las tres cositas que saben, tenemos que trabajar mucho para ser artistas, tenemos una misión, ser misioneros del espíritu humano. Cuál sino es la función humana y social del teatro” (Rubio 2011: 125). Este puede ser un ideal de trabajo que tratamos de acoplar a los ensayos. Una de las metas era romper con los esquemas de representación a los cuales estábamos acostumbrados y renovar constantemente las formas del espectáculo. Es decir, no quedarnos con una sola, perseguir un estilo múltiple. Esta parte del trabajo se enfocaba en “pulir” algunas asperezas que pudiera tener el actor y en que tomara consciencia de la importancia que tiene el cuerpo en su expresión. Se practicaron ejercicios que trabajaran las oposiciones, desequilibrios, velocidades, niveles, distintos tipos de energía, precisión de movimiento, control de energía, conexión y comunicación a través del cuerpo, exploración libre con la voz, entre otros.

Segundo ensayo. Los actores investigan diversos tipos de representación de máquinas, a través de prendas que eran usadas de diferente forma al original.



Fotografía: Carlos La Rosa

Es importante comentar que a pesar de que pensábamos que desde la dirección se estaba imponiendo la estructura de las escenas, los artistas no lo percibían así. La manera como se llevaban a cabo las investigaciones resultaban un juego o ejercicio para ellos, quienes sentían que estaban creando en todo momento. Pocas semanas después de comenzar los ensayos, uno de los miembros del elenco nos comentó que le había gustado cómo habíamos encontrado la forma de la escena, como atribuyéndose la creación casi por completo. Esto nos pareció muy interesante y revelador. Creemos que la autoafirmación que tiene el artista en relación a su trabajo es capital, porque solo en la medida en que lo sienta suyo (producto de su trabajo, pensamiento e imaginación) lo protegerá y cultivará. Es esencial que el actor se afirme como creador, autor y dueño de su trabajo. Así podemos relacionar esta idea con la forma como Grotowski concibe la ética teatral, a partir de la concepción del actor como autor. Es grato para nosotros entrever que quizás, en gran medida, se generó un ambiente idóneo para la creación: “La calidad del trabajo realizado en cada ensayo deriva por entero de la creatividad del ambiente de trabajo, y la creatividad no surge con explicaciones” (Brook 1973: 110). Para que la libertad del artista aparezca es necesario generar las condiciones. El actor tiene que sentirse en confianza para que la creatividad surja. Finalmente, ya sea de una u otra manera, debido a nuestra dirección o provocación, a la creatividad del actor o a su buena disposición para hacer lo que se le pedía, la primera parte se fue formando con el beneplácito de todos. Tanto ellos como nosotros, nos sentíamos autores.

Cuando la obra se revela en la escena, es complicado y al mismo tiempo innecesario entrever a quién se le debe uno u otro hallazgo. El trabajo en conjunto es como un cuerpo humano colectivo y dentro de él sus partes se contagian las unas a las otras. Mucho de la creación tiene que ver con lo que sucede en los ensayos a nivel subjetivo. Al menos, nosotros buscábamos que así fuera, confiábamos más en la intuición que en la razón. Sin embargo, durante este proceso, la razón nos sobrecoge para observar las posibles lecturas y lenguajes que se están generando en la escena, y en base a ello, saber qué cambios se le pueden hacer para potencializarlas. Y aquí es esencial la observación que tiene el director desde afuera: su capacidad para organizar los distintos tipos de lenguajes o formas, bajo una unidad orgánica común. Podríamos relacionar esto a lo que indicamos antes al hacer referencia al director Veronese: nos guiamos de lo que va

apareciendo en la escena pero luego debemos organizar ello para el espectador. Como directores buscábamos movernos entre lo racional e intuitivo.

Una vez que clasificamos al festival, se requirió que los actores asuman los ensayos como una investigación y experimentación constante, donde todas las propuestas pasaran necesariamente por la escena. Una labor que se daba sin prejuicios y con paciencia. De esa forma, muchas secuencias se hicieron y deshicieron, una y otra vez. En este proceso, la provocación constante que debe recibir el actor, por parte del director, es vital. Y esto pasa incluso por la energía que se le traspasa mientras ensaya. Aparece aquí la noción, mencionada antes, *transmigración*: propuesta de la maestra Tolmacheva que tiene que ver con la conexión en el trabajo de fibras profundas que son tan difíciles de identificar como de explicar. Se trata de una ética teatral transmitida por “contagio”, a través del cuerpo comprometido de los creadores: director, pedagogo y actor. Por otro lado, la provocación también se aplica cuando se le brinda al actor distintas propuestas que puedan impulsar otros caminos para la creación: dándole un vestuario, un sonido, señalándole un ejercicio, haciendo que vea una película o lea un poema, entre otros. Y así lo intentamos hacer. Si la naturaleza del actor es la del creador, la del director es la del provocador. La creación enfocada en la dramaturgia actoral es una labor muy delicada y compleja, donde el actor debe ser despojado de sus temores y permanecer en un desequilibrio constante. Este desequilibrio como lo entiende Antunes Filho es interior: no quedarse en lo mismo, inventar millones de personajes, un trabajo “técnico” sin la sensibilidad de la mente es vacío, hay que crear afuera pero sacando desde adentro, producir desde una condición precaria y humana, y desde allí descubrir la zona que dirige pacientemente el trabajo (Rubio 2011: 153). El director debe lograr que el actor se arriesgue, en un estado de felicidad y libertad.

Se usaron algunos de los ejercicios, antes mencionados, para ir armando las escenas; es decir, la aplicación e incluso las estéticas que poseían las dinámicas de entrenamiento estaban previstas para ser base del montaje. A la vez, conforme se veía que aparecían figuras e interacciones interesantes que podían acoplarse a la imagen que teníamos de la escena, empezábamos a tratar de articularla a la dramaturgia actoral. Ahora, cabe decir que la primera escena de *Lock Out* está planteada de forma realista, como una representación de la vida misma. Solo el inicio, antes del primer parlamento, el autor

indica una coreografía hecha a modo de ballet, donde los obreros de la fábrica están trabajando. Se les percibe como una gran maquinaria, funcionando en armonía. Sin embargo, para nosotros esta fue la indicación que inspiraría toda la dramaturgia de la obra. En ese sentido, se trabajó la primera estética actoral a través de la expresión de hombres-máquinas. Es decir, el inicio del montaje estaría marcado por una máquina, representada por los actores, y poco a poco, conforme la escena vaya progresando, se irían humanizando cada vez más. Adquirirían progresivamente cualidades humanas, que involucraban su manera de movilizarse y hablar. Bajo otra interpretación, el lenguaje actoral podría representar una *metaforización* del trabajo humano; es decir, no estaríamos viendo la máquina, sino el trabajo de los obreros de una forma más poética y simbólica.

Inicio del montaje. Los actores representan una gran máquina con sus cuerpos. Luego de un breve instante, empiezan a emitir un diálogo entre las distintas piezas que la conforman. La conversación que se oye es la de los obreros: expresan su preocupación por el inminente lock out.



Fotografía: Visor Perú

El simbolismo en el teatro se relaciona a la autonomía de las formas y su dinámica distinta a lo real. Además, propone su particular soberanía en la medida en que plasma su propia metafísica, su personal enunciación del universo. El arte se concibe más real que la vida cotidiana, y el símbolo funciona para relacionar el mundo con entidades más

profundas (Dubatti 2009: 152-154). Expresamos el mundo de forma poética bajo una nueva lógica, para que el espectador la perciba e intérprete de forma personal. Ya sea de una u otra manera, las significaciones que se podían entrever de la acción nos parecían válidas. Y es que el símbolo teatral no es una alegoría, ni tiene carácter tautológico. Se presenta como jeroglífico (nueva entidad lingüística, opaca y desconocida) y ente hierofánico (en la medida en que el actor es el cuerpo que nos conecta con lo sagrado). El símbolo “pertenece a un lenguaje cuyo alfabeto vamos al teatro a recordar (porque lo conocimos antes y lo olvidamos) o a conocer (porque nunca antes supimos de él y nos conecta con lo desconocido)” (Dubatti 2009: 155). Nuestra propuesta se podría relacionar al trabajo de Meyerhold, quien basó su estética en el rompimiento de la sincronía orgánica entre el ritmo vocal y el ritmo corporal. Así se somete a los cuerpos a otras leyes específicas distintas a las naturales con el fin de alcanzar una plástica y un ritmo escénico que es danza (Barba y Savarese 1990: 165). Es decir, cuando los hombres-máquinas se movían cual artefactos, no había ninguna relación entre el diálogo y sus movimientos. La acción física no denotaba la emoción o pensamiento del personaje. Meyerhold perseguía, con su trabajo centrado en la danza y denominado *biomecánica*, encontrar nuevos lenguajes alejados de la mimesis y transmitir al espectador experiencias sensoriales de una nueva naturaleza. Investigaba en un nuevo tipo de organicidad y en la consecución de un espectador más perspicaz (Barba y Savarese 1990: 166). Se puede decir que durante este tramo, debido al anuncio del *lock out*, se reflejaba de manera simbólica el colapso de una gran máquina. Aunque dicha crisis era en realidad la de los obreros. Como argumento, esto era lo que se percibía en la escena.

Para lograr representar esta parte de la trama (compuesta por diferentes lugares de la fábrica) los actores hacían distintos usos de sus cuerpos para diseñar dichos espacios y al mismo tiempo los personajes que los habitaban. Las disposiciones corporales y las figuras grupales que diseñaban sugerían maquinarias individuales; partes de una gran estructura; lugares altos y bajos (según hacia donde miraban); salidas del lugar; y superficies circulares, diagonales y horizontales. La imagen general que teníamos de la escena era la observación de distintas “tomas” de una fábrica, durante el momento previo y posterior al anuncio del *lock out*. Se apelaba a generar la sensación de una edición cinematográfica, al cambiar constantemente de espacio y personajes, con la

diferencia de que la herramienta en la que nos basábamos no era la imagen (evidentemente) sino el trabajo del actor.

Escena de la primera parte. Algunos actores representan obreros-máquinas (dicen textos coloquiales pero sus movimientos están deshumanizados). Delante de ellos, el guardián de la fábrica (cuyo figura es ampliada por el cuerpo de un actor) coloca el letrero que indica el lock out (la actriz no usa ningún material que indique el cartel, lo sugiere con su cuerpo).



Fotografía: Diana Cueva

Fragmento final de la primera parte. Los actores representan un corredor con sus cuerpos. A través de ellos, pasará Raymundo, camino a la reunión del sindicato de trabajadores, luego de discutir intensamente con su novia quien trata, sin éxito, de detenerlo.



Fotografía: Ojo Visor

En este tramo de la obra, solo un personaje es identificado hacia la última parte por un nombre propio: Raymundo. Los demás personajes que habían aparecido desde el inicio no eran reconocibles. Cada vez que los actores representaban diferentes espacios y situaciones, el espectador podía tener la sensación de observar distintos obreros. Para reforzar ello todos mantenían el vestuario base; solo Raymundo y su novia, hacia el final, portaban indumentos que reforzaban su individualidad.

Hasta este momento de la producción no habíamos planteado plenamente la manera cómo se iría adaptando el texto, ni la naturaleza o principios que regirían a los personajes y su representación. Fue entonces que definimos algunas pautas básicas que marcarían en lo sucesivo la creación de los distintos personajes. Los trabajadores, debían cobrar verosimilitud emocional; por tanto, dejamos la personalidad ingenua y sumamente racional que tenían. Los concebimos como obreros violentos, quienes en su desesperación ante la crisis económica, reaccionaban de forma agresiva contra el sistema y sus representantes, que ellos identificaban como los culpables de su realidad. Más que actuar por la razón y la teoría, actuaban dominados por sus sentimientos. Tratamos de remarcar aquello, sobre todo en la tercera parte donde los líderes del sindicato obrero tratan de fundamentar, bajo premisas de la teoría marxista, la necesidad de ir a una huelga general. Enfatizamos en el momento en que se decide declarar la huelga, que los argumentos más decisivos para la toma de decisión son los de tónica emocional. El personaje La Masa representaba ello de manera simbólica pues lo mostrábamos como un ser sumamente violento, vehemente, irreflexivo y muy fuerte (lo que se reflejaba en su gran tamaño). Los patronos fueron representados como seres insensibles frente a los problemas acontecidos. Su comportamiento y en varias ocasiones sus movimientos físicos recordaban a los de un robot o una fiera. Podían en algunos momentos mantener una charla coloquial (con un cuerpo que reflejaba una forma cotidiana) y de pronto moverse de manera deshumanizada. Aun así conservaban su expresión verbal realista. Aquí cabe resaltar un error de juicio que, ahora, luego del tiempo transcurrido, podemos señalar. Si bien es cierto, las fuerzas en pugna en la obra eran claras y notorias, no fuimos equitativos al darles más cualidades humanas a los empresarios. Si los obreros eran violentos y sufrían, los empresarios debieron pasar también por emociones como tristeza, ansiedad, irritación, pesadumbre, preocupación y semejantes.

Personaje La Masa, compuesto por una tela grande y un rostro, que representaban la mitad superior de un cuerpo (tronco y cabeza). El muñeco era sostenido por los actores (nótese la parte inferior de la imagen), quienes en coro o a través de textos intercalados, le daban voz a dicho personaje.



Fotografía: Diana Cueva

Creemos que una posibilidad hubiera sido que al hablar con el ministro de trabajo, la insensibilidad de los empresarios (para atender el requerimiento de los obreros) se viera matizada con el dolor y ansiedad por la crisis económica que afectaba y ponía en riesgo sus negocios. Es decir, de todas maneras los capitalistas hubieran puesto sus intereses por encima de los obreros. Sin embargo, hubieran mostrado que ello era una reacción desesperada frente a las dificultades que afrontaban. Por el contrario, su evolución emocional siguió siendo la misma. Aquí, la influencia del texto fue decisiva y muy influyente ya que Vallejo quería mostrar, desde un plano “científico”, las interacciones humanas, donde las personas actúan según las condiciones del medio que escapan a su poder. Brook dice: “El autor épico de piezas marxistas rara vez lleva a su obra ese refinado sentido de la individualidad humana, quizá porque no desea considerar la fuerza y la debilidad del hombre con el mismo criterio imparcial” (1973: 121). Por lo anterior creemos que no debimos asumir la perspectiva de Vallejo para la concepción psicológica de los empresarios. Para la adopción de la obra era necesario que en este punto se modifique el punto de vista del autor, influido por su posición política.

Uno de los empresarios se ha subido a la mesa del ministro de trabajo para continuar su conversación. Para nosotros esto sugería que el personaje invadía el espacio del otro, y se posicionaba como dominante, semejante a una fiera. Luego de este momento el empresario (Braque) saltaba hasta el lado opuesto del escenario donde estaba el ministro.



Fotografía: Rodolfo Acosta

Burdel donde el empresario Brunot y dos personajes enmascarados se divierten. Y todo ello ocurre mientras en las calles la violencia se agrava.



Fotografía: Diana Cueva

Es importante señalar esto porque hubiera enriquecido la complejidad de los personajes y a la vez hecho más evidente la crisis emocional generalizada en la que se encuentra una nación dividida y en crisis, donde el diálogo, la tolerancia, la igualdad y la unión son cualidades inexistentes. Además, hubiera afectado el desarrollo de la dramaturgia actoral, y de esa manera producido conductas y acciones más variadas y complejas, ya que todas las emociones tienen en el espacio dinámicas diferentes. Los sentimientos se reflejan en las distintas disposiciones que toma el cuerpo, por tanto se hubiera hecho necesario una nueva variante entre todas las disposiciones corporales que los actores planteaban para los empresarios. Cabe precisar que en algunos ensayos intentamos que el personaje del empresario Ricard, al exponer la crisis de su empresa, tomara un estado emocional de alta preocupación y ansiedad. Y algo semejante se indagó con los actores que representaban los demás empresarios. No se llegó a concretar una solvencia dramática y así la evolución de dichos personajes carecía de un matiz. Como consecuencia, se tendía a reflejar que los obreros eran las víctimas y los empresarios los victimarios. “Cuando chocan dos puntos de vista, el autor está obligado a otorgarle a cada uno un mismo grado de credibilidad [...] aquel que se contente con expresar un único punto de vista, con todo lo fuerte que puede ser, terminará por empobrecer todo” (Brook 1992: 30). Y no solo se simplifica el contraste entre los personajes sino también el conflicto que habita dentro de ellos mismos. Siempre será más interesante percibir cómo los personajes pasan por emociones contradictorias y hasta inesperadas.

Obrero corriendo en medio de la ola de violencia desatada por la huelga general.



Fotografía: Diana Cueva

Policías formados delante de su líder, en medio de la huelga declarada por el sindicato obrero.



Fotografía: Diana Cueva

Otros personajes como el ministro de trabajo, la novia y madre de Raymundo, las bailarinas del burdel, los huelguistas, delegados obreros, policías, pasantes, entre otros, se representaron de forma realista. Es decir, su disposición corporal en el espacio se desarrollaba bajo una lógica natural y así también su psicología. Por otro lado, los personajes no reales (los Enmascarados, La Masa, el Vigilante, la Bandera) funcionaban como símbolo de diferentes personajes o contextos, e incluso podían, durante el desarrollo de la obra, variar su nivel de *figuratividad* y relación con el plano real. Los Enmascarados fueron personajes creados por nosotros. No figuran en la obra original. Representaban la parte interna (carnal) del empresario Brunot. Eran la lujuria, excitación y libertinaje. Además, estaban a su servicio como una especie de lacayos sexuales. No hablaban, emitían sonidos libidinosos y hacían gestos grotescos. La Masa aludía a la indignación y furia obrera. Era un personaje que sugería una colectividad, y era representado por varios actores que le daban su voz y la parte inferior de sus figuras. El Vigilante representaba la represión violenta como agente del orden dentro del trabajo. Vigila y reprime cualquier intento de caos y reclamo. A pesar de pertenecer a la clase trabajadora está al servicio del poder. Es capaz de traicionar a su grupo a costa de conseguir algún beneficio. Esto se ve en la obra cuando delata a los obreros quienes

planeaban tomar la fábrica. La imagen que teníamos de él era un guardia de gran altura, corpulento, rudo y muy fuerte.

La Masa, un Enmascarado, la Bandera, el Vigilante.



Fotografías: Diana Cueva

La bandera fue también un personaje creado a partir del montaje, no es de autoría expresa de Vallejo. Apareció la idea durante un ensayo, cuando le pedimos a un actor que tomara la bandera peruana en la segunda parte de la obra (reunión de Dussaud y los empresarios) y que reaccionara según lo que fuera viendo en la escena. Esto fue algo fortuito pues la bandera era un elemento que estaba en la sala de ensayo que habíamos

alquilado. No se nos ocurrió usarla hasta que la vimos en el lugar. Finalmente, resultó una especie de presencia que no podía ser observada por los humanos y sus reacciones físicas denotaban su posición sensible y emocional frente a lo que veía. Apareció en numerosas partes de la obra, siempre en un papel de observadora, que reacciona ante lo que ve y siempre está acompañando a todos. Nuestra imagen era la de una patria dolida y sufriente, que acompaña, como en procesión, el terrible futuro que espera a los hombres que la habitan. También se le podría relacionar a una madre abnegada que sufre por el dolor y hasta la villanía de sus hijos, y que a pesar de eso su amor y compromiso siguen inquebrantables. Por todo ello, por sus características sensibles, maternales y a la vez protectoras, se decidió que el personaje fuera interpretado por una actriz.

La Bandera observa a Leblanc que acaba de sobornar a uno de los representantes obreros para que depongan la huelga. Luego de que es rechazado por el trabajador (en medio de una riña) se arrodilla para recoger el dinero que no le recibieron. Por la dirección de las miradas se sugirió, por única vez en todo el montaje (y así se ve en la imagen), que ambos personajes (uno real y el otro irreal) se perciben el uno al otro. Para el público tal vez se vieran de frente o tan solo sintieran la presencia del otro.



Fotografía: Ojo Visor

Para crear la figura del personaje se anuló su rostro para aludir a su no humanidad. Y se compuso sus acciones físicas en base a la agitación de la bandera y la disposición de la “mirada con todo el cuerpo”. A nivel técnico, se desarrolla por medio del compromiso

de la columna vertebral, que genera una tensión y oposición sobre el cuerpo. De esa manera aparece una conciencia corporal en relación al espacio y un estado de alarma que funciona como un impulso a estar preparado (Barba y Savarese 1990: 214). Se entiende entonces que con este trabajo intentamos aplicar la segunda ley pragmática (oposición).

Por otro lado, nosotros concebimos a los personajes como fuerzas que luchan por algo, (se enfrentan a lo otro) y cuya naturaleza se compone de pensamiento y emoción. Ningún personaje era entendido como la representación de una personalidad, psicología particular o semejante. Si bien es cierto pueden sugerir características de ese tipo, es debido a que representan y refieren vida. Así, al remitir y metaforizar la experiencia cotidiana, el espectador lo relaciona con su entorno. De ninguna manera un personaje va más allá de su instancia dramática. Por ello: “El actor debe reconocer que cualquiera sea el papel que le toque, el personaje será siempre más intenso que él. Así, si le toca interpretar a un hombre celoso, los celos de ese hombre estarán más allá de sus propios celos” (Brook 1992: 254). El artista debe comprometer y disponer su cuerpo para representar la fuerza (que es el personaje). Aquí podemos mencionar a Raúl Serrano para quien el teatro es “hombres en acción conflictiva sobre la escena” (2008: 62). De forma específica, en el montaje concebimos la dramaturgia actoral como un comportamiento físico extremo o exaltado. La base para la disposición corporal en el espacio, que sostenía las concepciones de los distintos tipos de personajes, era el desarrollo de la acción física. Esta era entendida como la manifestación “real” de lo que acontece en el personaje. De esa manera el compromiso corporal y mental con la acción era llevada al extremo. Los movimientos de los personajes eran manifestados de manera “visceral” en el espacio. Esta *metaforización* de las acciones pretendía intensificar las emociones y los movimientos. Además, las acciones físicas, así concebidas, nunca se alejaron del plano real; es decir, siempre referían a la vida de forma cercana y reconocible. Los signos formados por la dramaturgia actoral no se mantenían lejanos al espectador. Sin embargo, no eran realistas pues no representaban el comportamiento exterior y psicológico tal cual los conocemos por nuestra experiencia en el mundo. No había mimesis o imitación de la naturaleza. Cada personaje tenía cualidades figurativas particulares. Unos más que otros se acercaban al plano realista. Podemos relacionar nuestra propuesta a la técnica de aculturación, señalada antes, definida por Barba como

“la distorsión de la apariencia para recrearla sensorialmente más real, fresca y sorprendente” (1990: 265). Además, el hecho de que los personajes siempre manifestaran sus emociones e intenciones (Vallejo no plantea subtextos o intenciones ocultas en los personajes) nos permitía reflejarlas a través de la imagen. Así identificábamos a los personajes como animales, que cazaban, perseguían, acosaban, intimidaban, que estaban siempre al acecho. El plano figurativo de la representación era una radicalización del universo realista.

El empresario Brunot le increpa al ministro de trabajo sobre su propuesta de atender las demandas obreras. Asevera que los dueños son libres de disponer de sus empresas según su propio interés y no se puede atentar contra sus libertades. Es decir, planean mantener sus medidas de despidos masivos y lock out frente a la crisis y las demandas de los trabajadores. Es secundado por los otros empresarios, quienes están de pie sobre el escritorio del ministro.



Fotografía: Ojo Visor

El actor se refiere a la vida y la enuncia desde la escena de una manera no real: “Si una obra confirma todo aquello en lo que ya creíamos, no nos sirve para nada. Salvo que nos confirme la fe de que el teatro puede ayudarnos a ver más allá” (Brook 1992: 66). Algo similar pasó con *Lock Out*. Tratamos de reflejar la realidad social más allá de lo anecdótico, apelando a la forma más pura del dolor humano. Más allá del contexto particular queríamos observar los conflictos sociales desde su esencia. Así entendimos a

la violencia como la única reacción posible ante un mundo que subyuga la condición humana. Donde unos a otros están buscando su propio beneficio, donde la solidaridad, el respeto y la sensibilidad se practican e inculcan en espacios casi nulos o no visibles. Ante la incapacidad para tomar acuerdos en común, a través del diálogo, aparece la violencia, concebida como un arma de defensa o supervivencia. En la medida en que el poder es el mediador entre las relaciones humanas, y la igualdad entre los ciudadanos no se hace tangible en las interacciones sociales, la justicia y los aparatos estatales que la representan casi no existen. Para que la paz se instale debe volver la justicia. Y para que suceda esto, la sensibilidad hacia el otro debe empezar a practicarse. Es necesaria la generación de espacios y modelos culturales, que la propicien. De otra manera la violencia volverá una y otra vez. Ella de ninguna manera puede ser una alternativa de solución real a los conflictos humanos. Nuestro montaje se planteaba mostrar la espiral de violencia en el que las sociedades se ven envueltas y cómo los seres humanos aún no encuentran una medida que acabe con ello. La imposición de los unos sobre los otros, solo frena momentáneamente el conflicto. Y su regreso siempre es inminente, lo que hace que la convivencia en sociedad siempre esté en tensión.

Ahora señalaremos el proceso de creación de los distintos espacios y tiempos para las siguientes partes de la obra. Es importante entender que los espacios, debido a su naturaleza, marcan la estética de los personajes y su accionar. Por ello la concepción de la estética actoral fue un punto clave para la concepción de los espacios durante los ensayos. Podemos decir que son las circunstancias dadas las que marcan la evolución de los personajes. Ellas afectan y causan las acciones que aquellos realizan. Y están relacionadas indudablemente con las condiciones espaciales y temporales, como también con las circunstanciales. Para nosotros el compromiso corporal y la búsqueda de lo orgánico en el espacio, venían dados por los motivos (por qué) y objetivos (para qué) del personaje (Serrano 2008: 248). Para ello el actor debía investigar y descubrir las razones que impulsan al personaje a hacer en relación a lo que quiere alcanzar. Esto es importante pues la organización y conocimiento de dichos aspectos le dan al artista la voluntad para ejecutar la técnica, concepción o estética propuesta. En base a lo anterior es que el actor puede construir una partitura escénica, su propia dramaturgia; luego de concebir una estructura de los *porqués* y *para qué*s de su personaje. Ahora, si bien es cierto podríamos detallar las motivaciones particulares que encontramos para cada uno

de los personajes de *Lock Out*, creemos que lo más importante aquí puede ser el señalar los motivos más preponderantes que marcaron la dramaturgia actoral, los cuales provienen más del trabajo creativo del actor que de circunstancias concretas marcadas por el texto.

En las imágenes se puede apreciar como la actuación se apoya en los espacios y vestuarios para romper con lo realista. Los actores habitan de distinta manera los espacios vacíos y a la vez crean distintos personajes con el apoyo de algunos elementos de vestuario o con ninguno.



Primera y tercera fotografía: Diana Cueva. Segunda fotografía: Ojo Visor

La segunda parte de la obra se desarrolla en las oficinas del ministerio de trabajo. Para ello usamos una mesa, cinco sillas y un carro (donde se posaba la bandera, que era como el estandarte y símbolo que puede haber en las oficinas del Estado). La sola

presencia de la bandera, que aparecía por primera vez en la obra, marcaba desde el inicio, la irrealidad de la escena. Lo cual se intensificaba cuando en cierto momento esta descendía y empezaba a percibir y reaccionar ante lo que allí acontecía: sobornos, disputas de poder, chantajes, amenazas y semejantes. Si bien la escena podía ser montada como una larga discusión de oficina, nosotros intentamos hacerla más dinámica visualmente al extremar las acciones de los personajes, quienes disponían de forma física su cuerpo para luchar por sus objetivos. Es así que para sobornar, chantajear, amenazar y más, usaban no solo la palabra sino también su cuerpo. De esa manera las disposiciones corporales, una y otra vez, generaban distintas composiciones escénicas, que más allá de ser solo sugerentes, eran por encima de todo, consecuencias del devenir de las acciones físicas. En vista de ello era importante que los movimientos no se vieran forzados sino consecuentes con la evolución de los conflictos.

En las imágenes de la segunda parte observamos cómo los actores manifiestan sus intenciones mediante sus acciones físicas. En la primera foto se percibe el chantaje del empresario Leblanc al delegado de los obreros. En la segunda foto se reconoce cómo el empresario Braque trata de persuadir al ministro para no apoyar a los obreros.



Primera fotografía: Ojo Visor. Segunda fotografía: Visor Perú

Una y otra vez los actores se movían por el espacio (ministro, empresarios y luego también la bandera). Formaban líneas rectas, diagonales y distintos tipos de interacción

según la distancia entre uno y otro. Todo ello sugería las relaciones de poder que se iban estableciendo, conforme la discusión avanzaba. En la escena los empresarios trataban de amedrentar al ministro y este intentaba apaciguar la presión de los otros. Producto de ello el nivel de *figuratividad* de los distintos momentos variaba. En ciertos extractos de la escena se podía ver cómo se pasaba de lo realista (o algo cercano a ello) para luego alejarse totalmente de lo que se consideraría una conducta normal. Como consecuencia la estética actoral cambiaba constantemente de forma, por lo cual se mantenía la idea previa de montaje: usar muchos estilos, que puedan incitar el juego de la imaginación en el espectador y a la vez mantenerlo siempre alerta por la falta de previsibilidad que podía tener la forma. Mantener el interés en la historia y contarla de manera entretenida y reconocible era lo más importante para nosotros.

Para el inicio de la tercera parte se trabajó a partir del escenario vacío para sugerir la precariedad del estado anímico y socioeconómico de los obreros. Durante la escena incluimos un apagón que no estaba en el texto pero que nos permitía renovar las formas de actuación y a la vez reforzar el contenido dramático de la escena, al resaltar el estado miserable en que los obreros luchaban. Además, nos permitió organizar el espacio de una nueva manera y nos impulsó a que las acciones físicas cambien de cualidades al realizarse en medio de la oscuridad.

Inicio de la tercera parte. Se observa a los obreros en el sindicato de trabajadores a la espera de la llegada de los delegados, con los resultados de la reunión con el ministro del trabajo.



Fotografía: Diana Cueva

El delegado informa, en medio del apagón, los resultados negativos de la reunión en el ministerio de trabajo.



Fotografía: Diana Cueva

Para la escena se usó el mismo carro de la segunda parte: el delegado obrero se subía sobre ella. Luego este era empujado por otro para lograr ser escuchado por más obreros, sugiriendo que el espacio donde se desarrollaba la reunión era muy grande. Debido a la gran cantidad de personajes que debían aparecer en esta escena por realizarse en un sindicato, los actores usaban tan solo sus cuerpos para representar a los distintos trabajadores. Una y otra vez cambiaban ligeramente la voz y sus posiciones corporales con el fin de sugerir distintos personajes. Además en la primera parte de este fragmento la mayoría de ellos estaba de espaldas, con lo cual eran sus cuerpos y no sus rostros, los que expresaban el conflicto del momento. Solo era visible el rostro del delegado sobre el carro. Una vez que el carro empezaba a moverse la disposición del espacio cambiaba. Muchas veces durante la obra tratamos de cambiar la perspectiva de la mirada del espectador. Por ejemplo, hacer que todos los personajes giren, producto de sus acciones o de inmediato (sugiriendo un salto de tiempo breve), para que el público perciba, sin moverse de su asiento, que ahora miraba la escena desde otro ángulo. Este es un principio de narración más usado por el cine pero en realidad es también propio del teatro. Una vez que los obreros aprobaban ir a la huelga, se producía otro apagón y

aparecía La Masa en medio de la oscuridad. Con ella retornaba la luz, pero no era una del tipo natural, sino sugería la irrealidad de la escena.

Para la cuarta parte, en vista de que el texto sugería diferentes espacios, trabajamos con una mesa grande (la misma que se usó en la segunda parte) que colocamos en medio del escenario, la cual según avanzara la trama iría sugiriendo interiores de casas, desniveles de espacio, recovecos del burdel, entre otros. En este punto vale señalar que son los actores, quienes usan los elementos de distinta manera, adjudicándoles una existencia particular. El signo del objeto cambia según cómo lo expresa el actor, mediante su acción en la escena. Para esto es importante que los objetos sean lo suficientemente neutros para que el actor, siguiendo a Brook, “llene el espacio vacío”. En el montaje la mesa grande, las sillas y el carro eran de color gris y sus formas eran bastante neutras. Para el vestuario se aplicó el mismo principio. En este caso el “espacio vacío” era la ropa base de los actores: pantalón, zapatillas y camisa gris.

Raymundo y su novia, en su casa, escuchan atemorizados los disparos que vienen desde la afuera. Junto a ellos, se observa que por alguna calle un grupo de obreros huye de los altercados del conflicto.



Fotografía: Diana Cueva

Y cuando los actores usaban elementos de vestuario como camisas, boinas, pañueletas, sacos, gorras, entre otros, era para sugerir y marcar diferencias importantes. Estos resaltaban personajes claves como Raymundo, enfatizaban el amor de su novia, daban

mayor fuerza visual como en el caso de los sacos y lentes de los empresarios, entre otros. De todas maneras al no ser vestuarios completos el principio se mantenía. Usualmente cuando se usaban vestuarios muy particulares como una gorra roja, una chompa o una camisa, la actuación era realista o muy cercana a ella. Toda esta parte contaba lo transcurrido durante el mes de huelga general. Aparecían policías, obreros, empresarios y demás involucrados. Debido a ello los niveles de *figuratividad* de las actuaciones cambiaban constantemente, debido a las distintas naturalezas de los personajes. Era en esta parte del montaje, donde todas las estéticas generadas hasta el momento por la dramaturgia actoral se empezaban a suceder una tras otra. La condición de *pre-juego* señalada anteriormente estaba dada. El espectador había aprendido toda la gama de lenguajes que el actor le proponía. Al menos nuestro objetivo había sido ese. Para que el espectador no se confunda todos estos códigos debían estar al servicio del argumento. Si las convenciones de las actuaciones apoyaban y hacían más intensa y placentera la experiencia, la atención del público se mantendría. Debido a esto era clave que nunca las formas se alejen del plano de lo reconocible. Las actuaciones siempre se mantenían cerca del plano realista.

Se muestran dos escenas ocurridas en distintos lugares y al mismo tiempo. Sobre la mesa se posan los Enmascarados y debajo de ella se ubican Brunot y una prostituta. También sobre la mesa se ubica un policía, quien ayudado por otro, golpea a la madre de Raymundo y a la novia de este (que yace inerte).



Fotografía: Diana Cueva

Además, el espacio vacío permite también que la atención se centre sobre los actores. De esa manera la visión del espectador estaba siendo provocada constantemente pues debido a lo intenso de la historia los actores estaban en constante movimiento y acción. Tanto las emociones y las formas eran contadas con mucha intensidad y energía. Por último, tal disonancia de los estilos apuntaba a atraer al espectador. Deseábamos que no pudiera, debido al vértigo de la historia, detenerse a pensar cómo es que se resolvía artísticamente cada escena. Para nosotros toda forma debe aceptarse sin ningún nivel de análisis; es decir, por el interés (mental, sentimental y sensorial) que provoca. Para lograr una dramaturgia actoral dinámica, fluida y placentera, era esencial que cada convención que nosotros planteáramos fuera inmediatamente reconocida por el espectador. Y es que “no cabe suponer que el público se agrupará devota y atentamente. A nosotros nos toca captar su atención y ganar su fe” (Brook 1973: 138).

En la imagen se observan dos espacios. La casa de un obrero, donde la madre y sus dos hijos están esperando que el padre regrese con comida. Además, se percibe que en la calle, este ha sido atrapado por un policía. Aquí se hizo una especie de complementariedad entre ambas escenas. En la conversación la madre trataba de explicarles a sus hijos el porqué de la huelga, pero bajo los cambios que hicimos, el resultado podía ser mucho más intenso y perturbador. Los textos de los niños, hacia su madre, eran dichos por el padre; y los textos de la madre, hacia sus hijos, eran dichos por ella y el policía.



Fotografía: Diana Cueva

Para que la imaginación del espectador sea provocada: “El arte teatral ha de tener una faceta cotidiana; las historias, situaciones y temas deben ser reconocibles, porque el ser humano se interesa ante todo por la vida que conoce. El arte teatral ha de tener también una sustancia y un significado. Esta sustancia es la densidad de la experiencia humana” (Brook 1994: 111). Es decir, debe tocar temas actuales pero de una forma que vaya más allá de lo externo. Por ello, cada uno de los sucesos acaecidos era plasmado de una forma reconocible, y a la vez extrema, tratando de comunicar lo intenso de la violencia y el sufrimiento.

Para referirnos al proceso de adaptación del texto cabe recalcar que nuestro fin primordial fue remover la percepción del espectador (por la intensidad de la propuesta estética y actoral), atraerlo a través de la imaginación y el placer por jugar. Un aspecto importante para lograr lo anterior, y ya lo indicamos antes, es la disonancia de los estilos. Estos mismos generan una y otra vez contrastes y conflictos. Además, hacen interesante, a partir de su renovación constante, el desarrollo del montaje, por el elemento sorpresa que involucran. Para eso fue esencial explotar el elemento “cinematográfico” propio del texto, que proponía un sinnúmero de escenarios. Para esto nosotros aumentamos aun más espacios durante los ensayos. Por otro lado, nuestro interés principal con la obra era anular sus caracteres particulares que la pudieran hacer lejana. Por ejemplo, el texto original está localizado en Francia. Ante ello despojamos todos los elementos que pudieran hacer evidente ello: nombres y referencias geográficas. Sin embargo, no pretendimos que la trama pudiera sugerir que se desarrollaba en la actualidad. Por el contrario se conservó la estela de antigüedad del texto. Lo que buscábamos era expresar la contemporaneidad de Vallejo, a través de la intensificación de los conflictos que su obra señala. Quitamos los parlamentos descriptivos, teóricos y demás, que limitasen la posibilidad del actor para realizar acciones físicas que denotaran la profundidad emocional del texto original. Si la obra tal cual la escribió Vallejo contaba un drama y a la vez proponía una solución al problema social de forma didáctica, nosotros nos concentramos en intensificar su carácter sensible. Para ello potencializamos el aspecto caótico, violento y pasional de la trama (que pasaba por los personajes, por la concatenación de sucesos, por el cruce de espacios y tiempos). Si la emoción es irregular, fragmentada, cambiante, inesperada, nosotros quisimos manifestar aquello tanto en el desarrollo de los personajes como en la

propuesta visual. Si la obra evidenciaba la condición de injusticia que se perpetra a través de los tiempos, lo que nosotros perseguíamos era plasmar el sufrimiento y el sinsentido que se mantiene a lo largo del argumento y que parece no tener solución viable. Así tratábamos de entender la injusticia desde el dolor y no desde la razón. Mostramos un panorama donde nada aparece para calmar los odios, resentimientos desconfianza y desunión. Al final de la obra éramos conscientes como espectadores de que toda la lucha de los obreros no ha habido ningún sentido, no se había logrado una solución real a sus problemas. La imposición de su postura y la aceptación de los empresarios a deponer la huelga no significaban una solución a los problemas, que atañen, sin duda, fibras y estructuras sociales más profundas. Esto iba en una línea contraria al texto de Vallejo, quien culminaba el texto con una sensación de victoria por parte de los obreros, quienes entraban a trabajar de nuevo y prometían mantenerse siempre atentos ante otro nuevo atentado contra su bienestar. Incluso cantaban *La Internacional* mientras iban ingresando. Nosotros cambiamos ese carácter emocional y en nuestro montaje los obreros retomaban sus labores bajo un clima de desconcierto, porque aparentemente habían ganado pero en el camino perdieron familiares y amigos. Y ahora se encontraban agotados y en realidad nada había cambiado, su situación seguía tan inestable como antes.

En definitiva, lo que el montaje buscaba era revalorar el trabajo creativo del actor a través de una forma que promoviera una imaginación actual. La velocidad e intensidad del desarrollo de las acciones buscaban eso, tanto a nivel de narración como de forma. Eran los actores lo que en su ejecución emanaban también su fuerza como artistas comprometidos con el acontecimiento. Por ello en la parte final, arriba mencionada, se percibía también cómo el sufrimiento de los obreros se había hecho presente a través del cuerpo de los actores, que acaban con los rostros sudados, los vestuarios desencajados e incluso extenuados por la gran exigencia física que la representación demandaba. Y era en este marco, donde a nuestro parecer se produjo lo más interesante del montaje. Los obreros comprendían (en silencio) que su situación podía estar incluso peor que antes. Porque cada batalla que enfrentaban los dejaba cada vez más débiles e inermes para enfrentar un nuevo conflicto. Era este momento de la representación donde la intensidad de la sala aumentaba, a pesar de no haber ya espectáculo. Todo acontecía por dentro de los personajes, en sus miradas, en sus cuerpos cansados, sus silencios, en sus vivas y

falsas esperanzas que se daban los unos a los otros. En su absoluta falta de convicción con las ideas que propugnaban.

En la primera imagen se observa a Raymundo junto a sus demás compañeros a la espera de las noticias de la reunión entre los delegados obreros y el ministro de trabajo y empresarios. En la segunda imagen, Raymundo afirma, sin convicción, que a pesar de haber perdido a su madre y novia durante la violencia desatada en las calles, se debe seguir luchando y mantenerse siempre firme ante la opresión.



Fotografías: Visor Perú

Creemos que este momento no se hubiera dado, si es que los actores y los espectadores no hubieran pasado por la experiencia de la obra. Finalmente, comprendimos que los momentos de mayor significación son donde lo que acontece pasa por debajo de los hechos aparentes; particularmente a nivel sensorial, espiritual y emocional. Mientras el nivel externo del evento no ha cambiado, en el nivel interior se agitan fibras con las cuales no entramos usualmente en contacto. Se trata de un estado que solo se percibe en el ambiente del acontecimiento. Y esto lo descubrimos durante las funciones. El efecto causado por esta escena fue inesperado para nosotros. Podemos asociar esto al *momento presente* que para Brook es lo que mejor caracteriza al arte escénico: el nivel de calidad del instante en que actor y espectadores se conectan es la única referencia para juzgar un acto de teatro (1994: 100).

En resumen, es importante que la dramaturgia del actor sepa mantener la atención del espectador, dialogar con él con un lenguaje reconocible, interesante y placentero. Y a la vez, lograr que ello le haga pasar por una experiencia que agite fibras profundas. Alternar entre lo mundano y lo sublime es lo que esperamos de la dramaturgia del actor.

Vallejo pensaba al escribir *Lock Out* que el sistema socialista se alzaría algún día exitosamente en todo el mundo. Años después, nosotros quisimos evidenciar, dándole un subtexto a la escena, de que todas aquellas ideas habían fracasado. Si bien es cierto, desde el lado de los obreros, había que luchar, la manera como en la obra lo hacían no era la solución. Para nosotros lo contemporáneo de *Lock Out* se plasmaba en el horror de la miseria humana, que no encuentra con el pasar de los años alguna solución. Una y otra vez los conjuntos sociales se enfrentan y los odios se acrecientan y heredan. Y lamentablemente los de abajo, la masa de trabajadores en este caso, siguen siendo los más perjudicados y quienes a la vez sostienen a todo un país.

En la imagen se observa el final de la obra. Los obreros, con un integrante menos que resultó muerto en la huelga, empiezan a andar la máquina, mientras la bandera se queda junto a ellos, como acompañándolos. Dicha imagen, para nosotros, metaforizaba al país.



Fotografía: Rodolfo Acosta

Luego de la experiencia del montaje de *Lock Out*, el cual, en gran medida, hemos querido plasmar en estas páginas, nos importa señalar lo que a nuestro parecer son alcances de aprendizaje y recomendaciones, en torno a la dramaturgia actoral, la contemporaneidad y las posibilidades de documentar la historia del teatro perdido (la del actor):

- Hay muchos tipos de espectadores y no todos llegaron a conectarse con la obra, o lo hicieron de diferentes maneras. En algunos casos fue el lenguaje que propusimos lo que atraía al público, mas no el fondo. Es decir, el montaje se quedó a nivel de lo espectacular al no lograr despertar fibras más profundas en los espectadores. Y cuando sí sucedía, pasaba con las personas que de antemano ya tenían una idea preconcebida sobre el tema tratado, la injusticia social y la violencia. Por ello creemos que en un futuro, nuestras puestas en escena deben apuntar a plasmar temas irresueltos, complejos y desde una mirada profundamente contemporánea y actual, como afirmamos en el primer capítulo. Lograr inquietar al espectador, de tal manera que la obra lo deje con más incertidumbres que certezas. Y esto atañe tanto al fondo como a la forma que lo plasma.
- Creemos que el máximo logro de nuestro montaje fue proponer un lenguaje apoyado en la dramaturgia actoral, y a la vez lograr que dicha expresión mantenga la atención del espectador, en un texto y tema que a primera vista podían parecer distantes, tanto por la historia que contaban como por la forma de plasmarla. Por ello creemos que fue un acierto concentrar la atención en el plano emocional de la historia, explotar el conflicto hasta el límite y proponerle al espectador una forma influenciada por el fondo turbulento de la trama. De ahí que el ritmo vertiginoso, la ruptura contante de estilos y el factor de lo inesperado (a nivel de lenguaje) fueron los aspectos que más resaltaron los espectadores luego de las funciones. Esto fue importante para nosotros pues mostraba que lo contemporáneo del lenguaje podía lograr que el texto llegue con mayor potencia desde el lejano sistema teatral al cual pertenecía. Según nuestra perspectiva y muchos comentarios del público, la esencia de la obra y su autor, no dejaban de estar presentes, a pesar de verse envueltas bajo una forma que era percibida como más contemporánea. Era novedoso para muchos espectadores pues eran lenguajes o principios no usualmente aplicados por las propuestas teatrales de nuestro entorno, que en su gran mayoría recurren a la representación realista.
- La contemporaneidad de nuestro montaje se vio reflejada y reconocida en el espectáculo generado por la dramaturgia del actor. Si bien es cierto nosotros

quisimos intensificar la presencia creativa del artista a través del lenguaje teatral, finalmente eso desencantó en que la forma cobraba mayor atención que el fondo. Nosotros lo hicimos pensando en que de otra forma la atención sobre el texto no se mantendría, en vista de que la trama no tenía mayores complejidades. Por ello el lenguaje hacía que los conflictos cobren mayor atractivo a través de la forma. Lo que nos enseñó esto es que la forma compleja debe ser consecuencia de un fondo semejante y debe tener una razón de ser poderosa y realmente conectada con el contenido.

- Lo interesante y potente del acontecimiento teatral es lo que sucede por debajo de la situación externa y así lo señalamos al hacer referencia al final del montaje. Creemos que fue importante que la puesta en escena culminara con un momento de aparente calma pero que a la vez estaba tejido de fibras intensas. Por ello creemos que la forma debe apuntar siempre a que el contenido cobre una fuerza particular propio del teatro, mezcla de emoción, sentidos y pensamiento. Todo pasa por el instante en que el actor y el espectador se conectan a un nivel que va más allá de la fascinación por el espectáculo e incluso por el contenido, un estado donde la intensidad de la reunión cobra un nuevo significado. Tanto el fondo como la forma deben apuntar a ello.
- En la actualidad, a nivel mundial, muchos directores han recobrado la atención del montaje sobre el factor actoral, basándose principalmente en el trabajo de la dramaturgia del actor, que apela muchas veces al espectáculo. Y a la vez complementan dicha labor con los lenguajes tecnológicos. Parece que para que el espectador se conecte con la obra debe ser atraído por el lenguaje al que está acostumbrado: el espectacular. En esa línea nosotros pensamos al iniciar la puesta de *Lock Out* que lo ideal para nuestros tiempos era saber complementar el espectáculo con los temas complejos. Hoy ponemos esto en duda pues creemos que el espectáculo no debe ser uno de los factores preponderantes en las actuales puestas en escena, ya que se tiende a dejar de lado lo importante del factor *convivial*. El creador no puede someter la dramaturgia actoral a lo espectacular, pues en ese mismo momento su producto será valorado e identificado dentro de la lógica de consumo. En todo caso, se debe poner mucha atención para lograr

que el espectáculo no gane mayor atención que el fondo, si es que se quiere dar una presencia importante a los recursos expresivos.

- El factor *convivial* debe ser el estandarte de la dramaturgia actoral, pues es en el intercambio entre escenario y platea donde radica el futuro del teatro, como lugar particular de reunión social. Por ello es importante que el creador ponga por encima de otros factores la cualidad del acontecimiento propia del teatro. Esto se puede hacer de muchas maneras y la dramaturgia actoral debe investigar en ello.
- El teatro como la vida debe saber complementar el humor y el horror. Muchas veces es el primero de ellos lo que nos permite enfrentar la vida con esperanza y bienestar. El humor es parte importante de la vida y no puede ser ajeno al teatro. Este es un importante factor que no está en la obra de Vallejo, ni tampoco lo supimos generar al momento de hacer el montaje. En todo caso, hay que estar siempre abiertos a explorar el humor.
- Es esencial que el actor pueda formar parte activa dentro de los documentos que aborden la dramaturgia actoral: quién mejor que el mismo creador para dar cuenta de su experiencia. Esta es una posibilidad que en el presente trabajo no hemos abordado.
- Para entender el proceso de creación de la dramaturgia actoral es importante evidenciar en los estudios los momentos previos a la generación del acontecimiento, que empiezan desde el autor del texto, de ser el caso, y el sistema teatral al que pertenece. A la vez, es necesario señalar las nociones y concepciones del teatro de los creadores involucrados en el proceso de la dramaturgia actoral: director, escenógrafo, vestuarista, actores, entre otros. Finalmente, hay que registrar todo el proceso de creación a través de la mayor cantidad posible de formatos: entrevistas, grabaciones, fotografías, imágenes, música, sonidos, entre otros. En vista de ello, planeamos aplicar estas recomendaciones para futuros trabajos de creación y documentación.

4. CUARTO CAPÍTULO: CONCLUSIONES

A continuación, según nuestra pregunta de investigación y los objetivos generales planteados en la introducción, proponemos alternativas para el rol que puede tener el teatro hoy. Además, planteamos distintas alternativas para el rescate, promoción y desarrollo de la dramaturgia del actor. Cabe resaltar que nuestro segundo objetivo secundario ha sido desarrollado en el capítulo anterior. Para esto se puede revisar los alcances finales de dicha sección.

Alternativas del teatro frente a la contemporaneidad:

- En un contexto dominado por la hegemonía cultural (*homegenizante*, superficial y espectacular) el teatro puede proponer una alternativa que lo afirme como uno de los pocos espacios sociales, donde el factor *convivial* se practique. Si el arte dramático quiere resistir a la masificación de la cultura y las comunicaciones, tiene que explotar su factor humano.
- Para que el teatro se afirme contra la lógica de mercado que asevera “mientras más, mejor”, debe intensificar las presencias del actor y el espectador. Y justamente aquello que incrementa la presencia de ambos es la reducción de la espectacularidad. Es decir, la disminución de los recursos expresivos del espectáculo puede intensificar la capacidad de cooperación e intercambio entre el artista y el público.
- El teatro puede ser el lugar donde los espectadores pongan en marcha su imaginario personal, contrario a las consecuencias de la globalización que inducen al consumo y formación de un imaginario colectivo que anula el ejercicio de la creatividad y libertad individual. Así, el teatro puede marcar la emancipación del espectador: orientar su entretenimiento hacia una participación activa y responsable con la obra. De esa manera el espectador es invitado a ser un co-creador del montaje.
- El teatro puede promover la formación de un espectador-ciudadano, al estimular en el público las condiciones idóneas para el ejercicio de sus sentidos, pensamiento y emoción. A partir de allí, el teatro puede adjudicarse un rol moral y político, donde los ciudadanos son provocados desde la experiencia a participar de la producción del sentido. Así, el espectador es entendido como ciudadano y no como consumidor.

- El creador puede indagar en lo que es realmente interesante para los espectadores. Explorar en los detalles que hacen que el público se sienta atraído. Interrogar al teatro sobre lo que hoy es verdaderamente esencial y lo que es cambiante a través de los tiempos y las culturas. Y en ese sentido identificar los esquemas, tradiciones y usanzas que hoy ya en desuso y carentes de atractivo aún se mantienen.
- El teatro como manifestación cultural debe ser sometido a un cuestionamiento e investigación constante: estar a la vanguardia del conocimiento. Para ello el artista debe tensionar todo aparato teatral dominado por la inercia.
- El teatro es el espacio donde se representa lo irrepresentable. Y debe asumir ese ideal expresivo como un rol ético y estético. Cuestionar y renovar constantemente su organización y normas, y a la vez sus formas y contenidos.
- El lenguaje teatral puede apuntar a concebir una estética de carácter nacional y/o universal. Y la única manera de hallar una teatralidad contemporánea y original es indagando en el origen. Allí se encuentran la identidad, los imaginarios, los mitos y demás factores que pueden hacer que el teatro dialogue con la actualidad. El artista solo puede encontrar la esencia de su arte en sí mismo.
- El teatro puede apuntar a descubrir una poética latinoamericana, que dialogue con el imaginario del ciudadano, que sea propio del lugar que lo circunda, y por tanto particular y diferente a cualquier propuesta de la industria cultural dominante.
- En el contexto actual, donde la caída de las ideologías y la pasividad de las personas frente a los hechos circundantes, han dado paso a un ciudadano sin ideales ni acción política a nivel macro, los universos *micropolíticos* que pueden plasmar las poéticas latinoamericanas, se presentan como alternativas de acción pública en el mundo contemporáneo. En ese sentido, cada acontecimiento teatral puede generar un universo político particular.
- Toda puesta en escena que parte de un texto, es una especie de traición al material original. En estos casos la representación debe ser entendida como una adopción del texto, más allá de que si se hacen cambios o no. Para la adaptación se debe tener en cuenta que los cambios no deben hacerse en base a esquemas consumistas, complacientes y superficiales. El texto original pertenece a un sistema teatral particular, y al adoptarlo al nuestro, no debe perder su esencia, complejidad y

potencialidad que aún hoy mantienen. Y a la vez la reinterpretación del texto debe tener en cuenta el nuevo sistema teatral que lo acoge: parámetros culturales, concepciones del teatro, actuación, producción artística, entre otros.

- El teatro debe asumir que tiene futuro y este se encuentra en sus fronteras aún desconocidas.

Alternativas de la dramaturgia del actor frente a la contemporaneidad:

- Se debe concebir la actuación teatral como una creación que parte por esencia de la escena. Por tanto, el estudio del teatro debe partir siempre del actor. El lenguaje teatral es el medio por el cual el artista hace confluir diversos tipos de expresiones, donde una de sus infinitas posibilidades es la palabra. Por ende, no se puede identificar a la literatura dramática exclusivamente con el teatro. Solo el actor puede generar el lenguaje teatral, a través del compromiso de su cuerpo, pensamiento y emoción
- Si el teatro es un evento político por ser un acontecimiento social, y el actor es el eje del encuentro, la resistencia cultural de dicho arte frente a la contemporaneidad, debe empezar por el cuerpo del actor. La resistencia en el plano *micropolítico* como mencionamos arriba se da a través del artista. En ese sentido podemos hablar de una *micropolítica del cuerpo*.
- El actor como eje del acontecimiento humano debe estar a la vanguardia del desarrollo social. Las ciencias (como la antropología teatral) y filosofía, que han abordado el estudio del teatro, no deben ser ajenas a su formación. Por ello la pedagogía teatral debe tener en cuenta dichas materias.
- El actor debe afrontar una preparación constante e inacabada. De esa manera podrá enfrentar los nuevos retos que el arte contemporáneo pone ante él: la incertidumbre, fragmentación y ambigüedad que ronda en muchas estructuras y materias dramáticas alrededor de la trama, la narrativa, el personaje, el lenguaje verbal, el espacio, el discurso, entre otros. Muchos autores y creadores están interrogando a las formas teatrales y el actor debe estar capacitado para abordar diversos y nuevos lenguajes.

- El actor debe estar a la vanguardia de la investigación académica. Debe tener la capacidad e interés por documentar su experiencia, pues es la única manera de que el conocimiento artístico de la escena se organice en vías del desarrollo de su especialidad. Particularmente, esto es importante en entornos caracterizados por la investigación de la dramaturgia actoral, donde los hallazgos usualmente no encuentran un soporte que los organice para poder ser documentados y estudiados. Es trascendental todo este tipo de documentación para que la actuación comience a identificarse como esencia del hecho teatral en los ambientes intelectuales donde el arte dramático se basa en el análisis literario, temático, plástico, semiótico, antropológico y semejante.
- La ética teatral debe ser estudiada y abordada por la pedagogía y la formación artística. Además, en vista de que la ética profesional estudia las normas morales que rigen la conducta y la concepción del oficio, y estas se hacen presentes a través del trabajo del actor (cuerpo, emoción y pensamiento), su estudio debe partir y sostenerse sobre la figura del artista. Es a través del cuerpo y mediante él, que la ética teatral se afirma y transmite. Por tanto, la resistencia del teatro frente a la hegemonía cultural pasa, inevitablemente, por una *ética del cuerpo*.
- El actor, como creador, debe saber alternar entre la intuición y la razón. Es tan importante el factor orgánico dentro del desenvolvimiento escénico, como la capacidad de organizar la dramaturgia actoral en pos de que la expresión dramática (lenguajes teatrales) logre conectarse con el espectador. El factor intelectual no debe ser soslayado y poco apreciado en el trabajo actoral.
- Si se promueve desarrollar una dramaturgia del actor latinoamericano, esta debe comprender el mundo como una especie de universo cultural fragmentado y *desterritorializado*. Además, debe indagar en los orígenes propios de su espacio y tiempo, que lo hacen único a pesar del tiempo transcurrido. Así, la dramaturgia del actor debe alternar entre las fuentes antropológicas y las posmodernas. Por ello el cuerpo del actor latinoamericano se sostendrá en la multiplicidad de lenguajes que conjuguen raíces indígenas y expresiones de la cultura occidental y hegemónica que llega, principalmente, a través de los medios tecnológicos.

- Es primordial que el actor se afirme como autor a través del cuerpo. Si se asume de una vez por todas que el lenguaje teatral es la expresión del cuerpo, toda la pedagogía, ética, conocimiento, investigación, producción y semejantes, revalorarán al artista como el documento vivo sobre el cual el teatro debe estudiarse y desarrollarse.



5. ANEXOS

A continuación algunas notas de prensa del montaje *Lock Out* de César Vallejo.

Diario El Comercio. Febrero de 2011.

“LOCK OUT” SE ESTRENA EN LA ALIANZA FRANCESA

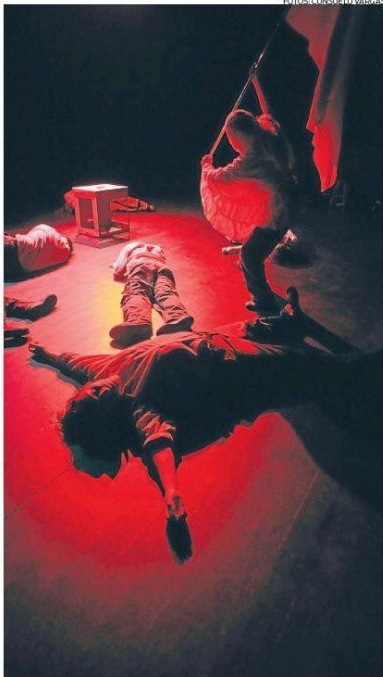
César Vallejo vuelve al ataque

El mensaje justiciero de la obra de nuestro poeta universal se mantiene vigente, a 80 años de su creación.

Enrique Planas

Una fábrica metalmeccánica es declarada en quiebra: empezarán entonces las tensas negociaciones entre patronos y obreros, luego el inicio de una huelga y finalmente el estallido de la violencia que enfrenta a las fuerzas del orden y los trabajadores. En “Lock Out”, el universal poeta César Vallejo comparte, sin esconder su base panfletaria, su ideología marxista: para el autor de “Trilce”, la historia es una lucha constante entre el obrero y el patrón, una dialéctica sin fin.

Han pasado 80 años desde que Vallejo escribió esta obra teatral en París. ¿Qué nos puede decir después de la tan celebrada muerte de las ideologías? Pues la sobrevivencia de los ideales básicos en un tiempo en que la corrupción, el desempleo y la violencia son tema de todos los días: la lucha contra la injusticia y mantener despierta nuestra capacidad de indignación. Así lo siente el director Carlos La Rosa, quien hoy estrena “Lock Out” en



EN ESCENA. El montaje usa el lenguaje cinematográfico y el de distintas corrientes teatrales para presentar sus secuencias coreográficas.



INTENSIDAD. “Lock Out” obtuvo el primer premio del jurado del Décimo Festival de Teatro Peruano-Norteamericano.

—“El artista hace política al tocar temas relevantes, pero un teatro político que enseña cómo pensar no me interesa”.

el Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores. “Me parecía el texto de un poeta muy sensible ante su sociedad, alguien que no podía ser indiferente a tamañas injusticias”, explica.

Para La Rosa, Vallejo no planteaba en sus historias teatrales un fácil didacticismo político. “Sus textos son vehementes, pasionales. “Lock Out” es un grito de justicia con una forma artística. Por eso, en el montaje hemos dejado de lado las partes más didácticas

y nos hemos centrado en lo que lo hace contemporáneo y universal: la lucha contra la injusticia”, dice.

¿QUÉ FUE DEL TEATRO POLÍTICO?

De un tiempo a esta parte, el teatro de contenido político, de temática social y mensaje comprometido parecía en vías de extinción. Sin embargo, La Rosa piensa que un retorno de este tipo de teatro, como el que hoy puede verse en nuevos espacios como El Galpón, la Casa de Téspis o el Teatro Racional, tiene que ver más con los temas que se eligen que con los eslóganes que se reciten. “No me interesa dar mensajes políticos. El artista es político al tocar temas relevantes para su comunidad, pero un teatro político que trata de enseñar cómo debemos pensar no me interesa”, enfatiza.

Por ello, si originalmente la obra de Vallejo dejaba en claro la lucha de clases en la que los obreros representaban el lado bueno frente a la ambición de la patronal, en esta versión se busca equilibrar ambos buenos difuminando las diferencias entre los bandos en conflicto. “No hemos hecho de los obreros un cliché de bondad. En sus casas podemos ver cómo son violentos con sus esposas e hijos”, aclara La Rosa. ●

Más información

Lugar: Teatro de la Alianza Francesa. Dirección: Av. Arequipa 4595, Miraflores. Temporada: Del 12 de febrero al 13 de marzo, de jueves a domingo, 8 p.m. Precios: 25 y 15 soles, en Teleticket y boletería del teatro.

Diario La República. Febrero de 2011.

Cultural



Envíe sus comentarios
pescirbano@larepublica.pe

La dirección es de Carlos La Rosa, quien expresa que Vallejo es uno de los grandes conocedores del Perú.

César Vallejo nos impacta con *Lock out*, un drama social que relata la historia de represión de un grupo de obreros y sus esfuerzos para alcanzar la dignidad.

Carlos La Rosa llevó el año pasado a las tablas su visión de esta obra y con ella ganó, como premio compartido, el primer puesto del X Festival de Teatro Peruano Norteamericano.

La historia, originalmente situada en Francia, es trasladada al Perú con toda su problemática social y sus desencuentros entre dominadores y dominados. En esta reposición, la Alianza Francesa presenta esta obra nuevamente para el público el 12 de febrero a las 8 pm.

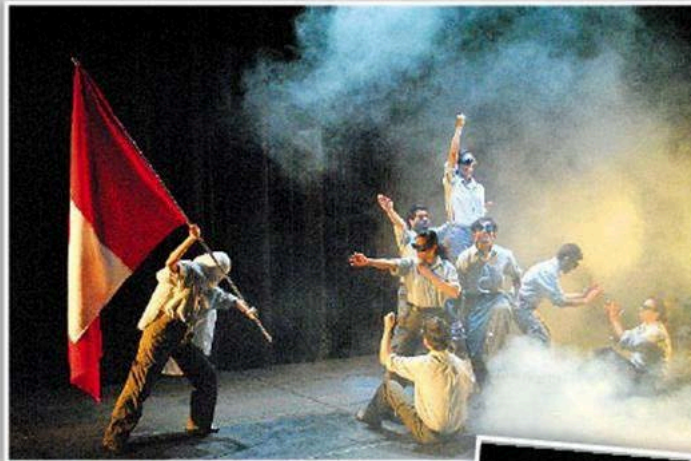
Desempleo, convulsión, vio-

EL DATO

EN ESCENA. Teatro de la Alianza Francesa (Av. Arequipa 4595, Miraflores). Del 12 de febrero al 13 de marzo del 2011, de jueves a domingo a las 8 pm. Entradas en Teleticket a S/. 25 y 15.

lencia y corrupción son algunos de los temas que veremos reflejados en una obra que contiene elementos de espectáculo como el uso de máscaras, muñecos, lenguaje cinematográfico y de distintas corrientes teatrales, para presentar numerosas secuencias coreográficas, en las que irán apareciendo más de 50 personajes.

"Estrenar por primera vez y a nivel mundial esta obra de Vallejo es para mí la mejor manera de rendirle un homenaje a este autor tan peruano como universal. Me siento afortunado y honrado



FUERZA TEATRAL. Escenas del drama social *Lock out*.

LOCK OUT ES DIRIGIDA POR CARLOS LA ROSA EN EL TEATRO DE LA ALIANZA FRANCESA

Vallejo pasa a LAS TABLAS



portener esta oportunidad", mencionó el director La Rosa.

Las actuaciones de Cecilia Collantes, Alana La Madrid, Lenybeth Luna Victoria, Raúl Durand, Renzo García, Javier Guerrero, Sandro La Torre, Alex Mori realizan las secuencias coreográficas y le brindan al montaje la fuerza que Vallejo instaló en la pieza original.

Lock out sorprende al espectador desde los emotivos parlamentos hasta la intensidad de la interpretación. Imposible no verla en el Teatro de la Alianza Francesa.

SAN PETERSBURGO

Obras del Museo del Prado viajarán al Hermitage

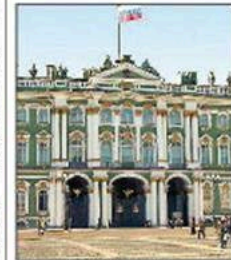
La exposición será inaugurada por los reyes de España el 25 de febrero.

Madrid, EFE. Más de sesenta obras firmadas por El Greco, Zurbarán, Velázquez, Tiziano, Goya, Rubens, Rafael, entre otros, y pertenecientes al Museo del Prado viajarán a San Petersburgo, donde podrán contemplarse dentro de la exposición "El Prado en el Hermitage".

En el marco del Año Dual España-Rusia 2011, los museos Hermitage y el Prado firmaron un convenio de colaboración en virtud del cual la pinacoteca petersburguesa organizará la citada exposición y el Prado presentará en noviembre en Madrid la titulada "Tesoros del Hermitage".

El director de la pinacoteca española consideró que se trata de una ocasión extraordinariamente afortunada que permitirá estrechar lazos entre dos grandes museos históricos del mundo.

Las obras mostrarán el papel que desempeñaron reyes de España como Carlos V y Felipe IV en la creación del Prado.



Museo del Ermitage en Rusia

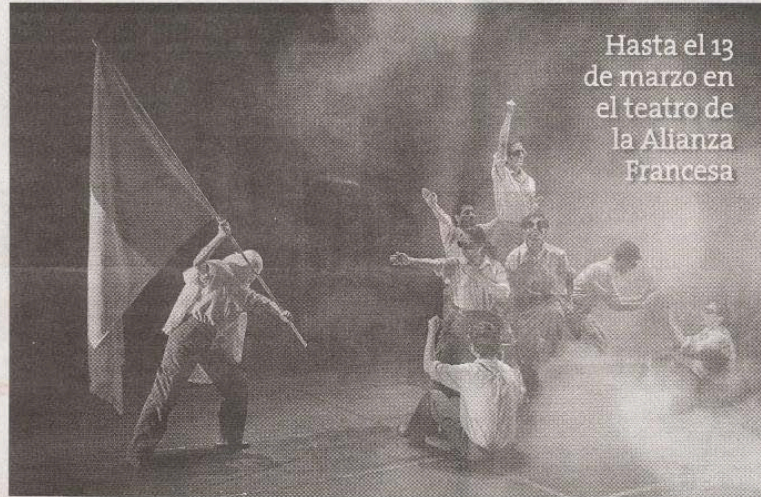
Diario Correo. Febrero de 2011.

AYER SE ESTRENÓ *LOCK-OUT*, EN INTENSA PUESTA EN ESCENA DE CARLOS LA ROSA

Vallejo aún incendia el mundo

El gran César Vallejo está de vuelta. Si bien su inigualable pluma es capaz de conmovernos en sus poemas, ensayos y piezas dramáticas, el teatro es movimiento, imagen, música, danza. Es acción. Por eso *Lock Out*, obra que nuestro gran poeta escribió en francés hace más de 80 años, pese a ser un texto de gran fuerza dramática incluso hoy, sólo es capaz de cobrar vida en la puesta en escena. Esta vez, Carlos La Rosa, al llevar a las tablas esta pieza, manifiesta la vigencia de Vallejo con una nueva y enriquecedora versión que ganó el X Festival de Teatro Peruano Norteamericano, organizado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA).

Carlos La Rosa, actualmente asistente de cátedra en Artes Escénicas y Literatura de la Universidad Científica del Sur, es el director de esta arriesgada propuesta. Junto a él participan actores egresados de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Ca-



Hasta el 13 de marzo en el teatro de la Alianza Francesa

Dónde

• Teatro de la Alianza Francesa (avenida Arequipa 4595 - Miraflores)

• Hasta el 13 de marzo de jueves a domingo a las 8 de la noche

• Venta de entradas en Teleticket: S/25 adultos y S/15 estudiantes y jubilados. Habrá descuentos especiales para grupos.

tólica del Perú, el Teatro de la Universidad Católica (TUC) y talleres de formación actoral con los maestros Alberto Isola,

Aristides Vargas y Mario Delgado, entre otros.

LA HISTORIA. Una fábrica en quiebra y el inicio de

una huelga permiten que La Rosa realice un gran despliegue visual en esta historia donde las fuerzas del orden y los trabajado-

res se enfrentan en una lucha encarnizada. El director hace uso del lenguaje cinematográfico y de varias corrientes teatra-

les para mostrar secuencias coreográficas en las que irán apareciendo más de 50 personajes. "Estrenar por primera vez, y a nivel mundial, esta obra de Vallejo es para mí la mejor manera de rendirle un homenaje a este autor tan peruano como universal. Me siento afortunado y honrado por tener esta oportunidad", dice La Rosa Vásquez. Vallejo nos sigue diciendo mucho sobre violencia, corrupción y desempleo. Aún incendia el mundo. ■

Diario El Peruano. Febrero de 2011.



Actualidad. Director destaca virtudes universales en la puesta, así como su vigencia

LOCK OUT. PRESENTAN OBRA TEATRAL DE CÉSAR VALLEJO EN RENOVADA VERSIÓN

Los últimos días de la fábrica

◆ De temática social, la pieza presenta elementos vanguardistas

◆ Destacan coreografías, cambios de personajes y lenguaje de cine

La expresión *lock out* tal vez no sea tan conocida en nuestros días, pero hace algunas décadas era la temida frase con que se clausuraba una fábrica por tiempo indefinido, tal vez para siempre. Esa es la idea que forma la obra teatral homónima, escrita por el bardo César Vallejo, actualizada con la dirección y producción de Carlos La Rosa, una de las piezas ganadoras del Décimo Festival de Teatro Peruano Norteamericano organizado por el Icpna.

La pieza se reestrena ahora en la Alianza Francesa en una temporada de verano, mostrando la vigencia de ciertos puntos de vista de Vallejo, pero sobre todo una propuesta estética que hoy sigue estando a la

vanguardia del teatro. Desempleo, convulsión, violencia y corrupción son algunos de los elementos que conforman este relato tan verosímil como perturbador, que va desde la realidad hasta la fantasía.

Con esta historia, las cuatro partes de la pieza cuentan una serie de hechos ocurridos en una fábrica declarada en cierre, las negociaciones entre patrones y obreros, el inicio de una

huelga y el enfrentamiento entre las fuerzas del orden y los trabajadores.

Elementos para la puesta

El montaje hace uso del lenguaje cinematográfico y de distintas corrientes teatrales para presentar numerosas secuencias coreográficas, en las que irán apareciendo más de 50 personajes. Esto se siente desde la escena inicial, en la que los personajes representan una máquina, cada uno actuando como una pieza, con una función determinada.

Carlos La Rosa, director responsable, se maravilla de la actualidad de la obra. "Estrenar por primera vez, y a escala mundial, esta obra de Vallejo es para mí la mejor manera de rendirle un homenaje a este autor tan peruánísimo como universal", puntualiza.

Asimismo, sobre la trascendencia de Vallejo, afirma que "es importante para nosotros como peruanos conocer un poco más sobre nuestros autores, ya sea Vargas Llosa, Arguedas o el mismo Vallejo, pues son ellos, por haber compartido nuestra tierra, quienes mejor nos conocen".

datos

• **Lock out se presentará** del 12 de febrero al 13 de marzo en el teatro de la Alianza Francesa (Av. Arequipa 4595, Miraflores).

• **Funciones** de jueves a domingo a las 20:00 horas

• **Entradas** en Teleticket. Adultos: S/. 25. Estudiantes y jubilados: S/. 15. Descuentos especiales para grupos.

Revista Caretas. Febrero de 2011.

TEATRO

VALLEJO REGRESA

• El director Carlos La Rosa le rinde un tributo personal a César Vallejo mediante la ambiciosa puesta en escena de "Lock Out". La obra mezcla el lenguaje cinematográfico con recursos de diferentes corrientes teatrales y danza para crear atmósferas de violencia, convulsión y desesperanza, alejándose del lugar común a través de la ingeniosa y posmoderna mirada del joven realizador.

"Lock Out" se construye en un escenario posapocalíptico. Las fábricas han cerrado, la maquinaria ha sido abandonada, los líde-



Ganó el X Festival del ICPNA. Desde el 12 en la A. Francesa.

res políticos se encuentran ausentes, las madres están sumidas en un estado de desesperación y los obreros se preparan para tomar el control de sus vidas por primera vez. La pieza muestra mediante sus cuatro segmentos la transformación por la que atraviesan los protagonistas de la huelga.

La mirada de Vallejo se mantiene actual a pesar que su obra tiene casi un siglo de antigüedad.

Diario Expreso. Febrero de 2011

» "LOCK OUT", DE CÉSAR VALLEJO

Lucha eterna



Desempleo, violencia y corrupción presenta obra teatral escrita por el gran autor peruano.

Espectáculo nunca antes visto se presentará del 12 de febrero al 13 de marzo en la Alianza Francesa.

Acción y crudeza se mezclan en "Lock Out", obra escrita hace casi un siglo por el gran autor peruano César Vallejo, cuya vigencia y contemporaneidad se mantienen hoy intactas. La historia, originalmente situada en Francia, es trasladada al Perú en esta nueva puesta en escena, ganadora del X Festival de Teatro Peruano Norteamericano, organizado por el Instituto

Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA).

Desempleo, convulsión, violencia y corrupción son algunos de los elementos que conforman este relato tan verosímil como perturbador, que va desde la realidad hasta la fantasía. Las cuatro partes de la pieza cuentan una serie de hechos ocurridos en una fábrica declarada en cierre, las negociaciones entre patrones y obreros, el inicio de una huelga y el enfrentamiento entre las fuerzas del orden y los trabajadores.

La producción y dirección de "Lock Out" está en manos del productor, director y actor Carlos La Rosa. Junto a él,

participan actores egresados de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, del Teatro de la Universidad Católica (TUC) y de talleres de formación actoral con los maestros, Alberto Ísola, Aristides Vargas y Mario Delgado, entre otros.

Este espectáculo teatral, pocas veces visto en Lima, se presentará del 12 de febrero al 13 de marzo, de jueves a domingo a las 8pm en la Alianza Francesa (Av. Arequipa 4595, Miraflores). El precio de las entradas es S/. 25 (adultos) y S/. 15 (estudiantes y jubilados), y pueden adquirirse en Teleticket de Wong y Metro.

Diario La Primera. Febrero de 2011.



Lock out

Esta pieza teatral fue la ganadora del X Festival de Teatro Peruano Norteamericano, organizado por el Icpna. La producción y dirección está en manos del productor, director y actor, Carlos La Rosa, actualmente asistente de cátedra en Artes Escénicas y Literatura de la Universidad Científica del Sur. Él sostiene que la obra "es una experiencia increíble para el espectador, pues es un montaje que tiene las cualidades de un espectáculo: máscaras, efectos de luces y sonido, numerosas coreografías, muñecos, mucho humo, y demás. El espectador que ya la ha visto suele sorprenderse y maravillarse con esto, no se lo espera de Vallejo, y eso me parece genial, porque yo siento que este poeta tiene un arte tan humano como espectacular".

6. BIBLIOGRAFÍA

Alegría, Alonso

2006 *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática*. Texto especialmente preparado para los cursos de Dramaturgia Uno y Dramaturgia Dos de la Especialidad Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Barba, Eugenio y Nicola Savarese

1990 *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología, A. C.

Barriga, Martha

2008 *LOCK-OUT; Carácter plástico de la puesta en escena. Una propuesta de interpretación*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria.

Benjamin, Walter

1989 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Diego Levis. Comunicación y Educación*. Fecha de consulta: 18/10/2011. <<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>>.

Britto, Luis

1998 “Testimonio”. *CONJUNTO, teatro latinoamericano*. N° 77, julio-setiembre, La Habana.

Brook, Peter

1973 *El Espacio Vacío*. Barcelona: Península.

1992 *Provocaciones*. Buenos Aires: Fausto.

1994 *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.

Buenaventura, Enrique

1995 “La dramaturgia del actor”. *TEATRO/CELCIT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, año 4, N°5, Buenos Aires.

Castro, Antonio

2009 “El espacio multiplicado. Entrevista con Ricardo Diaz”. *Letras libres*. Fecha de consulta: 9/11/2012. <<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/el-espacio-multiplicado-entrevista-con-ricardo-diaz?page=0,1>>.

Cerrato, Laura

2010 “La actuación Shakesperiana: antes y ahora”. En Jorge Dubatti (coord.). *El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur (EDIUNS).

De la Parra, Marco

2008 *Carta a un joven dramaturgo*. Santiago: Paso de Gato.

Dosio, Celia

S.a. “Entrevista con Guillermo Calderón”. *El Circuito de Teatro*. Fecha de consulta: 1/10/2012. <<http://www.elcircuitodeteatro.com.ar/nota.php?id=14>>.

Dubatti, Jorge

2007 *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

2009 *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

2010 “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”. *Dramateatro*. Fecha de consulta: 19/11/2011. <http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_web.htm>.

2011a *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

2011b “Daniel Veronese: el Director que quería ser invisible”. *Lo expectable*. Fecha de consulta: 10/7/2012. <<http://loespectable.blogspot.com/2011/09/daniel-veronese-el-director-que-queria.html>>.

Feldman, Simón

2002 *La fascinación del movimiento*. Barcelona: Gedisa.

García, Santiago

- 1991 “Sobre el teatro no aristotélico en el nuevo teatro colombiano”. *Revistes Catalanes amb Accés Obert*. Fecha de consulta: 19/11/2011. <<http://www.raco.cat/index.php/assaignteatre/article/viewFile/146059/249014>>.
- 2003 “Santiago García celebró en París el 35 aniversario del Teatro La Candelaria”. *Teatro en Miami*. Fecha de consulta: 18/11/2011. <<http://teatroenmiami.net/2000/2011/2003/enero/2/co-s-garcia.htm>>.

García, Néstor

- 2001 “Por qué legislar sobre industrias culturales”. *Nueva sociedad. Democracia y Política en América Latina*. Fecha de consulta: 9/10/2011. <http://www.nuso.org/upload/articulos/2991_1.pdf>.
- 2000 “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”. *Insumisos Latinoamericanos. Red de Investigadores Latinoamericanos por la Democracia y la Paz*. Fecha de consulta: 9/10/2011. <<http://www.insumisos.com/lecturas/insumisas/Culturas%20hibrididad%20y%20globalizacion.pdf>>

Gonzáles, Rodrigo

- 2005 “Prólogo”. En César Vallejo. *César Vallejo. Novelas y Cuentos completos*. Lima: COPÉ.

Grotowski, Jerzy

- 1992a [1987] “El Performer”. *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, año 3, N°11-12, octubre 1992-enero 1993, pp. 78-81, México.
- 1992b [1985] “Tú eres hijo de alguien”. *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, año 3, N°11-12, octubre 1992-enero 1993, pp. 69-75, México.
- 2005 [1989] “De la compañía teatral al arte como vehículo”. En Thomas Richards. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.

Gubern, Roman

1988 “El simio informatizado”. *Quaderns Digital*. Fecha de consulta: 25/9/2011. <http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=biblioteca.LeerLibroIU.leer&libro_id=262>

Herrero, Rossana

2009 “Augusto Boal (1931-2009)”. *Abaco en Red*. Fecha de consulta: 17/11/2012. <<http://abacoenred.com/IMG/pdf/augusto-boal-1931-2009-por-rosana-herrero.pdf>>

León, Gustavo

2002 “Teorías e Investigación de la Comunicación en América Latina. Situación Actual”. *Universidad de Sevilla*. Fecha de consulta: 9/10/2011. <<http://grupo.us.es/grehcco/ambitos07-08/duarte.pdf>>.

Lipovetzky, Alicia

2010 “La intuición está en el cuerpo y es indomable”. *Topia*. Fecha de consulta: 10/7/2012. <<http://www.topia.com.ar/articulos/%E2%80%9C-intuici%C3%B3n-est%C3%A1-en-el-cuerpo-y-es-indomable%E2%80%9D>>.

Mamet, David

2011 *Manifiesto*. Barcelona: Seix Barral.

Mayorga, Juan

2003 “El teatro es un arte político”. *e-valencia.org*. Fecha de consulta: 3/1/2012. <<http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=2655>>.

Muguercia, Magaly

2008 “Teatro latinoamericano a fines del siglo XX”. *Scribd*. Fecha de consulta: 21/11/2011. <<http://es.scribd.com/doc/46421745/Libro-Teatro-latinoamericano-a-fines-del-siglo-XX>>.

Nitsch, Hermann

- 1993 “TODOS LOS CINCO SENTIDOS. (El teatro del misterio orgiástico: un teatro de los sentidos)”. En Gloria Picazo (coordinadora). *Estudios Sobre Performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.

Obres Educatives Maristes

- 2010 [2007] “Guía de la Campaña SED 2007 sobre el tema del Comercio Digno”. Fecha de consulta: 15/9/2011. <<http://www.maristes.org/sed/downloads/01uudd2007intrcast.pdf>>.

Oida, Yoshi

- 2002 *Un actor a la deriva*. Guadalajara: Ñaque.

Pavis, Patrice

- 2008 *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

Pavlovsky, Eduardo

- 2001 *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.

Pavon, Héctor

- 2004 “Entrevista a Néstor García Canclini – Invitado especial del Festival Latinoamericano de Video de Rosario”. *Gacemail*. Fecha de consulta: 9/10/2011. <<http://www.gacemail.com.ar/index.php?idnota=571>>.

Podestá, Guido

- 1985 “César Vallejo: Su estética teatral”. *Institute for the Study of Ideologies & Literature*. Lima: UNMSM.

Richards, Thomas

- 2005 *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.

Serrano, Raúl

2008 *Nuevas tesis sobre Stanislavsky. Fundamentos para una teoría pedagógica.* Buenos Aires: Atuel.

Sormani, Nora Lía

2008 “Espacio e ideología en el teatro para niños”. *Dramateatro Revista Digital*. Fecha de consulta: 19/10/2012. <http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4:espacio-e-ideologia-en-el-teatro-para-ninos&catid=5:ensayos&Itemid=9>.

Rubio, Miguel

2011 *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina.* Lima: Yuyachkani.

Salas, Roger

2012 “El Teatro del Elfo trae a Madrid ‘Angels in América’”. *El País*. Fecha de consulta: 18/8/2011. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/06/actualidad/1339001129_272376.html>.

Sanchez, José

1999 *Dramaturgias de la imagen.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sanchis, José

2002 *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral.* Ciudad Real: Ñaque.

Santillán, Juan

2011 “Daniel Veronese: ‘La escena me permite jugar más que la literatura’”. *La ventana*. Fecha de consulta: 10/7/2012. <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=6376>>.

Spregelburd, Rafael

2005 “La dramaturgia y la autopsia”. *Cuadernos de Picadero*. Fecha de consulta: 20/7/2012. <<http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno7.pdf>>.

Taborda, Marta

2012 “Al encuentro de Koltés”. En Bernard-Marie Koltés. *Teatro*. Buenos Aires: Colihue, pp. 309-321.

Vallejo, César

1959 *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Perú Nuevo.

1973 *Obras completas*. Lima: Mosca Azul.

1996 *Crónicas de poeta*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.

1999 *Teatro completo*. Enrique Ballón (trad.) Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Wolf, Martín

2010 “El actor en el debate ético. Reflexiones acerca del hábito teatral”. En Jorge Dubatti (coord.). *El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, pp. 313-337.