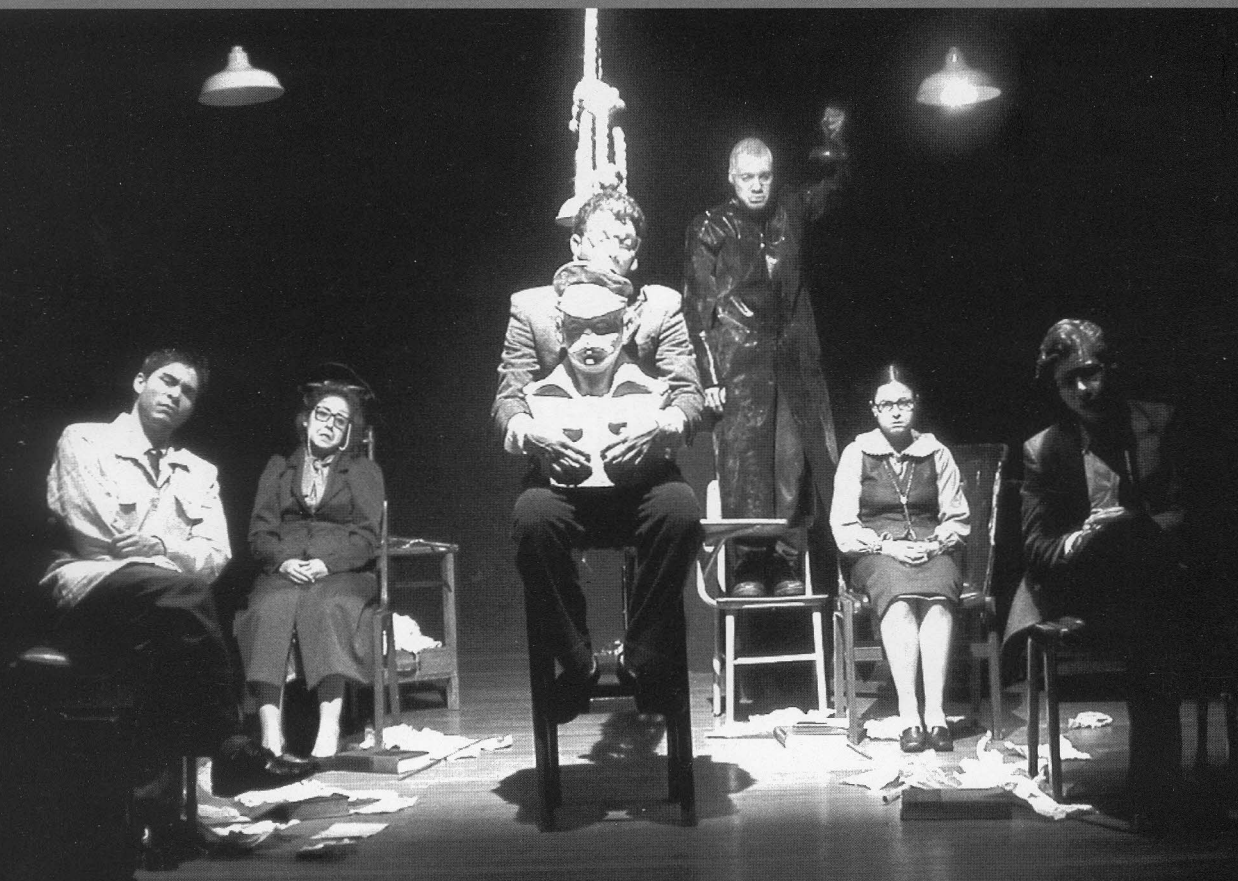


PUESTA EN ESCENA Y DIRECCIÓN DE ACTORES

DANILO TENORIO C.*



*Dramaturgo, actor, director, ensayista, docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.

Resumen

En este ensayo el autor señala cómo la representación teatral, más allá del carácter de los grupos que en ella se adentren, no puede soslayar su fundamento artístico. Principalmente se ocupa de la labor del director en cuanto a la orientación de los actores, a la perspectiva que debe tener la obra y sobre todo, a la interrelación que debe soportar a cada uno de los elementos constitutivos de la obra, vista en conjunto. Por otro lado, muestra cuál a su entender es el papel que debe cumplir el actor y su relación con la dirección a la hora de encarar la puesta en escena, es decir, dar cuerpo mediante una concienzuda labor investigativa, a la construcción de su personaje.

Palabras clave

Actor, crítica, director, improvisación, investigador, montaje, puesta en escena.

Abstract

In this essay the author states how the theatrical representation, beyond the nature of the groups involved in it, cannot sidestep its artistic foundations. It mainly surveys the job of the director in relation to the direction of actors, the perspective the theatrical piece must have and, above all, the interrelation that must hold up each of the constituent elements of the play. On the other hand, this document shows how the author understands the role an actor must accomplish and his relation with the direction in the moment of facing up the staging, that is to say, to give a body to the construction of the character through a conscientious investigative work.

Key Words

Actor, critic, director, improvisation, researcher, staging.

Abro el presente ensayo con la siguiente preocupación: “Hacer de la representación teatral cualquiera que ella sea, la de los grupos profesionales, la de las escuelas y centros de teatro y la así llamada “popular”, no sólo un espectáculo, sino una expresión artística, se ha convertido en una exigencia inevitable e inherente al quehacer teatral. Tarea ésta que se encarna y recae especialmente en la persona del DIRECTOR DE ESCENA” (Memorias del Taller Nacional sobre Dirección Escénica realizado por Colcultura)

Me propongo poner a su servicio apreciaciones sobre la puesta en escena y la dirección de actores. Espero sean útiles. La presente exposición nace enraizada en una ya larga trayectoria como director de puestas en escena en grupos profesionales (a la colombiana) TEC, Esquina Latina, GRUTELA, Teatro Imaginario; y como docente director de montajes en instituciones universitarias como la Universidad Santiago de Cali, la Universidad del Valle y el Instituto Departamental de Bellas Artes; espacios de creación diferentes pero con una fuerte semejanza, ya que como lo reclama el encabezamiento del presente ensayo, lo fundamental es una lograda expresión artística; en un caso a través del ejercicio profesional y en el otro, como el resultado inequívoco de un proceso académico de formación actoral

CÓMO ENTENDER Y ASIMILAR LA FIGURA DEL DIRECTOR DE ESCENA

El director de escena se halla investido de autoridad no basada en el capricho ni en la arbitrariedad sino en su desempeño como articulador del trabajo de sujetos creadores (artistas y técnicos)

y sus lenguajes artísticos. El director funciona en el grupo profesional o el semestre universitario como la última instancia; es quien selecciona, combina y ensambla de manera definitiva las partes del todo en su dinámica de construcción del espectáculo. En cambio, la tarea del actor, primordialmente se centra en la construcción de su personaje; sin embargo, en los dos contextos todos los integrantes del grupo deben estar en situación y en capacidad real de ofrecer propuestas de distinta índole sobre la invención de la significación de la puesta en escena. De todas maneras, será el director, calificado lector de ellas, quien escoja el material para ser montado.

El director dirige porque sabe su oficio, aunque como Sócrates, diga en algún momento “Yo sólo sé que nada sé” y además, aprendió a comportarse como un excelente coordinador, “Una sombra exigente pero sonriente”, como recuerda Ludwik Flaszen en su homenaje a Grotowsky, muerto. El actor es el otro polo, el performer, el ejecutante, quien frente al espectador hace que el teatro sea una realidad vital para sí mismo y para la sociedad.

DESDE CUÁNDO EL DIRECTOR Y LA DIRECTORA

Ante este oscurísimo tema de debate, yo tomo por la calle del medio. Digo (sin poner las manos en el fuego) que el director de escena existió desde siempre y no solamente a partir del siglo XIX. Sucede que su relación con el espectáculo difiere porque se halla sobredeterminada por el carácter histórico del desarrollo de las sociedades en cuanto a la necesidad de significarse y comunicarse. Hubo y hay eventos teatrales con dispositivos espaciales, técnicas de actuación y para la comunicación, altamente codificados; digamos, de formato único, con inamovibles: Tragedia griega, autos sacramentales,

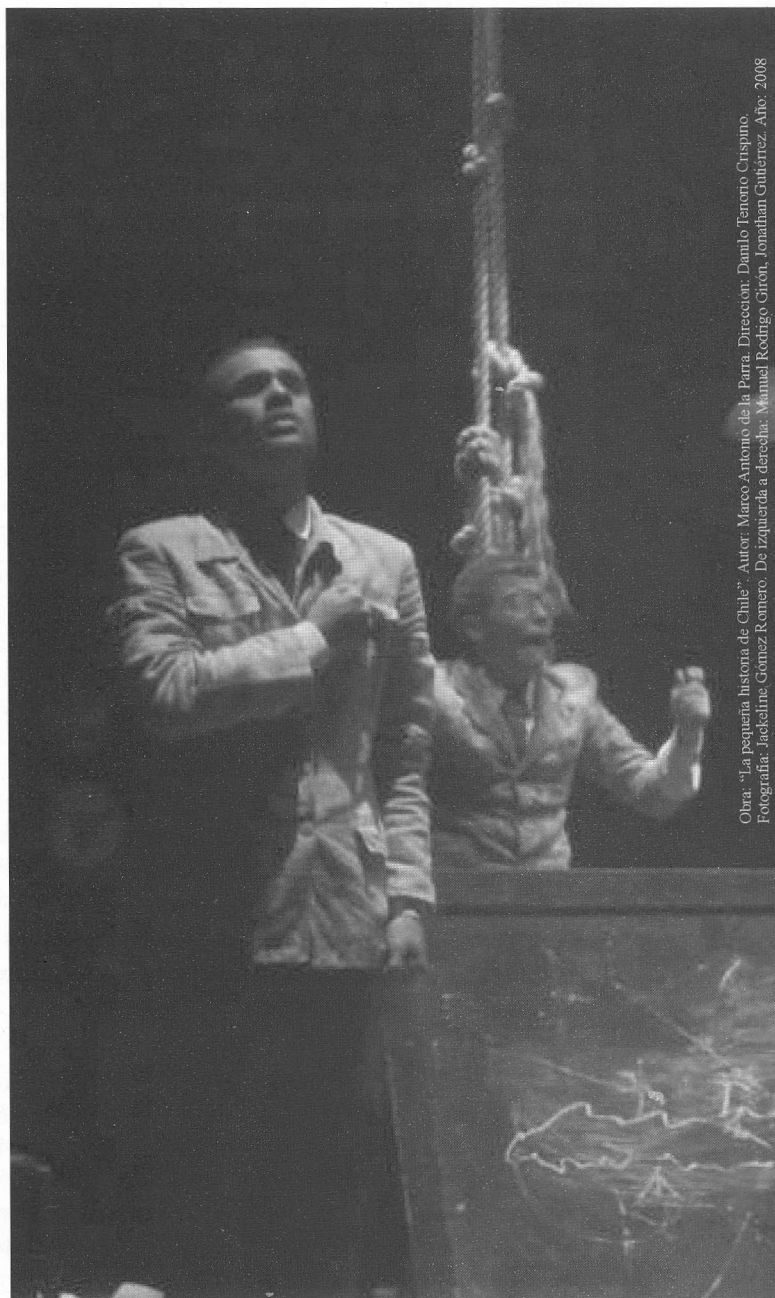
comedia de arte, comedias de capa y espada, teatro medieval, farsas medievales... donde el director disponía la escena y el formato “respondía” por escenografía, ubicación y movimiento de actores, músicos y público.

Recordemos que en algunos espectáculos, emperifollados y notables cortesanos eran acomodados en el escenario. No olvidemos maravillosos momentos del teatro con telones pintados hoy en desuso que obligaban a una ubicación estratégica de los actores para que las pinturas con perspectiva (Palacio, paisajes, calles, etc.) fueran creíbles por el auditorio en relación a los volúmenes del cuerpo de los actores. A partir del siglo XIX quizá con el “Teatro Libre” de Antoine en Francia que se iluminó por primera vez con luz eléctrica, cada director quiso concebir mucho más libremente y tal vez más creativamente un evento teatral diferente, el suyo, en lucha contra modelos y formatos, por dejar un sello más personal del individuo artista.

Se habían abierto unas puertas enormes para imaginar y concretar multiformemente el Hecho Teatral. Claro, otra clase había asumido el poder dejando atrás relaciones para vivir y pensar la vida, hacían presencia nuevas ciencias desde donde mirar lo tenido por realidad; las “circunstancias dadas” para el arte y sus oficientes habían cambiado. Se creaba en un mundo más heterogéneo movido por fuerzas de una nueva dinámica social.

EL DIRECTOR DE TEATRO, UN CRÍTICO DE SU PRÁCTICA

El director más o menos conscientemente, acertada o equivocadamente parte de una epistemología del teatro, quiero decir, que se identifica con alguna teoría



Obra: “La pequeña historia de Chile”. Autor: Marco Antonio de la Parra. Dirección: Danilo Tenorio Crispino. Fotografía: Jacqueline Gómez Romero. De izquierda a derecha: Manuel Rodrigo Giron, Jonathan Gutiérrez. Año: 2008

bien sea el distanciamiento brechtiano, el teatro aristotélico, el naturalismo y su cuarta pared o el teatro como un acto de sinceridad y revelación del actor en términos grotowskianos, de pronto toma como modelo el teatro al improvisado de la comedia de arte o la creación colectiva del TEC en el teatro colombiano, con Artaud en su Teatro de la Crueldad, en fin... desde ese trampolín intelectual se sumerge en el doloroso y gratificante laberinto de la creación teatral. Pero ¿Qué pasa exactamente en el día a día del montaje? Yo siento que me convierto en el primer espectador de algo que siempre está muy lejos de SER, dadas las infinitas posibilidades de transformación que logra generalmente el trabajo humano. Aunque el trabajo es más sabio que uno, yo parto de premisas bastante sólidas pero abierto a la intuición, a lo sensible, lo subconsciente, por ese mismo efecto, uno extraña permanentemente sus bocetos y debe producir reajustes en la configuración de su espectáculo, siempre susceptible a redefiniciones. Ahí en esa contradicción se da el trabajo creativo real.

Debido a su tarea de dar forma a lo informe o a lo virtual, el director de escena, debe ser el lector más calificado del proceso para que sus estímulos a los actores sean creíbles y sirvan de impulsos útiles. Crítico y obsesivo será en sus aspiraciones de una perfección imposible.

Me parece la metáfora del túnel de Eugenio Barba muy acertada: Se entra con una importante dosis de entusiasmo, dudas y seguridades al túnel (del montaje) pero ¿Se podrá salir, se extraviará uno, perecerá? La cambiante coherencia entre planteamiento y realización la vivo como un desvelador enigma.

ESCOGENCIA DEL TEXTO A PONER EN ESCENA

Cuando como director en función de su puesta en escena leo un texto, trato de producir una ecuación con las “circunstancias dadas”; o sea, entrever una serie de determinaciones a las cuales debo atención; por ejemplo: Si tengo en mente “Edipo Rey”, debo precisar desde qué enfoque lo asumo para que sin volverlo “Edipo Alcalde” como hizo Gabriel García Márquez, entre en unas complejas relaciones de semejanzas y diferencias, de cercanías y distancias con el entorno en el cual va a circular como objeto de comunicación social. Me detengo en lucubraciones no tanto de reparto sino valorativas del goce subjetivo mío y de mis dirigidos; aquel nivel de empatía con la propuesta teatral que deberá en el camino, complementarse con búsquedas racionales, objetivas, de sentidos profundamente orientados hacia lo privado y lo público.

Trato de calibrar en el texto dramático que no me implique repetirme. Ahora, los artistas se repiten. Brecht “repitió” largo tiempo en sus creaciones el efecto de distanciamiento. Stanislavsky creó la corriente naturalista y así murió. A Grotowsky se lo reconoce por su Laboratorio Teatral y sus espectáculos, resultantes de su labor investigativa (que según este criterio se estrenaban o no). Y Shakespeare y Moliere, autores y directores de teatro se repetían. Recordemos los constantes baños de sangre por la corona real en sus dramas históricos y los deliciosos y dicientes enredos y travestidos en sus comedias y la temática griega y romana con sus espectaculares héroes en estupendos textos dramáticos.

Sí, estas genialidades que podríamos llamar dramaturguistas según lo deduzco del planteamiento del profesor universitario y director del Teatro Nacional

Alemán hacia 1767 fundador de la “Dramaturgia de Hamburgo”, Lessing, fungían como ideólogos, orientadores de sus instituciones ejerciendo la crítica internamente; no eran sólo dramaturgos, escritores de dramas sino impulsores de opciones estéticas para el teatro. Digamos que el artista se repite o no, según sus desarrollos, su momento y proyecto artístico y de vida; cosa propia de todo sujeto en proceso. Picasso que según él no buscaba sino que encontraba pasó por varias etapas hasta alcanzar su estado de pintor cubista. Ionesco peleó con mucha entereza contra sus críticos del teatro del absurdo que pretendían brechtianizarlo.

En mi trabajo como profesor y director de escena, prevalece la convicción del teatro como un discurso de carácter estético construido a través de palabras y cuerpos espacializados, comprometidos en la imagen teatral, discurso reglado por partituras múltiples que se entrecruzan los actores-personajes con gran precisión en función de un evento de significación escénica y de comunicación con un receptor, el espectador. Digamos que cambian los temas, la metodología, los artistas, los dispositivos escénicos, el autor, el estilo... Pero no esa idea fundadora y dinamizadora de mi trabajo personal y colectivo.

“El trabajo es más sabio que uno” decía el maestro polaco y yo lo comparto. Cuando dirijo tengo un plan de trabajo y como profesor presento un programa pero nunca elaboro un cuaderno de dirección. Confío en un trabajo transpirado de un grupo que llegue a una química profunda como colectivo.

Enrique Buenaventura nos decía a los actores y directores en el Teatro Experimental de Cali:

“La mejor manera de analizar un texto literario es montándolo”. Como exagerada la cosa, me parece; pero esa especie de salidas locas me atrae tanto como al maestro polaco le fascinaban los “locos sagrados”. De todas maneras siempre de mí reclamo tres cosas: Estudio, intuición y responsabilidad. Debo considerar extraño que apenas en este instante me pregunte ¿Cuántos millones de pesos podría ganarme poniendo en escena ésta o esta otra obra? ¿Será que mi economía no me maltrata? ¿Será que nos acostumbramos a vivir sin ánimo de lucro? ¿Será que nos encanta vivir con ánimo de pérdida?

Cuando ensayo un texto a montar hace mucho rato sé que contamos sólo con “dos pesos” y que como nos toca de ida cargar y descargar y de vuelta lo mismo; entonces, mejor no decidirse por mamotretos; mejor dicho: un florete, una manta y algunos papeles (Ver Tupamaros 1780) Tampoco puedo olvidar que no cuento con viejas actrices ni viejos actores, este es un país casi, casi, de directores-profesores, básicamente de secundaria, entonces a recurrir a la Sub 23 pero tampoco ellos tienen tiempo para un trabajo profesional porque están formándose. ¿Cómo salir de un teatro amateur a elencos sólidos de artistas experimentados profesionales bien remunerados?

Frente a los libros de textos teatrales a veces me adentro en tenaces raciocinios sobre el público que me interesa, que a la larga es todo, el que caiga, y entonces nos proponemos seguir llamándolo. Ya afortunadamente descubrimos que hay tantos públicos como arena en las playas y estrellas en el infinito. Nuestro esfuerzo ha sido, es y será, MAYÚSCULO pero no se deja seducir. Y sigan mis cavilaciones: Como uno se construye como público desde la infancia y durante toda la vida pero a través de una constante formación, me digo:

Quizá si nos colaboraran más los padres de familia, los sacerdotes liberales, las madres solteras, los periodistas vanguardistas, los sindicatos de obreros y maestros artesanos de la universidad de la vida, los carceleros de tantos reos por resocializar, los psicólogos sexólogos drogadictólogos, los profesores consecuentes de secundaria, universitaria y postgraduaría, el Congreso y el Concejo, Mineducación y Mincultura, la Presidencia de la República, el Festival Iberoamericano que ya abarca al planeta entero; si a la Organización de Científicos Ricos les diera por auspiciar un movimiento de experimentos teatrales. En fin, ¿Llegará el día en que los aparatos ideológicos del estado encargados de inventar con lujo de detalles un nuevo país le apuesten a una sociedad que produzca los **bienes**

espirituales que verdaderamente necesita para mejorar y dignificarse? Amanecerá y veremos, dijo el ciego de “A la diestra de Dios Padre”, y ¡vio! ¿Qué vio?

ACTITUD Y TRABAJO TEÓRICO FRENTE AL TEXTO

Para mí, se trata de con él y valiéndome de él, estructurar un espectáculo teatral. Hacer teatro con una materia prima de carácter lingüístico en la cual subyace una fábula (Realista o “absurda”), enunciados verbales o parlamentos pertenecientes a emisores que llamamos personajes. Es relevante la presencia del lenguaje con el cual se elaboran códigos



Obra: "La psiquena historia de Chile". Autor: Marco Antonio de la Parra. Dirección: Danilo Tenorio Cispiro. Fotografía: Joaquina Gómez Romero. De izquierda a derecha: Fionella Ruano, Manuel Rodrigo Giron, Beatriz Helena Mendoza. Año: 2008

inscritos en la función poética con la finalidad de acceder a un nivel estético que trascienda su uso equívoco cotidiano y problematice el acto de lectura del espectador. La formalización de sus elementos significantes propuesta por el autor nos sitúa en una indagación sobre el estilo que crea o al que se arrima: Surrealista, épico, absurdo, esperpéntico, gótico, aristotélico, brechtiano, minimalista, etc.

El texto no puede ponerse en escena de una sola vez, debe fragmentarse. Cada texto literario amerita criterios adecuados, útiles para tener en un puño el todo pero en sus partes. El texto determina la metodología a seguir; así como la ciencia construye a su vez su propio método para conocer. No existe el único método. Tanto “Las Sirvientas” de Jean Genet, “Pequeña historia de Chile”, de Marco Antonio de la Parra y “Noche”, de Harold Pinter, obras que he puesto en escena últimamente, son propuestas textuales a examinar bajo puntos de vista diferentes.

Con “Noche” me llevé una sorpresa ricamente aleccionadora; no encontré en mi personal lectura ningún indicio de drama, no hallé por ende el más mínimo conflicto entre El hombre y La mujer, sus únicos personajes. Lo entendí cuando ubiqué el texto en el ámbito del poema que puede ser solamente un retrato, una descripción, una bella exposición de un sentimiento, una confesión, un recuerdo... Regresemos; en últimas, la fragmentación del texto tiene como finalidad ver su diacronía en sus momentos sincrónicos. Ir de las microestructuras a la macroestructura. El personaje se define como un sujeto deseante que por ello mismo participa en la acción dramática, lucha por el objeto de su deseo y lo logra o no. El texto también prefigura el espacio donde se desarrolla la historia que puede ser, por ejemplo, el túmulo donde yace enterrada hasta el

cuello la señora de “Días felices”, hasta la casona de “El jardín de los cerezos”.

Se fijan coordenadas espacio-temporales para anclar las acciones de los personajes como sucesos concretos. El tiempo del drama alude al tiempo real, extraescénico pero elude confundirse con él para poder crear sentido artístico. Es como el tiempo real, una convención que tiene que ver con la duración significativa de los acontecimientos de la fábula afectando por ello a los protagonistas. Es por esta vía que lo percibimos no solamente como tiempo lineal sino además como tiempo metafórico. ¿Cómo es esta doble vía en “Esperando a Godot”, de Samuel Beckett?

LA PUESTA EN ESCENA

CÓMO ENTENDER Y ASIMILAR LA FIGURA DEL ACTOR DE TEATRO

El actor o estudiante de actor antes que cualquiera otra cosa debe ser mirado como un ser humano necesitado del otro pero aportante a su vez para el otro. Un ser humano que debido a sus procesos reales e inconscientes, se fue volviendo permeable a identificaciones con prácticas de representación cada vez más determinantes para su vocación: Juegos, sueños, lecturas, sesiones de cuentos con la abuela, la nodriza, un títere, un payaso, un mimo, un cantor... verdadera tierra nutricia para su intenso deseo inconsciente de emular algún modelo de su gusto, fantaseándolo a su manera.

El muy personal desarrollo de su subjetividad constituida por esquemas perceptuales; o sea,

imágenes interiores de sí y de su personal relación con el mundo exterior, registradas para su memoria, han concurrido a desarrollar su sensibilidad y deseo hacia el goce de asumir “Ser otro” (Rey, ídolo, sacerdote, tigre...) y ahora, desde su propio acto de representación, en tarima, ofrece ufano a su auditorio algo muy suyo, importante y divertido.

De sus muy diversos juegos infantiles y juveniles ha pasado seguramente sin enterarse a otro tipo de actividad parecida pero distinta. Se parece al juego pero ya no es juego. Nuestro hombre o mujer se ha vuelto el creador de un objeto nuevo (La obra de arte) bajo unas leyes que se redefinen constantemente así como sus cambiantes formas. La nueva actividad nace muy ligada y posibilitada por el pensamiento conceptual, cognitivo, simbólico... Nuestro hombre o mujer se pasó del juego al arte. Su cuerpo ahora adiestrado para actividades extracotidianas, funciona como herramienta para procesar materias primas significantes de donde saldrá el objeto nuevo (La obra de arte), de profundas significaciones poéticas pues esa es su inevitable naturaleza. En este nuevo ejercicio de sus facultades el hombre o mujer, objetiva su interioridad en un acto de dominio del proceso que, como en el juego, ejercita su propio poder para sentirse hacedor y causa del nuevo objeto dado a luz.

El actor al cual me refiero en este ensayo es un ser contestatario; sus esquemas perceptuales, como decíamos, memoria de sus experiencias vitales, sus tensiones acumuladas que originan y acompañan su descarga energética no van a acomodarse para producir en el escenario un isomorfismo de la realidad; al contrario, es la realidad la que él reacomoda para en su creación, postular diferencias y hasta nuevos posibles.

El actor de este tipo, deberá ser como el escritor (ver Flaubert), un ser obsesionado y hasta enfermo por llenar la página en blanco. En nuestra profesión, metafóricamente, el escenario. ¿Cómo? Uniendo significados a significantes, más allá del plano lingüístico-literario y ¿cómo? Poniendo en juego en un acto de exorcismo sus fantasmas, el cuerpo memoria, memoria afectiva, pensamiento lógico, simbólico, cognitivo... Él, así, lo tengo comprobado, se comporta como el mejor poeta. ¿Por qué? Porque aflora su pasión, la fe y el amor ciego a su yo creador, cosas altamente gratificantes listas a contrarrestar el riesgo del fracaso. Algunas veces he oído decir: “He vivido para el teatro y no para mí.” Léase, todo lo que no fuera por el grupo de teatro y su férrea práctica, había sido puesto en un segundo plano o relegado para cuando se pudiera. Esta quizá sea la única manera de hacer muy bien la plana.

El actor que estoy nombrando es un ser sediento de identidad (Ser-actor), para exhibirla en relación de utilidad para el otro. No es exhibicionista, exhibe dignidad, dominio sobre su virtuosismo con envidiable humildad. Este actor, vive muchas vidas y ¡qué vidas! ¡Qué cara de satisfacción que no puede evitar aparece cuando se asigna el reparto! El actor vive el incesto en “Edipo rey”, la actriz, el amor único y fatídico de Desdémona, Ofelia y Julieta, el crimen político por el poder en “Macbeth”, la locura en “El rey Lear”, la escuela de la impostura en “Tartufo”, el amor fraterno en “Antígona”, la solidaridad en “Fuenteovejuna”, el alcoholismo en “Herr Puntilla”, el donjuanismo en “Don Juan Tenorio”, el mamagallismo en Arlequín. Esos son los sueños de actrices y actores y “La vida es sueño” de Don Pedro Calderón de la Barca de los locos por representar.

LA PROPUESTA DEL DIRECTOR

Como anotaba, cuando presento a un colectivo una obra para ser montada ya se me ha transformado en una visión imaginaria de montaje teatral. ¿Podría ser de otro modo? Si al compositor le suenan musicalmente las ideas, al director de escena lo asaltan imágenes, siluetas de personajes, espacios, digamos que sin proponérmelo, me instalo en una serie no muy ordenada de procesos que el texto desencadena. Sí, mis interiorizados esquemas perceptuales de las experiencias vividas y mi intelecto, se ponen al servicio del acto creador. A través del mecanismo de la asociación, la obra de ficción va impregnándose de elementos de mi biografía. Este comportamiento del artista algo se asemeja al del niño menor de siete años que aún no ha desarrollado un pensamiento conceptual apoyado muy fuertemente en operaciones emanadas de la lógica. Se trata de socializar ante el grupo estas primeras impresiones y visiones, identificaciones y recuerdos para generar ampliaciones y profundizaciones.

Bien, ahora se han levantado paradigmas que soportan una enriquecida visión imaginaria apropiada para un momento inicial. El paso siguiente puede ser la fragmentación del texto en función de las improvisaciones escénicas, espacios para desplegar la creatividad y construir sobre el terreno la relación actor-director.

EL ACTOR. UN ACTUANTE INVESTIGADOR

En esta primera vuelta de la puesta en escena que venimos reseñando, la idea rectora es crear un sólido boceto de la totalidad del montaje, un borrador muy bien fundamentado. Se le pide al

actor o estudiante-actor que se comporte como un investigador, un actuante que no persigue representar su personaje o un personaje (Si acaso no le ha sido todavía asignado) sino, otros quehaceres: Adelantar estudios prácticos y bocetar sobre el escenario el hábitat de su personaje adentrándose en una poética del espacio, indagar las relaciones de su personaje con los demás por intermedio de la acción física y el acto de habla escénico, descubrir el movimiento de su personaje en el espacio general y privado, hacer conciencia práctica de su figura como un volumen que a la vez, compone y pertenece a las imágenes del montaje, conocer de manera práctica cómo y por qué se transforma su personaje.

El actor en esta fase de investigación, debe siempre vestirse con lo que él considere pueda servir más adelante para caracterizar su personaje. Esto es mejor que investigar sobre el escenario llevando bermudas o trusas. No se exige el texto memorizado sino, mucha familiaridad con él. Eso sí, el uso de un “subtexto” como lenta y muy personal aproximación al texto del autor. Dirá los “parlamentos” como un sujeto de la enunciación que pretende averiguar y empezar a seleccionar el sentido del nivel verbal del futuro personaje, trata de inventar en el tablado el espacio poético donde quepa exactamente la fábula. Improvisando disciplinadamente cada segmento o secuencia de ella, obtenemos un boceto general absolutamente sólido, que se pueda “correr” completamente.

En esta primera vuelta de puesta en escena, el director tiene una tarea definitiva para la formación de los actores y el futuro artístico del espectáculo: Animar, estimular, analizar y conducir la investigación hasta culminar con el borrador del boceto de montaje.

EL ENSAYO Y LA IMPROVISACIÓN ESCÉNICA

Brecht el gran dramaturguista, dramaturgo y director de escena del *Berliner Ensemble*, decía: “Las cosas se hacen en el escenario.” Las larguísimas especulaciones en inacabables sesiones generalmente no se traducen en el escenario, funcionando, a veces, como resistencias inconscientes que retardan encarar el reto de la página en blanco. Como profesor universitario y director de montajes teatrales me parece que la analítica debe constituirse en un adecuado trampolín para el Hacer y no un saber saturado y hasta jarto. Si no me equivoco, de eso se aburrió el maestro Constantino Stanislavsky por allá en 1.937 en su Teatro de Arte de Moscú y salió embalado a inventar el “Método de las Acciones Físicas”, posiblemente caricaturizo pero en esencia, así pasó.

El ensayo es el espacio-tiempo donde se pone en tensión el proyecto y la visión imaginaria del director y del grupo que descansa sobre paradigmas compartidos, como ya se anotó. Cada ensayo se lleva a cabo con una finalidad específica y si el ensayo revela en los alumnos o en los actores dificultades protuberantes para un avance correcto, se plantea inmediatamente un “Laboratorio”. ¿A qué le llamo “Laboratorio”? Sencillamente a un tiempo-espacio donde se descubren, trabajan y superan resistencias síquicas o físicas del estudiante o del actor o actriz, que le impiden el libre curso de su labor creativa y que tienen que ver entre otras con: su proceso asociativo, falta de organicidad en su actuación, impedimentos para dilatar, amplificar su corporeidad o su desempeño vocal, ausencia de contacto escénico, mudez escénica o parlanchinería escénica, una cascada de visajes como solución involuntaria a una elaboración gestual altamente consciente, coherente

y disciplinada, etc. Este “Laboratorio” en función de la formación de actores y producción del espectáculo difiere del famoso Laboratorio del maestro polaco encaminado a la producción de un actor “santo” en oposición al actor “prostituto”. La falta de asistencia a ensayos de este tipo es lamentable porque un buen ensayo es irrecuperable, hay que padecerlo.

El ensayo es un espacio-tiempo de suma exigencia, de relación plena y productiva entre creadores. Bajo una ética personal y grupal que no admite “Agendas ocultas” y sí, la crítica y la autocrítica. El ensayo es el espacio-tiempo sine qua non para la improvisación escénica. La improvisación escénica es la exposición preparada pero espontánea y disciplinada de un grupo de actores y actrices que libera una descarga energética a través de acciones físicas, desplazamientos, actos de habla y afectos en procura de dar su propia respuesta a la propuesta del dramaturgo y/o el director de escena, interviniendo en ella equilibradamente, elementos inconscientes y conscientes.

La improvisación debe tender a dejar ver cómo pasa en escena aquello que sabemos sucede, pues el texto literario lo explicita. La acción física está enunciada por el autor, a la gente de teatro nos toca realizarla, inventándola. Stanislavsky fue obsesivo con este elemento del trabajo del actor en la construcción de su personaje y del superobjetivo del espectáculo.

En el ensayo el miembro del grupo ejercita y desarrolla sus capacidades como lector de las propuestas escénicas de sus compañeros, fundamentalmente cuando hace las veces de público. Así, de esa manera concreta se vive el proceso hacia el espectáculo, en medio de desigualdades de

todo orden, en procura de una síntesis grupal de su objetivo artístico. El ensayo permitirá la elaboración de bocetos de montaje de todas las secuencias fragmentadas donde se perfile de manera tangible para el director y el grupo, el futuro real de la puesta en escena. Se tendrá mucho, mucho, definido, pero nada definitivo. Si los bocetos han sido responsables y rigurosos es muy posible pasar como “entre un tubo” de lo definido a lo definitivo. Y me estoy refiriendo a la totalidad de los lenguajes que intervienen.

No estará de más señalar que el director debe estar a la altura de un proceso que requiere el ejercicio de su sabiduría en cuanto al conocimiento real de la

práctica del actor, en la relación Literatura Dramática y Teatro, en los desarrollos de la Teoría y Crítica teatral. Un director juega también el rol de maestro de la pintura con volúmenes humanos en la tela de la escena. Pondrá al servicio del aprendizaje y creación de los actores su sensibilidad y conocimientos sobre música al lado de sus colaboradores profesionales en ese arte.

EL ESPACIO POÉTICO TEATRAL

En los parlamentos de los personajes y en las acotaciones del autor que son guías válidas o no para nuestras visiones y propósitos recogemos



Obra: "La pequeña historia de Chile" por Marco Antonio de la Parra. Dirección: Danilo Tenorio Crispino. Fotografía: Jacqueline Gómez Romero. De izquierda a derecha: Beatriz Helena Mendoza, Manuel Rodrigo Giron, Jonathan Gutiérrez, Pawella Ruano, Heber Edward Sepúlveda. Año: 2008.

valiosos datos de en dónde se desarrollan los acontecimientos, qué piensan de él los personajes y en cierta medida cómo lo usan. A partir de ellos, pero nunca en un plan ilustrativo ni de obediencia, propongo al grupo de estudiantes o actores abrir un margen para explorarlo. Recorro entonces a la fábula ya que debo hacerla visible y audible sacándola del libreto y poniéndola en espacio. Pero el tablado es apenas un soporte material como lo es la tela para el pintor o el pentagrama para el músico o la página en blanco para el escritor. Debo pues crear allí en las tablas una opción de espacio, algo cualitativamente diferente: el espacio del Hecho Teatral. Procedo a la tarea de poetizar el espacio, a crear un espacio metafórico, que sirva de preciso continente de la fábula. La fábula más “loca” o más realista, requiere ser introducida en una horma, en su preciso receptáculo que la reciba como anillo al dedo. Bien, sacamos un resumen muy breve del acontecimiento en ella expuesto y realizamos una improvisación que llamo de totalidad, así tenga el texto cinco actos. Si acertamos, la fábula va a sentirse y a funcionar como pez en el agua.

También el estilo de teatro del texto escogido, orientará al director y al grupo hacia la configuración del espacio poético del espectáculo. Pensemos cómo en “El Jardín de los Cerezos”, Chejov condiciona nuestra mirada hacia una solución espacial de corte naturalista, copia viviente, verdadera de la realidad, que obliga, reiteremos, a comportamientos miméticos frente a lo aceptado como la realidad. Pensemos ahora en el polo opuesto: esa especie de “Prometeo encadenado” moderno, la señora de “Días felices”, de Samuel Beckett, sepultada hasta el cuello en un túmulo, vivita, hablando y gesticulando. Un simbolismo que obliga a establecer otra verosimilitud en el escenario, poetizando el tablado. Si el teatro hoy lo entendemos liberado del imperio del texto verbal, no por ello dejamos de reconocer

como Brecht, que en él subyace “la fábula, que es el alma del drama” y la esencia del drama agregó yo, es la presencia y resolución de un conflicto de intereses entre personajes de ficción. En una perspectiva que amplifica el problema, me pregunto, ¿cómo tratar espacialmente al espectador? ¿Le asigno un rol, y como tal lo ubico? ¿Lo considero un individuo que pagó la boleta y que eso amerita dar lo mejor de mí durante el espectáculo y nada más? ¿Me interesa una participación directa, reglada, del espectador en el desarrollo del espectáculo? ¿Determina el posible espectador la escogencia de un texto que, por ejemplo, le presenta dos finales para sus raciocinios definitivos?

Bien, tenemos el espacio poético, los actuantes -investigadores lo definieron. Por lo general, este hallazgo va acompañado de una propuesta escenográfica, ya que la improvisación de totalidad obliga además, a asignar un valor de uso al espacio poético; concretamente, ¿para qué? y ¿cómo es utilizado por los personajes? Un ejemplo un poco a la ligera. El palacio de Edipo Rey, debido a la acción dramática propuesta por el texto de Sófocles y por la actitud del protagonista, a mí, se me va configurando como una especie de inflexible tribunal que sacará a la luz un terrible culpable; sea quien sea y pase lo que pase. Terminemos este punto recordando la herramienta de la improvisación para acometer los fragmentos o secuencias en que ha sido dividida la obra y así llegar en esta primera vuelta a un boceto general de montaje.

MOVIMIENTO E IMAGEN TEATRAL

El boceto general contiene un mapa de movimiento e imágenes; su solidez, debe ser vista como un esquema muy articulado que permitirá la

elaboración de una ulterior estructura que podamos validar como un objeto de arte.

El movimiento es un lenguaje escénico profundamente relacionado con el SER y el HACER del personaje: porque soy avaro, atesorador, *El avaro* de Moliere; por desengañada del amor mato a los hijos de mi esposo que son mis hijos, *Medea* de Eurípides, porque por mis descubrimientos científicos van a quemarme vivo, me retracto, *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht.

Del movimiento escénico nos valemos para significar tal o cual interés o desinterés entre sujetos y objetos, acentuando su estatismo, acercamientos o alejamientos. Este grado de interés por el otro se hace motivación para el cumplimiento del programa de acciones físicas del personaje. El personaje podría decir: “Soy, luego hago”, pero también: “No hago, luego soy” y hasta un: “Soy, luego no hago” pero también, “No hago, luego soy”. Este asunto como se aprecia, no resulta simple; los personajes comprometen en el desplazamiento, motivación, emoción, gesto y acción. Exige fluidez, precisión, coherencia y conciencia de la posibilidad de producir sentido. Así lo recibo como director. Por estas razones el movimiento no lo concibo realizado sin ton ni son. No, él entra en el sistema de dar y recibir del otro; acción y respuesta. Tampoco es el movimiento, lo que sería peor, una copia ingenua, inocente, con más insignificancia que invención de lo que percibimos en la cotidianidad; cotidianidad que para el teatrista debe ser solamente un intrincado, enigmático e ineludible punto de partida.

Al movimiento escénico teatral, se integra además orgánicamente la palabra, ya que la realidad de la palabra en cuanto a su uso humano-social no

puede escapar a su propiedad esencial: existir para poder realizar lo humano manifestándose como pensamiento (Discurso) y acción (Acto de habla). En el teatro, el acto de habla de los personajes que difiere del de las personas, se estructura según una situación de habla que entre múltiples elementos contiene el movimiento (como quietud o desplazamiento) en función de producir un efecto preciso y deseado en el otro.

También el movimiento está presente en la imagen teatral. Con ella coexiste. Entiendo por imagen teatral una construcción visual en su espacio poético que puede contener o no la palabra, formada por la confluencia de diversos lenguajes escénicos que allí intervienen en la pretensión de producir sentido en el proceso de su percepción y decodificación por parte del espectador. El eje para esta configuración es la figura del personaje, solo o en compañía de otras figuras, aludiendo a referentes externos (hechos de cultura) o a referentes internos que elabora el espectáculo. Ejemplo: El amor pasional y la tradición en el contexto español que inventa Federico García Lorca para “La casa de Bernarda Alba” y el referente externo al cual aludiría hoy en Colombia. Mientras que en la pintura la imagen es de carácter inmóvil, en el teatro es móvil, continuamente sujetos y objetos en su devenir por el espacio las hacen y las deshacen sin solución de continuidad.

SEGUNDA VUELTA. LA DIRECCIÓN DE ACTORES

Como puede verse en el presente ensayo, yo, generalmente sigo la lógica de: impresión, análisis, fragmentación, improvisación, selección y fijación. Se requiere ahora, pasar de nuevo por el boceto general ya descrito, incluyendo, desechando y

redefiniendo algunos aspectos que requieren su fijación final. Se trata pues de poner a punto la economía de la futura representación, una especie de estricta administración interna de sus lenguajes y elementos. Esa “síntesis de lo diverso” definición que nos da Marx de estructura.

Bien, en ese orden de ideas, el trabajo de dirección apunta ahora muy incisivamente hacia el cuerpo y voz de los personajes por intermediación del cuerpo y voz de los estudiantes, actores y actrices. Aquí se viven momentos muy gratificantes pero también dolorosos, sobre todo si director y actores aceptan ir hasta las últimas consecuencias en sus propósitos y exigencias. Aquí, la relación puede acercarse al sadomasoquismo en esto de buscar a todo trance en mí y en el otro, para mí y para el otro, sin bajar la guardia, la perfección que no existe.

En su preparación universitaria el estudiante necesita acumular enriquecedoras experiencias con las escenotécnicas. Sabemos porque ha sido demostrado que para la existencia del teatro lo único imprescindible es el actor y el espectador. Sin embargo, en esta recta última del montaje final del boceto, las escenotécnicas, todas manipuladas por los personajes en función de sí mismos pueden ser de gran aporte para finalizar el sentido artístico. Con una iluminación eficaz se puede convencionalmente, abrir espacios, dar el transcurso del tiempo dramático, iluminación y color facilitan la ilusión de atmósferas de implicaciones psicológicas para el espectador, cambios de escenografías, trucos, efectos especiales, persecuciones, conectar o desconectar al auditorio del continuum de la fábula y del espectáculo, destacar únicamente alguna parte física del personaje, etc.

Mientras el vestuario, modelo y color no pretendan ser una copia fiel de la manera como se viste la gente en la cotidianidad ofrecerá serios problemas. El vestuario es tan constitutivo del personaje como puede serlo la palabra. Por ejemplo, en el “Rey Lear”, funciona invistiendo su cuerpo de ser “humano”, de un estatus de rey soberano y después, cuando demente, su cuerpo va desprovisto de todo vestuario que lo vincule a lo social va desnudo confundándose con la naturaleza.

En cuanto al tratamiento y significación de los objetos, podemos encontrar maravillosos ejemplos de objetos que llegan a erguirse como una prolongación del cuerpo del personaje. El pañuelo de Yago en “Otelo”. La corona real en los dramas históricos de Shakespeare. La carreta en “Madre Coraje”, Brecht nos demostró en “Horacios y Curiacios” que en el teatro, “Muchos objetos hay en un objeto”

En lo básico, yo entiendo el ritmo teatral así: un conflicto dramático, una secuencia de la fábula y desde luego, también el acto de habla escénico, ocupan un determinado tiempo de la vida escénica del personaje. La duración pertinente en el tiempo de estos fenómenos genera ritmos diferentes muy variados. El peso en una u otra dirección de alguno de estos ritmos caracteriza el ritmo sustancial del espectáculo. Este ritmo sustancial, claro, podrá expresarse y regularse sobre los ensayos finales.

Si todo este plan de montaje que comprende dos vueltas: puesta en escena y dirección de actores ha marchado satisfactoriamente, para mí, que se enciendan las luces y se oscurezca al público para que se disponga y realice su tarea.

Obra: "La pequeña historia de Chile". Autor: Marco Antonio de la Parra. Dirección: Danilo Taranto Crispino. Fotografía: Jackeline Gómez Romerec
De izquierda a derecha: Manuel Rodrigo Giron, Heber Edward Sepulveda, Beatriz Helena Mendoza. Año: 2008

