

Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Facultad de Artes ASAB.

**Una mariposa ante el agua.
(Abajo, en el cruce de caminos hay un abismo).**

Sharon Geraldine Pacheco Beltrán
20131104038
Septiembre 2018.

Resumen

En este trabajo la actriz realiza un análisis reflexivo en torno a la metodología de trabajo que desarrolló para abordar la construcción de su personaje en el monólogo *El ocaso de las mariposas*. Para ello se basa en tres diferentes metáforas. En la primera metáfora hace un símil entre Narciso frente al espejo de agua y el actor ante el acto creativo. En la segunda plantea que el actor se enfrenta a un abismo comunicativo, en la confrontación de su trabajo ante la mirada del otro. Mientras que en la última metáfora establece una relación simbólica entre los diferentes personajes femeninos de Federico García Lorca, la historia de las mujeres y su percepción sensorial como actriz y como mujer.

Palabras clave: Construcción del personaje, imaginación, personaje femenino, comunicación, realidad, imagen, metáfora, espejo de agua, monólogo, Federico García Lorca.

Abstract.

In this work, the actress makes an analysis about the methodology she has developed to the construction of her character in the monologue *El Ocaso de las mariposas*. Based on three different metaphors, she makes a comparison between Narcissus looking himself through a water mirror and the actor facing the creative act. Subsequently, she argues that the actor is involved in a communicative abyss because of the confrontation of her work with the spectators' gaze. In the last metaphor she establishes a symbolic relationship between the different female characters of Federico Garcia Lorca, associating her own perception as an actress as well as a woman with this character's stories.

Keywords: Character construction, imagination, female character, communication, reality, image, metaphor, water mirror, monologue, Federico Garcia Lorca.

Tabla de Contenidos

Introducción.

- I. La actriz y su metáfora, el actor.

Capítulo I: Narciso y el agua.

- I. La imagen y el espejo de agua.
- II. El reflejo múltiple de imágenes.
- III. El actor y el sueño de Narciso.

Capítulo II: El salto al abismo.

- I. El texto dramático.
- II. El impulso imaginativo.
- III. El mundo exterior- El mundo interior.
- IV. La memoria.
- V. El mundo de la palabra.
- VI. El camino.

Capítulo III: Una mariposa en los labios.

- I. El aletear de una mariposa.
- II. La ensoñación.

Referencias

Introducción

Escribir con el corazón, para María Ósipovna Knébe en *La Palabra en la Creación Actoral* (1998), documento naciente del trabajo realizado con su maestro Stanislavski, afirma que es indispensable para un actor hablar con las palabras del corazón. En lo personal, como actriz, es indispensable para mí escribir con esta misma calidad en la palabra. El uso de diferentes recursos narrativos tales como las asociaciones, imágenes textuales y construcciones literarias, son elementos que el lector encontrará a lo largo del presente texto. Aquí él o ella hallarán un cruce de caminos entre escritos, fragmentos, cartas, asociaciones libres de mi autoría y palabras de autores referenciales que hablan a mis oídos de manera íntima, profunda, para la comprensión de lo que entiendo es un hecho teatral: un acto que pone en evidencia los rasgos pasionales y los racionales de lo humano.

Por ende, como estrategia narrativa apoyo mi voz en las voces de otros, con el deseo de satisfacer la necesidad de observar el acto creativo y la función del actor en el hecho teatral como una metáfora de la vida misma. Actividad que así mismo me permite llegar a comprender qué soy yo en el arte y cuál es la forma en la que realizo mi trabajo como actriz. Entonces, este trabajo busca abordar de manera intuitiva el análisis de la palabra escrita y la palabra dicha para la escena, y su relación con lo que soy, con lo que no, de lo que carezco, de lo que proyecto y de lo que me ausento.

Este proyecto tiene como punto de partida la pregunta ¿Qué es la imaginación? A partir de este cuestionamiento se desarrollan tres ejes temáticos fundamentales: Narciso en el espejo de agua, El salto al abismo y Una mariposa en los labios. Los tres

segmentos tienen como punto referencial la experiencia sensible que he adquirido como actriz en escena encarnando el personaje del monólogo el Ocaso de las Mariposas, adaptación en homenaje a la obra poética y literaria de Federico García Lorca.

En el primer eje se realiza un paralelo entre la experiencia teatral y la metáfora de Narciso, quien contempla su reflejo en las aguas universales, imbuido en su propia imagen construye imaginarios que lo sumergen en las profundidades del universo (Bachelard, 1978). El reflejo del universo está delimitado por el estanque natural, que confina y reduce al mundo inmaterial en una proyección que le permite a Narciso soñar. Haciendo un símil con lo que afirma Bachelard sobre Narciso, según libro El agua y los sueños (1978), para la actriz el actor construye mundos imaginarios para mezclarse en ellos, con el fin de ser uno y ninguno a la vez.

El segundo eje, El salto al abismo, surge a partir de la imposibilidad comunicativa del lenguaje, lo que hace referencia al deseo de continuidad que surge a partir de la necesidad de la existencia de una correlación directa, casi exacta, de la palabra que emite el emisor, en este caso el actor y la palabra que recibe el receptor, el espectador. Relación en la que existe, una angustia propia e indeterminada por el actor, quien se confronta con sus imágenes mediante la acción en la palabra, las cuales tienen un carácter netamente simbólico y quienes materialmente escuchan tales palabras, el público.

Para finalizar en Una mariposa en los labios, se realiza una acción sensible junto con el análisis del personaje; actividad determinada por la construcción de textos de carácter literario que realiza la actriz con el fin de comprender la pasión de una mariposa

en las diferentes etapas de su existencia. Pues la representación está constituida por tres edades fundamentales femeninas: la juventud (la ilusión), la madurez (el engaño) y la vejez (la ausencia) que determinan el carácter del personaje. Tal como lo menciona Georges Bataille en su libro *el Erotismo* (1957), el análisis toma como eje central la relación de los amantes, en donde el amante vive continuamente en la falta y el amando no la llena en su totalidad, pues le es imposible en tanto que su esencia material no se lo permite, a la par que es imposible subsanar tal hecho en la esencia del amante.

A lo largo de todo el texto se encontrarán textos poéticos y referencias personales que hacen parte de los pensamientos íntimos de la actriz, y que están presentes en su bitácora de trabajo. A partir de ellos, la actriz se da la licencia de realizar construcciones literarias y poéticas que con las cuales identifica su proceso en la construcción de personaje en el monólogo *El ocaso de las mariposas*. Estas referencias aparecerán en cursiva y entrecomillado.

La actriz y su metáfora, el actor.

21 Entonces el Señor Dios hizo caer un sueño profundo sobre el hombre, y éste se durmió; y Dios tomó una de sus costillas, y cerró la carne en ese lugar. 22 Y de la costilla que le Señor Dios había tomado del hombre, formó una mujer y la trajo al hombre. 23 Y el hombre dijo: Esta es ahora hueso de mis huesos, y carne de mi carne; ella será llamada mujer, porque del hombre fue tomada. (Génesis, 2:22)

“32 Entonces cayó sobre la actriz un sueño profundo, y esta se durmió; y Orfeo tomo uno de sus ojos, y puso una esfera del cosmos en ese lugar. 33

Y del ojo que Orfeo había tomado de la actriz, formó un actor y lo trajo a la mujer. 34 Y la mujer dijo: Este es ahora visión de mis visiones, forma de mi forma, alma de mi alma, y carne de mi carne; él será llamado actor, porque de la actriz fue tomado. (Teogonía, 3:33)”

“Soy el mar embravecido y la espuma hiriente de los náufragos, espuma que nace y cae en un cántaro redondo. Soy el recipiente, soy su seno, sus bordes y sus orillas. Soy él, rompo, torturo, acaricio y arranco la arena de mis propios bordes. Soy quimera y epitafio de la vida que exhala dentro de mí. Soy el caos y el orden, soy él, somos uno, somos dos.”

Capítulo I

Narciso y el agua.

I. La imagen y el espejo de agua.

En la primera parte de este trabajo, en el capítulo que se desarrolla a continuación, la actriz hace una reflexión de su experiencia en el campo teatral, en torno al texto referencial *El agua y los sueños del autor* Gastón Bachelard (1978). Así mismo, el análisis se apoya en otros autores para sustentar su mirada con respecto al hecho escénico, su relación con la imagen real del mundo y la imagen que se proyecta de este en el teatro. La actriz usa la metáfora de Narciso para elaborar un símil entre este personaje mítico, quien se contempla en el agua, y el actor, quien se enfrenta al trabajo sobre sí mismo. Puesto que tras haber leído al autor mencionado y reflexionado a su proceso de creación escénica, se da cuenta de la estrecha relación que existe entre los dos seres que actúan como intermediarios entre el universo real y el universo ficcional del imaginario.

“Usted es una imagen; porque es demasiado precisa para ser una actriz.” Con esta frase, dicha por uno de los maestros de la academia, inicia la indagación que realiza la actriz en el universo de Lorca, para elaborar su monólogo *El ocaso de las mariposas*. Así es como a partir de esta afirmación se pregunta por: *“¿Qué es una imagen?”* Donde encuentra una primera respuesta de manera intuitiva: *“Es la quietud que en potencia podría convertirse en movimiento. Es el reflejo de aquello que alguna vez tuvo movimiento”*.

La imaginación no es la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. (...) Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la condición humana. (Bachelard, 1978, p. 31)

El teatro es un espejo de agua en el que se proyecta el mundo. La imagen proyectada es el hecho escénico y el mundo es el universo referencial, en otras palabras, el contexto del creador. El mundo al ser infinito en sí mismo excede los límites del espejo de agua, por lo tanto su imagen no puede ser contenida totalmente en la proyección, es así que existen elementos ocultos en esta imagen del mundo, que deben ser develados para comprender la complejidad de su esencia. Es decir, la trama contenida en la imagen proyectada corresponde de forma directa con las intrincadas relaciones que aparecen en el mundo real. Sin embargo, solo una pequeña fracción del mundo quedará retratada sobre el espejo. Pues este al poseer una serie limitada y específica de puntos cardinales solo podrá generar una imagen condensada de una de las múltiples partes del mundo circundante. La imagen reflejada posee características de tiempo y espacio similares a la imagen que se proyecta. Ambas tienden a la transformación debido a la dinámica propia de la naturaleza en la que aparecen, tanto el mundo como el espejo de agua están sujetos al cambio porque toda energía que sobre ellos ejercen las fuerzas internas y externas a su sistema transforman sus condiciones (Bachelard, 1978).

Puede comprenderse entonces que el universo referencial del actor junto con el universo escénico tiende continuamente al cambio. No existe el estatismo y estos dos

componentes se encuentran en una perpetua impermanencia. Quien puede delimitar el universo, el único ente capaz de comunicarse de forma consciente mediante el lenguaje es el ser que está representado de manera metafórica en Narciso. Quien observa el reflejo del universo en el espejo de agua y que a su vez se contempla a sí mismo reflejado en la imagen del mundo.

Los límites están comprendidos por el acto de mirar. La mirada de Narciso delimita el tiempo y el espacio, es decir que sólo en el momento en el que se efectúa el acto de mirar ocurre la manifestación de la proyección-reflejo del mundo sobre el espejo (Bachelard, 1978). Este acto es el acto escénico. El mundo se representa en un tiempo y espacio determinado. La obra tiene lugar en un punto específico del espacio y del tiempo; y quien determina este punto es el actor o la actriz, para este caso Narciso. Pero también es en este justo momento en el cual Narciso se contempla a sí mismo ante el espejo de agua.

Pero el universo que circunda a Narciso no es estático, al generar la imagen proyectada-reflejada presente una gran cantidad de variables en el momento de ser percibida. Cada vez que ocurre la proyección-reflejo en escena, es decir cada vez que tiene lugar el hecho escénico, es un acontecimiento diferente al formulado al principio de la construcción. En apariencia, en una misma obra dramática siempre ocurrirá lo mismo pero en esencia no. Porque tanto el actor como su contexto habrán cambiado en el tiempo y en el espacio, de una representación a otra.

Desde la experiencia personal como actriz en escena, tras elaborar un símil entre la imagen que se proyecta en el espejo de agua y el hecho teatral, se puede afirmar que el

universo o el mundo referencial es el complejo sistema en el cual coexiste el tiempo y el espacio. Los cuales actúan de manera simultánea con la existencia del ser. El universo se transforma de manera constante a medida que transcurre la vida, y a este movimiento se le atribuyen las características de lo real. Por lo tanto, el mundo en el espacio-tiempo, que se traduce como lo impermanente es capaz de modificar y determinar los actos, las relaciones y la existencia del ser mismo, debido a su innegable magnitud, dinámica y fuerza. El ser entonces encuentra tanto fuerzas internas (del individuo) como fuerzas externas (del colectivo) para generar la oposición necesaria que asegura la subsistencia en el escenario. La interpretación que realiza el ser sobre este intercambio de fuerzas depende de la ubicación espacio-temporal en que se encuentre (Bachelard, 1978). Y la representación o traducción que de ello se deriva lo realiza a través del lenguaje, es decir a través de la codificación en signos y símbolos que cifra lo que acontece. El lenguaje es lo que le permite al actor lograr un intercambio entre él y el mundo. Este intercambio constituye una parte esencial de lo teatral, al generar una pieza artística mediante la codificación en signos.

Por esta razón y a través del análisis del hecho escénico en su creación actoral, la actriz considera que el reflejo consciente retratado en una pieza artística, especialmente en una pieza teatral, corresponde a una interpretación individual y subjetiva de la oposición de fuerzas que tienen lugar en el mundo. Y es el actor, a través de su sensibilidad, capaz de percibir, sentir, analizar y representar, resultado de la confrontación. Siguiendo las afirmaciones desde Jean Louis Barrault “hombre, en su trayectoria terrestre, está pues en la frontera de un microcosmos (sí mismo) que es el

reflejo misterioso del macrocosmos (el universo)” (Jorge, 2007, p. 254). Se puede decir que en el cuerpo del actor se condensa en el mundo.

El ser crea una imagen determinada y definida del mundo a través de la relación que establece con ella, quien es capaz de interpretar, reproducir y representar la vida (Saura, 2007). Para la actriz esta imagen es la imagen externa, la imagen universal, que gracias al espejo cristalino de agua puede llegar a retratarse sobre él. Comprende que solo a través de esta representación llega a entender lo que le sucede al otro, al generar estrechos vínculos sensibles y racionales con cada obra. Por esto afirma, que el teatro es el espejo en el cual las fuerzas del mundo se han reflejado a lo largo del tiempo. Y solo a través de la comunicación con el otro, es decir en la representación escénica, la imagen externa (imagen del universo que se proyecta) conjugada con la imagen interna (su interpretación de la imagen) se crea sentido. ¿Y quién permite esta conjugación?, Narciso. Porque solo a través de sus ojos, el mundo puede contemplar su propio retrato.

Basándose en las afirmaciones que realiza Bachelard (1978) la actriz infiere que la oscilación perpetua del universo, dinámicas ajenas al ser, genera una cantidad infinita de imágenes que componen enormes frescos instantáneos, que esbozan una serie continua de figuras irrepetibles sobre el espejo de agua de las cuales Narciso solo puede percibir las que en su presencia se manifiestan. Por lo tanto, para el actor o la actriz habrá una infinidad de imágenes que no podrá ver, ni codificar, y solo a través de la selección consciente que realice de la información que le otorga tanto su universo referencial personal, como el de la obra, podrá realizar la proyección en la escena. Solo es Narciso

quien puede presenciar la mutabilidad de las imágenes, y por consiguiente, contemplar la variabilidad del mundo y de su propio ser.

Los espejos de agua poseen a su vez unas dinámicas determinadas. Los acuíferos están constituidos por un material oscuro e indescifrable, único, que les da la posibilidad de contener dentro de sí vida propia. A partir de su experiencia artística la actriz considera que dentro del teatro existen leyes, dinámicas y técnicas específicas que determinan la naturaleza del hecho escénico. Dependiendo de esta naturaleza, la imagen del mundo reflejada en el teatro existirá conforme unas a otras. “Ciertas formas nacidas del agua tienen más atractivos (...) porque intervienen ensoñaciones más materiales y más profundas, porque nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación sueña, más de cerca, con los actos creadores” (Bachelard, 1978, p. 37). Así como para Narciso las formas que adopta el agua le dan la posibilidad de transformarse y transformar lo que contempla en el espejo. El hecho escénico está constituido por una serie de actos creativos productos de la historia y la técnica, que han nacido de la necesidad y el deseo de otros. El actor como Narciso no puede más que sumergirse en el agua para recrear el universo y debe hacerlo con un carácter sensual, móvil y profundo. Para ser capaz de construir elementos que atraigan tanto por su gran belleza, como por lo que ocultan tras de sí. Elaborando un significado o sentido que invite al espectador a descifrarlo. Lo que le otorga a la imagen la posibilidad de tener varias lecturas por quienes observan.

Es así que vale la pena preguntarse, ¿acaso es el teatro mismo una serie de factores que confluyen para representar un momento ingrávito que inicia en un punto, se

transforma y concluye en otro? La respuesta que encuentra la actriz es afirmativa, al presenciar que entre un punto y otro se vierte todo el contenido poético del mundo en sí mismo. Independientemente del tiempo que transcurra la proyección del mundo nunca sobrepasará los límites físicos del espejo de agua, pues estos son claros y específicos. Es decir, el hecho teatral al tener unos límites preestablecidos solo pueden reflejar una pequeña porción del espacio-tiempo que sobre él se vierten; y depende del foco que el actor haya decidido establecer para el momento específico en el que realice la representación teatral de la obra, es decir la proyección de la imagen sobre el espejo del agua.

El teatro sintetiza lo absoluto y el actor usa todos sus medios expresivos para dotar de sentido lo que debe representar de esta síntesis. Pero solo lo logra mediante el uso de las herramientas corporales traducidas en movimientos y desplazamientos en el espacio escénico, que al dotarlos de un sentido de verdad se transforman en acciones. Siendo estas el resultado a un estado mental, emocional o espiritual que se manifiesta en el exterior pero que existe en la medida en la que se relaciona con lo interno, lo externo, la imagen que se proyecta en la escena y con la imagen proyectada del mundo.

Según Rudolf Von Laban: “La realidad del mundo interior sólo puede ser pintada por el arte que pueda mezclar la razón y la emoción, y no por el intelecto o el sentimiento aislados. (...) el actor debe dominar la química del esfuerzo humano, y debe darse cuenta de la íntima relación que existe entre esa química y la lucha de valores, en que consiste la vida. (...) y esto sólo puede pintarse eficazmente a través de la movilidad externa e interna.” (Saura, 2007, p. 75)

Solo a través de la consciencia del ser será posible para el actor o la actriz hacer un retrato que se asemeje al mundo. Al dominar la química interior (sensaciones, emociones, pensamientos y movimientos), propia de cada actor, se podrá realizar una síntesis de la vida y ejercer sobre ella una serie de acciones que transformen su proyección. Las acciones que el cuerpo de Narciso ejecute sobre el espacio-tiempo real perecerán rápidamente, carecerán de todo significado, pues al ser parte del mundo, harán de igual forma parte del devenir propio del universo. Sin embargo, las acciones que se codifiquen mediante el gesto y se trasladen al cuerpo del actor en el hecho escénico son las mismas con las cuales Narciso puede trascender su propia proyección. Porque al ejecutarse frente al espejo de agua contendrán dentro de sí la potencia del significado necesario para dotar de sentido su existencia y la existencia de su propia concepción del mundo. De modo que serán capaces de transformar la imagen proyectada y generar una imagen creada. Por lo tanto, no sólo se establece en el teatro una mimesis de la realidad sino una reelaboración de esta mediante la creación de otra realidad.

Es decir que el mundo que reflejado en el espejo de agua es afectado por la presencia de Narciso, al transformar la imagen mediante sus acciones. Y tanta es su importancia que el reflejo solo existe en la medida en la cual él esté presente, una vez él decida concluir su encuentro con el cuerpo de agua, la percepción de imagen desaparece y con ello la imagen del mundo contenido en ella.

II. El reflejo múltiple de imágenes.

Bachelard en *El agua y los sueños* (1978) apunta que cuando la imagen de Narciso se ausenta del espejo de agua, él existe como mortal, vive su vida material. Pero

cuando se conduce nuevamente al encuentro con el espejo, se funde en sí mismo, y el mundo contenido se condensa ante sus ensoñaciones, los sueños le revelan su verdadera naturaleza. Narciso no permanece en el estatismo de la contemplación de su propia imagen, sueña consigo mismo habitando los posibles mundos que se abren para sí.

La actriz al igual que Narciso habita los mundos que se proyectan en el agua a partir de su imaginario. En el hecho escénico el punto nodal de la imagen que se proyecta en la superficie del agua, lo constituye la imagen que genera el texto dramático. El universo contenido en él refleja una imagen específica del mundo circundante; pero a su vez esta es una imagen externa y universal que contiene dentro de sí un complejo mundo ficcional, que corresponde al mundo recreado por el dramaturgo. El texto dramático contiene un esbozo de la globalidad pero es la actriz es quien construye y complementa este universo mediante sus acciones. Las acciones no son más que la materialización de la ensoñación, producida por la imagen dramaturgica. En este mundo onírico la actriz se sumerge y dentro de sí se generan una gran cantidad de impulsos internos que le permiten mantenerse en un constante intercambio con la imagen exterior proyectada.

A partir de la anterior reflexión, la actriz infiere que para sumergirse en un estado onírico se requiere de un alto grado de fe. Aunque los impulsos sean reales, solo en la medida en la cual el actor esté dispuesto a creer el mundo ficcional, puede llegar a ejercer sobre sí toda la carga emotiva y física que este sea capaz de interpretar. Esto constituye una parte del sentido de verosimilitud. El cual nace a partir de la construcción imaginaria que el actor elabore. Por lo tanto la verosimilitud que el actor logre en escena dependerá de la magnitud onírica con la que él cuente para recrear lo

intangibles, lo invisible. El actor pone en el exterior elementos que pertenecen a su interior para creer en ellos y reaccionar conforme a ellos. Al igual que Narciso se sumerge en la imagen que ha creado del mundo, el actor se abandona a sí mismo en este universo ficcional, abandona su ego, con el fin de convertirse en un elemento más de su propio sueño. Esto lo obtiene como resultado del deseo y el trabajo en convertirse en otro, en ser otra. Siendo capaz de habitar una proyección alejada de la realidad material con el fin de alejarse su propia corporeidad concreta.

Este deseo profundo de ser otro, le da al actor consciencia sobre su propia mortalidad humana e imperfecta, y lo ayuda a comprender que mediante la repetición del encuentro ante el espejo de agua de manera incesante podrá encontrar la perpetuidad con el infinito. Pues solo al verse como parte sustancial del mundo podrá soportar su propia existencia. En el actor existe el deseo de fundirse con su imagen, lo que constituye la razón por la cual acude una y otra vez a contemplarse ante su mundo onírico, asistiendo infinitamente a su encuentro con la escena.

Sin embargo, en su reflexión la actriz se da cuenta que no basta la contemplación de sí misma ante esta proyección del mundo. Pues debe no solo enamorarse de su propio reflejo en el hecho escénico, sino transmutar en otro cuerpo para poder habitarlo a plenitud. La ilusión a la cual pertenece la proyección es solo inmaterial y poética, y aunque fascinante, sabe que tras el velo poético se esconde el sentido y lo profundo, es así que su percepción y el deseo la obligan a querer develar lo que se oculta debajo de este velo.

Al igual que Narciso el actor se hunde en el contacto con su imagen reflejada, se sumerge en la proyección de la imagen que ha creado para desaparecer. Crea su propia muerte. Esta, aunque momentánea, es una suspensión de la vida real, que lo conduce a un estado de ensoñación en el cual vive, respira, se alimenta como otro, como otra. Aunque este sea producto de su sueño, de su imaginario, se materializa cuando el actor o la actriz se permiten habitar en las profundidades del agua. Cada vez que se sumerge en el agua el actor así como hace Narciso se encuentra con nuevos parajes, nuevos colores, nuevas formas, nuevas muertes capaces de ser repetidas una y mil veces. Pero cuando el actor adopta la forma inmaterial de otro cuerpo, al fusionarse con la gran gama de imágenes, inicia un viaje hacia las profundidades del otro, las profundidades del personaje. Y es allí donde Yoshi Oida afirma que éste desaparece, y el público no puede verlo, sino ver lo que está más allá de su propia corporeidad, puede ver lo que él ve en el viaje, puede contemplar junto a él lo que la historia cuenta. En este estado de muerte del ego, se emprende la búsqueda para vivir el otro inmaterial. Este es el fin último del actor y hacerlo de forma repetible, creíble, encontrando allí nuevas formas para expresar, es lo que se constituye como la flor del oficio. Esto es lo que le da la capacidad de ser novedoso en cada repetición, brindándole la posibilidad de fascinarse y fascinar al espectador con su interpretación. Según Saura (2006) Yoshi Oida en *El actor invisible* afirma que “la novedad no significa que uno tenga que buscar representaciones extrañas, sorprendentes y estrafalarias. No se trata de perseguir el cambio por el cambio. Más bien, se trata de encontrar modos que mantengan nuestro trabajo fresco y animado. Desde el punto de vista del público, una obra que contenga verdadera novedad no tiene

que, necesariamente, parecer extraña o sorprendente. En cambio los espectadores estarán tan absorbidos y emocionados por lo que están viviendo, que no serán conscientes de que han visto una buena representación.” (p. 151)

III. El actor y el sueño de Narciso.

A medida que su proceso avanza la actriz se da cuenta que caer en las instancias del sueño es sumergirse en el mundo onírico de la posibilidad, de la búsqueda. Recorrer los parajes inesperados y habitar las estancias abandonadas para encontrar dentro de sí la esencia misma de las cosas. Buscar en medio de la nada la luz a la cual abandonar el cuerpo y el espíritu con el fin de alcanzarse a sí misma, viajar en medio del dolor con el fin de llegar a algún paraje que le dé la posibilidad de abandonar la razón y seguir el camino de la intuición. Tomar las riendas y soltarlas una vez emprenda el caballo el galope.

El actor debería conocer las circunstancias del sueño. Debe preguntarse a sí mismo su relación con los sueños, sin limitar las circunstancias según la lógica que limita la percepción de la verdadera “realidad”. Solo cuando el actor está abierto a la totalidad de la obra, más que exclusivamente a su papel, y su interés por lo que se dice en la obra es inmediato, y no sucedáneo, podrá organizar bien su trabajo en cada situación. Lo que aprende es a cómo vivir esa situación cada vez, en lugar de repetir simplemente los resultados. Si simplemente repite lo que ya ha hallado y actúa su resultado, su interpretación carecerá de una dimensión esencial:

La de estar presente y habitar la obra según se representa. Texto original de Joseph Chaikin. (Saura, 2006, p. 157)

La actriz percibe que una vez concluido el viaje en el sueño aparece constantemente el deseo de la memoria. Recorrer siempre el mismo detalle, siempre el mismo fragmento, para recuperar lo perdido una vez se entra en el estado de vigilia. Este deseo de contener dentro de sí lo que ocurre una vez los sueños concluyen, es el deseo que experimenta Narciso una vez se aleja del espejo del agua. Este espera pacientemente para regresar, y contemplarse una y otra vez. Su imagen reproduce su inmortalidad, su perpetuidad imaginada, pues lo preceder lo atormenta y la variación de su cuerpo lo mortifica. En un acto escénico el actor permanece, ejecuta secuencialmente las acciones, repite las palabras, siente una y mil veces sus imágenes, sus motivaciones, sus sensaciones con el único fin de encontrar la profundidad de su propia construcción imaginaria. El actor elabora un transcurrir infinito de sucesos que lo dejan atrás en su paso, segundo a segundo. Corre detrás de ellos para cerciorarse que está vivo; el actor vive un trasegar infinito de días y noches que desaparecen en los contados minutos que dura su representación en escena.

Cada segundo que el actor pasa ante el espejo de agua está formulado con antelación. El actor recorre incontables veces los mismos puntos, repite una y otra vez los mismos parajes con el fin de hallarse a sí mismo en medio del mundo. Pero cuando aparece el espectador, elemento externo a esta estrecha relación entre él y el mundo onírico que ha construido, cambia por completo el juego recíproco de la imagen y el soñador. Es así cada segundo se vuelve irrepetible, único ante sus ojos. El actor opera con

toda su maquinaria corporal, mental y emocional, conduciéndose a sí mismo a abandonar su propio ser a cada segundo que pasa y continuar, solo con el objetivo de seguir los pasos de su transformación y compartirla con quien observa. Una vez el actor termina y su acto concluye, el sueño termina. Toda ficción recreada se apaga ante el aplauso de aquel que siguió cada uno de sus movimientos, cada una de sus exhalaciones. Así como lo afirma Cicely Berry “El teatro multiplica, amplifica en nosotros la vida, y, más y mejor que ninguna otra ocupación, la pone en forma de enigma. Y me parece que este enigma no tiene otra respuesta que la invención o la imaginación con la que nos comunicamos incomprensiblemente por la poesía, por el “espíritu”, por una interpretación de la realidad.” (Saura, 2006, p. 89)

Este es el enigma, el sentido oculto, difícil de develar, que está enraizado en el hecho escénico, incluso en la vida misma, pero que espera ser revelado, y para la actriz, es el teatro quien tiene la capacidad de hacerlo, con el fin de poner de manifiesto la complejidad en la que la existencia se enmarca. Así mismo cuando la actriz ve la vida reflejada ante el espejo de agua, las situaciones, las acciones, los momentos cobran otro sentido, un sentido más complejo, más global que el que tienen en un marco delimitado por la realidad, en donde aparece lo cotidiano, lo pragmático de la vida. Mientras que en el hecho escénico aparece lo extra cotidiano, la profundidad y el ensueño que se camufla en la vida misma.

Pero para la actriz es en el reflejo ante espejo, en el que es posible que la vida aparezca con una configuración determinada y diferenciada, pues al ser retratada de forma sintética en una representación, esta se trunca, se retuerce, se transforma, se

deforma, generando una interpretación más amplia, más sensible y más racional para quien observa. La imagen envuelve a quien espía a Narciso imaginando el mundo a sus pies, y este espectador desprevenido sin mayores precauciones queda atrapado por lo sutil, por sus palabras y sus silencios. Pero una vez concluye la representación y este se aparta de la imagen reflejada aparecen en su imaginario sus propias asociaciones. Una vez concluye la obra los enigmas existenciales quedan expuestos ante sus ojos y es su labor revelarlos, si así lo desea. La ilusión termina, mientras el espectador queda suspendido indagando sobre las preguntas que quedaron abiertas expuestas ante él.

Las insinuaciones, lo imperceptible, lo que quedó en el aire sumergirán al espectador en el sinfín de imágenes que acaba de presenciar, que solo podrá comprender a cabalidad a través de su propio material imaginativo, complementando aquello que aún es inconexo en su mente y no tiene sustento en lo real. Es así, que quien observa la representación del mundo ve a través de los ojos de Narciso el universo que este construye mediante la acción, y una vez concluye la proyección, el espectador debe enfrentarse a lo real, desde este punto traducir lo onírico y empezar a observar su propia realidad con la imagen fija dentro de sí. Es como su realidad inmediata se mezclará con el material de los sueños de Narciso, lo que producirá transformación de la imagen de su universo personal.

“Un camino hacia ti.

De la Meca a Medina hay tres palmos de recorrido, un cielo infinito que brota de las arterias del desierto hasta el magdalena medio. Y en el ancho de una canoa, a un cuarto

de distancia del camino hacia el junco de oro y mi almohada, hay un suspiro atado a mi pecho en donde no estás tú.”

El público asiste a la sala, con la promesa de satisfacer una necesidad sensitiva y vivencial, que tendrá como eje mediador la construcción simbólica de la puesta en escena. Es decir que el encuentro se establece mediante un lenguaje específico. En el cual se relacionan el universo interno del actor, con el universo externo de la obra y el universo de la puesta en escena. Esta serie de relaciones están sustentadas en la imagen, siendo el resultado del trabajo de los diferentes procesos creativos que tienen lugar en el hecho escénico, la construcción del texto (dramaturgia), la de la puesta en escena (dirección) y el personaje (actor).

El pacto se efectúa con el espectador sabiendo que el uno asiste a la sala a ver y el otro a ser visto. En esta medida el espectador asiste a un hecho teatral con el fin de contemplarse así mismo, pues desea reflejarse en el otro y viajar con él. Pero a su vez el actor también desea reflejarse en los seres silentes que concurren a la sala. ¿Por qué existe, entonces, el deseo de contemplación mutua? ¿Cuál es el abismo que los separa y qué estrecha brecha los acerca? El deseo de contemplación no es otro más que el de Narciso frente a la fuente de agua. Como lo menciona Bachelard “El signo de Narciso es el amor del hombre por su imagen” (1978, p. 39). Es por lo tanto una contemplación doble en un espejo de agua la que se efectúa en el encuentro.

La actriz considera que el actor imagina la experiencia vivida de sus propias palabras, y de forma simultánea el espectador experimenta en su imaginario lo dicho en la palabra del actor. Este encuentro es posible gracias al lenguaje pues es el objeto que

posibilita la experiencia comunicativa. El actor seduce al espectador para conducirlo hacia un abismo imaginativo, inexistente, que busca ser develado. La palabra dicha por el actor contiene una serie limitada de imágenes que despiertan en el otro un millar de asociaciones que ocurren de manera inmediata en el momento en el que la palabra es lanzada al vacío, esto construye un vínculo directo entre ambos. Como un frágil hilo de agua que toca el cuerpo de uno y del otro, y los une de manera sensible.

Resulta entonces un carácter humano el deseo de ver al otro como a la proyección de sí mismo en el mundo de las imágenes. Aunque no exista una identificación absoluta del espectador con la situación dramática, existe la comprensión humana de los hechos que estas plantean y las razones por las cuales lo humano se dirige hacia una u otra situación según la dinámica interna de su propio universo. Es el universo que construye el actor, al que el espectador está convocado a observar. Es la proyección doble del sueño, el actor se sueña a sí mismo, e imbuido por la imagen que este proyecta, el espectador sueña ser él quien vive la ensoñación.

La doble identificación con el mundo de las imágenes es posible a través de la sensibilidad, la apertura total o parcial del ser, pues quien actúa toca y permea a quien escucha a través del grado de disposición que este posea. Quien se observa a Narciso ante el espejo de agua tiene la voluntad de reflejarse deformado y transfigurado por las sombras de la palabra, es quien realmente está dispuesto a verse. Pero a la vez en el espectador existe la posibilidad de negar lo que observa, de tomar una posición distante y apática frente a lo que se muestra ante él. Pero también puede llegar a ocurrir que vínculo, el hilo que los conecta se desvanezca, en tanto que el actor cierre toda

posibilidad de comunicación con su propia proyección en el mundo imaginario que lo circunda; esta es la negación que podría llegar a hacer Narciso de su propio reflejo, y que no es más que el miedo a transformarse en aquello que desconoce. El miedo lo paraliza, lo desvía e imposibilita la manifestación de la acción, el miedo conduce a la subestimación o la sobreestimación de sí mismo; aparece el menosprecio o su contraparte el ego.

Capítulo II

El salto al abismo.

I. *El texto dramático.*

“Estás perdido, 4:33.

Pierdes los estribos, las muecas, las muletillas, la voz.

Pierdes la oportunidad de lanzarte en otras aguas más profundas.

Vagas en lo superficial de las aguas.

Se ausenta la posibilidad de ser en otro lo que deseas ser y no eres.

Eres la caída en picado hacia lo inconsistente, sin ojos caes de bruces ante lo desconocido y no puedes más que cantar”.

El texto es una fuente inagotable de imágenes. El primer contacto con ellas es la lectura. La palabra que inicia construye en el imaginario la primera impresión, la primera idea general del texto dramático es perceptible para el actor tras concluir la primera lectura. Esta se asocia de manera libre a una sensación, una imagen, a un recuerdo interno de su universo personal. Este punto es determinante para la construcción, es el impulso al cual siempre será deseable volver una vez iniciado el proceso creativo. Existe la necesidad de reencontrarse una y otra vez con este punto de partida, donde se establece y esclarece el rumbo, cuando se ha perdido el sentido o la dirección una vez ha avanzado en la construcción del personaje. Desde el inicio las primeras impresiones trazan una ruta, constituyendo así la vitalidad de la creación. Es un lugar marcado por la fascinación y la novedad, aunque posiblemente indefinible, posee una fuerza vivificante, una energía

única e indescriptible que el actor irá reafirmando a medida que avance en su construcción.

La actriz considera que punto de partida para un actor lo constituye el primer salto al vacío, el impulso en la carrera del salto es la esencia imaginativa que expectante se dirige a la caída, la cual de manera incondicional conduce al actor a la profundidad de un universo inexplorado de un texto dramático. Este sitio decisivo es una catarsis intuitiva, una pérdida absoluta de la consciencia de sí mismo, una decisión determinante que se efectúa en el tiempo y en el espacio. Es una caída al vacío. “El salto en el mar reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa, de una iniciación hostil. Es la única imagen que se puede vivir, del salto en lo desconocido. No hay otros saltos reales que sean saltos en lo desconocido. Es un salto en el agua” (Bachelard, 1978, p. 248). Salir a flote parece ser entonces el único objetivo de quien ejecuta el salto pero mezclado con ello está el regocijo, el miedo, la angustia, el pánico como efectos producidos por el salto y el contacto del cuerpo con el agua.

¿Pero qué impulsa al actor a efectuar la acción? Si bien saltar es un hecho angustiante, es a la vez una acción vivificante. La razón de ejecutarla se encuentra en haber establecido un vínculo estrecho con el universo imaginativo presente en la obra dramática de un autor específico. Es el deseo de vivir las imágenes de la obra lo que impulsa al actor a representarlas. La palabra mueve al actor a la creación. La palabra es el impulso al salto, es la imagen la que toca al mundo interno del actor, pues le habla directamente, lo conmueve, lo invita, lo conduce a la transformación de sí mismo en otro,

lo lleva a la transmutación de la materia. Es decir a la representación de otro que no es él, pero que nace a partir de su ser.

Es así que el impulso creativo se convierte en doble deseo. El primero de quien añora recrear el universo dramático (el actor o la actriz), el segundo de quien ha creado para llegar a ser representado (el autor). Por consecuencia es la organización de las imágenes secuenciales que nacen a partir del texto, las que arrojan al actor a una construcción específica del universo. A la materialización de la imagen que la dramaturgia esboza en el texto.

Jaques Copeu afirma que “El punto de partida es la sencillez. Esta lección afecta a la vez todas las partes de la interpretación. Tanto en una lectura en voz alta como en la interpretación hablada o en la acción, el intérprete siempre parte de una actitud artificial, de una mueca corporal, mental, vocal” (Saura, 2007, p. 60). Asociando las palabras de Jacques Copeau, la actriz considera que para acercarse al texto dramático se hacen necesarias dos condiciones básicas y bien conocidas: la relajación y la disposición. La relajación le permite al actor alejarse de conceptos preconcebidos tanto del texto como del autor. La segunda condición es la apertura a las posibilidades imaginativas que le brinda el texto, es decir la aceptación completa y abierta a lo que ocurre en el documento. Lo cual le va a permitir como intérprete generar una conexión directa con el material. Este camino abre la posibilidad de conectarse de manera sensible con lo lee, evitando juicios de valor, la crítica apresurada del texto y alejarse de la negación del mismo.

Es posible que al realizar una lectura en voz alta el actor se imponga a sí mismo una postura determinada, una forma corporal que no corresponde con lo que le sucede en

el texto. Se impone un modo de hacer, en la medida en la que busca ser aprobado por quien escucha. Esto aparece justamente cuando la atención está completamente dirigida al otro, a sus posibles apreciaciones, opiniones o juicios sobre lo que él está realizando. Pues toda su energía creativa está dirigida a resolver una serie innumerable de dudas internas que genera la mirada del otro. La forma es el refugio en el cual el actor se encubre para no dejar entrever que ignora todo sobre lo que lee.

Aparece entonces un estado de reposo excesivo, un desinterés evidente por lo que se lee o por el contrario aparece la tensión, la contracción. Estos dos casos se generan a partir de lo que el actor considera son los juicios de valor o preconceptos que sobre él recaen. Esto le genera un estado de incomodidad que lo aleja de lo que realmente merece su atención. El deseo de aprobación es una manifestación del miedo a la mirada del otro. Teme que el otro vea y lea en el cuerpo su vulnerabilidad. La angustia es desbordante, desea llegar al final de la acción, quiere que el tiempo pase porque desea evitar sentirse responsable de los pensamientos del otro.

Pero es allí donde la actriz en su reflexión considera que se requiere una pausa, detenerse para permitir el flujo de aire, la respiración, con el fin de generar en los sentidos un estado de disposición hacia el material de trabajo, hacia el texto. Se requiere apaciguar el interior, para llegar a un estado de tranquilidad para entrar a al texto. Al ser es necesario identificar en este primer acercamiento las preguntas que surjan de primera mano, para poder capturar las imágenes que lleguen a detonar los futuros imaginarios, porque son estas las que constituyen los impulsos que le darán al actor la posibilidad de entrar a la construcción escénica del texto.

La actriz considera que la disposición corporal, mental y emocional en un estado de atención conduce al actor a ver con claridad sobre lo que realmente necesita hacer para abordar los problemas de una forma desprevenida y de alerta. Sin sobreexcitación o apaciguamiento absolutos. Cualquiera de los dos extremos no permiten que aparezca el detonante para la creación. Según el texto original de Louis Jouvet “Estado interior, tono, estado de ánimo, actitud, inclinación de la sensibilidad, orientación física y moral del corazón y del cuerpo”. Esto es lo que debe inducir el ensayo, el trabajo del texto; la búsqueda de este estado interior, esta analogía -semejanza por similitud- del estado físico y de la disposición de espíritu con el personaje.” (Saura, 2007, p. 93)

Una vez alcanzadas las dos premisas de relajación y disposición la apertura al texto es completa aunque singularmente frágil. A partir de aquí aparece la imagen inicial que desemboca un caudal de imágenes que el actor transformará y compondrá escénicamente mediante el uso de su imaginario, lo que lo lleva a conducirse lejos del punto inicial: “Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes” (Bachelard, 1958, p. 9). Las imágenes que surgen a partir del punto inicial se conectan de manera aleatoria. Al organizarse de manera secuencial obedeciendo a su construcción lineal. Por lo tanto el punto de partida, la lectura, genera una construcción de una situación completa y clara, la cual irá adquiriendo un sin número de detalles que incluso llegan a escaparse a la forma consciente de su reproducción y transformación.

“¿Cómo obtener en uno mismo esta modificación interior por la cual uno se orienta para escuchar, oír, salir de uno mismo y estar disponible para los otros (para poseerse mejor uno mismo con el sentimiento de ser más que nunca uno mismo) a disposición del otro? Esta desposesión de uno que da el sentimiento de una existencia, más viva, más real, desposesión del yo para dejar surgir y aparecer a este sí mismo interior que nuestra agitación y nuestros razonamientos dejan demasiado a menudo en el fondo de nosotros, domesticado, menospreciado, a pesar de conocer mejor que el patrón todos los secretos de la casa” Referido en las reflexiones de Louis Jouvet. (Saura, 2007, p. 94)

Pero no es solo la construcción de esta situación lo que elabora el imaginario, por el contrario en la imagen mental se genera una atmósfera particular de la obra que junto a con otras evocaciones mentales propias del actor lo conectarán con la imagen inicial tamizada por su percepción. Lo que dará una interpretación individual y por lo tanto una creación única a partir del universo común que es el texto dramático.

Si esta visión recreada es lo suficientemente profunda y logra contener en sí misma un germen creativo inagotable, generará siempre el deseo del eterno retorno. Que consiste en el deseo que siente el actor de reavivar su impulso creativo, y que para ello deberá volver a la fuente de la cual partió, el texto. Para la actriz, este punto es un detonante para la acción, que bien podrá estar contenido en una frase, en un diálogo, en una acotación, en una escena o en todo el compendio de la obra. En síntesis se llega a deducir que la imagen que escoja el actor como detonante contendrá la esencia de la obra en sí misma (la parte por el todo).

El punto detonante o impulso imaginativo sugiere un camino, una brecha que abre las posibilidades e invita a la búsqueda de más imágenes. Este impulso nace de la necesidad del actor como propio del ser, el deseo, de develar ante sí sus más íntimos pensamientos, sensaciones, impresiones o inquietudes a través de las palabras de otro. Las obras literarias y dramáticas revelan ante sus ojos las verdades ya conocidas para él pero que no habían tenido la posibilidad de materializarse en un acto creativo de su autoría. Las obras responden a una necesidad vital de su creador, el autor. Quien escribe necesita este acto creativo para fundamentar su existencia, y quien interpreta necesita este acto para revelar su propio ser. Las imágenes creadas por las palabras y recreadas con el cuerpo son móviles, aparecen, desaparecen, se construyen, se destruyen y se reconstruyen, nacen, están vivas. Una vez se acude a su encuentro, revelan espacios, situaciones, relaciones que llegan a tocar el imaginario profundo del intérprete, logrando preparar el terreno para la comunicación con el otro.

Las imágenes que constituyen el impulso inicial que ofrece el texto se pueden clasificar en:

- * La imagen interna.

Es la palabra misma, la imagen metafórica que pertenece al imaginario del personaje o a la realidad de éste y se encuentra contenida en los diálogos que este enuncia. La imagen que evoca está ligada a la forma, el contenido y la dirección en cada parlamento. Contenido que revela la situación interna del personaje. La lectura entre líneas evidencia las profundas intenciones del personaje, sus deseos, frustraciones, historias y objetivos. Constituye lo que muestra y lo que oculta. A través de sus

parlamentos es posible observar su comportamiento. Es posible entonces analizar las relaciones que establece con los demás personajes y con el espacio en su totalidad.

* La imagen externa.

Este campo se encuentra la imagen general del texto y está relacionada con la trama, la situación, el contexto y el dramaturgo. Un texto dramático es una pieza artística que revela la situación que atañe al dramaturgo, al responder a sus necesidades, a sus intereses profundos y a la vida contenida dentro de sus palabras; pone de manifiesto su visión del mundo. El autor no es un ente aislado que carece de contexto, es un ser que está inmerso en lo real, ya sea que pertenezca a uno u a otro punto de la historia. Su vida quedó plagada de una infinidad de imágenes que lo llevaron a construir una pieza determinada en un momento de la historia específico. Es así que Federico García Lorca escribe en los albores del siglo XX sobre la opresión social, emocional y política de las mujeres, en el contexto que contrapone la fuerza de la tradición con la búsqueda de la libertad de las vanguardias.

Como ejemplo es posible mencionar que la actriz se remite a Michelle Perrot para encontrar el punto que detone la construcción de su personaje. En la obra de la historiadora *Mi historia de las mujeres* la actriz-estudiante encuentra un bello capítulo otorgado al cuerpo de las mujeres. En el cual el eje fundamental es la opresión y el sometimiento del cuerpo femenino ante lo social y la moral. Es así que ciertos rasgos del acontecer en el cuerpo de las mujeres tienen un carácter oculto o privado, y otros rasgos deben ser mostrados públicamente. Como ejemplo se encuentra que el cabello de las mujeres debe ocultarse debido a que su alto contenido erótico. Donde la carencia o

ausencia de él en el aspecto de las mujeres les brinda la posibilidad de transitar por los espacios públicos y que solo en el ámbito privado pueden hacer uso de él con el fin de seducir.

Este elemento fundamental en la historia de las mujeres mencionado por una historiadora, la actriz lo usa como mecanismo para la construcción de tres momentos determinantes de su personaje. En un primer momento, la actriz cubre su cabeza con un pesado manto en la representación de su personaje donde transita por la noche oscura y requiere ocultarse de la vista de los demás. Quien en este punto de la historia es una mujer de edad a la que le ha sido negada toda facultad de erotizar, enamorar o poseer a un hombre. No es fortuita la atribución del sobrenombre de brujas, a quienes solo a través del uso de rezos y conjuros logran su cometido. A estas mujeres no se les es permitido enseñar el cabello, es decir no se les permite seducir o mostrar su aún presente componente erótico. Razón por la cual, la actriz encuentra en el manto la avanzada edad del personaje que complementa con una configuración corporal y vocal cercana a la de una mujer anciana.

En otro momento de la representación la actriz hace uso del velo de novia propio de la indumentaria que deben usar las mujeres en su casamiento. Cubre su cabeza y su rostro con una delicada tela de encaje, símbolo de pureza inmaculada que debe poseer la novia antes de contraer matrimonio con algún hombre. La mujer no debe poseer ningún conocimiento frente a su cuerpo y la erotización del mismo debe conservarse pura e inocente hasta el momento previo a la noche de bodas.

En la última parte de la representación la actriz no posee manto, no cubre sus cabellos, sino todo lo contrario los deja completamente sueltos. En este momento la actriz representa al personaje en su más temprana edad. Usa su cabello como elemento de seducción, tiene por objetivo conquistar a hombre, lo consigue y toda la acción se desarrolla en la ejecución en una metáfora del acto sexual. El momento previo al encuentro, el encuentro mismo y el momento de la muerte simbólica del personaje tienen un alto contenido erótico y sensual. El cabello del personaje juega en contraste con la imagen cotidiana de la actriz. Ayuda a su caracterización y a su personificación. Actúa como elemento simbólico, al atribuirle rasgos de juventud, vivacidad, lujuria e inocencia al personaje, construye la imagen corporal del personaje brindándole características físicas a la corporalidad de la actriz.

Cabe resaltar que las mujeres lorquianas continuamente se encuentran en oposición a las normas que les son impuestas por la tradición. Sus impulsos pasionales las llevan a actuar según sus deseos y necesidades, violando así toda la moral establecida. El desenlace que tienen sus historias siempre es trágico, pero es en la confrontación el lugar en donde la esencia de la feminidad se encuentra. Si bien la mujer anciana debería reprimir sus impulsos, consagrarse al cuidado de la familia, de los nietos, la mujer que se representa no cumple con esta norma. Por el contrario habita un espacio lleno de frustración y dolor en el que no puede olvidar a su amor eterno, al cual no le pudo dar hijos. El deseo está vivo en su carne, en su manto encubre su pasado y por lo tanto su presente suspendido en el tiempo. En el caso de la novia, cuando el personaje es más joven. Su amor ya ha sido consumado, ha vivido con el hombre al que ama por muchos

años y es cuando decide realizar su boda que él se marcha, dejándola abandonada ante el altar. De joven el personaje viola toda norma al convertirse en la amante del esposo de su hermana, presa de sus pasiones huye con él, después de haber dormido a su lado.

Los elementos que usa la actriz pertenecen al contexto. Las decisiones que toma con respecto a la apariencia de su personaje están ligada a los elementos simbólicos que usan las mujeres de la época. Sin embargo, la acción del personaje obedece a los conflictos presentes en la obra de Lorca. Cada escena contiene dentro de sí una acción determinante en la que se encuentran la confrontación de fuerzas. Se presenta la pugna entre las pasiones e impulsos internos contra las normas morales y la tradición de la época, de todas las épocas.

II. El impulso imaginativo.

“La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión. Verá si tiene “visiones”. Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones. Los acontecimientos más ricos nos llegan mucho antes de que el alma se dé cuenta. Y cuando comenzamos a abrir los ojos sobre lo visible, ya éramos desde mucho tiempo atrás adherentes a lo invisible.” (Bachelard, 1978, pp. 31, 32)

La actriz descubre que cada actor encuentra de manera individual y específica su impulso imaginativo. Una vez encontrado este punto es una fuente inagotable de vida, pues es el detonante para la construcción y la estructuración del personaje. Para hallar

este impulso es necesario estar dispuesto a saltar y emprender la búsqueda, al ser la probabilidad de encontrarlo incierta y fugaz.

Un actor sin impulso imaginativo, es un actor sin deseo. Pues no posee el ímpetu de la creación, es quien se conforma con el vacío de la sumisión y la subordinación. Se hace a un lado para darle cabida al otro. Experimenta con desidia el placer que constituye estar dentro de la representación, aunque lo mueva el deseo de ser apreciado tanto por el director, como por sus compañeros, y por lo tanto por el público, no busca en sí mismo la satisfacción de su propio deseo. Se ata a la culpa y al conformismo de la inacción.

Sin embargo también puede ocurrir que la desidia que siente el actor se genere debido al código textual inmerso en la obra. Código con la cual el actor no siente una identificación plena. Es por lo tanto un texto cerrado, una codificación encriptada que carece de significado y profundidad para él. El texto no le da una invitación abierta y profunda para la construcción sino, por el contrario, se le muestra como un lugar desconocido, completamente ajeno a él y a su universo referencial. Encontrarse en este punto genera angustia y desasosiego. Estar inmerso en la incertidumbre y carecer de toda certeza para iniciar el trabajo genera una sensación absoluta de malestar. Este lugar es uno de los conflictos más profundos y habituales en el actor. La no identificación con el texto.

En algún momento la conexión con la obra ocurre de manera inmediata, pero es posible que no ocurra en todos los casos. La necesidad natural que siente el actor de sumergirse y aprender a nadar dentro de las palabras del autor, no aparece siempre. Pero la actriz descubrió que es justamente allí donde el actor debe buscar su impulso

imaginativo, con el fin de sumergirse en estas aguas desconocidas para él. El actor deberá llenarse de valor, recoger la experiencia de haberse lanzado anteriormente en otras aguas conocidas, para lanzarse hacia lo desconocido, hacia lo que le es hostil, lo que le representa un sin número de dificultades. El valor del salto en este abismo no se encuentra en la alegría de la acción. Por el contrario el valor del salto se encuentra en la búsqueda de la razón por la cual desea saltar. El miedo al eminente fracaso, al hundimiento total, a la fatalidad de ahogarse y sucumbir es permanente. En el interior del actor aparece el deseo de hacer efectiva la retirada una vez se ha efectuado el salto. Pero estas percepciones son completamente independientes al salto, son efecto del salto a punto de efectuarse. Es necesario en este punto que el actor se decida a emprender la búsqueda de la razón primera que lo impulsará a saltar, que lo impulsará a la creación. Lo cual lo llevará a tomar una determinación y asumir cabalmente el riesgo del trabajo sobre sí mismo. Pues debe saber de antemano que no tiene control sobre los efectos que se puedan llegar a generar una vez emprenda la construcción de su personaje. Pues los efectos solo surgen como resultados alternos a la creación. Es decir, que debe posar su mirada sobre lo realmente importante para él, que es la construcción de su personaje.

Para desarrollar un trabajo actoral a plenitud es necesario ejercer un control sobre lo emotivo, lo sensorial, lo intelectual y lo espiritual. Sin embargo como lo afirma el actor y director John Strasberg “Dominar y controlar los sentimientos no significa eliminarlos, sino aprender a usarlos, a dirigir la energía que nos proporciona hacia lo que queremos hacer. El control es en realidad, la habilidad de conducir y dejar fluir, intencionada pero intuitivamente los propios impulsos y sentimientos dentro de la

realidad que uno elige” (Saura, 2006, p. 193). La actriz entiende que el miedo a asumir el trabajo no debe actuar como limitante para el actor sino como detonante para la creación. El actor debe motivarse a sí mismo para superar sus miedos y sus inseguridades. Crear es decidir y realizar elecciones, la primera de ellas es establecer un marco referencial para delimitar la realidad ficcional de la obra. La construcción imaginaria de la ficción se hace posible en la medida en que la energía del actor apunte a este campo. El intérprete debe enfocarse en la elaboración de la atmósfera en cada momento de la representación. Esto no sólo puede ocurrir en el ensayo, el actor debe dedicarse a observar, a analizar y a relacionar lo que sucede en su día a día en su cotidianidad con el texto dramático que está trabajando. Lo dramático de la vida está condensado en el teatro y lo teatral se encuentra en la vida misma, sin que uno y otro componente crucen los límites en su existencia. La vida no es teatral, ni el teatro es la vida, pero los hechos teatrales comparten innumerables similitudes con la vida, y las asociaciones productos de la vida serán el material con el cual el actor se pueda familiarizar con el trabajo, sustrayendo de ellas su esencia para crear. La vida es el punto inicial y el impulso creativo es la energía que el actor le imprime a la búsqueda concreta de sus motivaciones personales para realizar su trabajo y comprometerse con él.

III. El mundo externo – El mundo interno.

“Los recursos de este cuerpo son infinitos. Sin embargo, es necesario que las diferentes partes del cuerpo marchen con cohesión, como aparatos bien reglados, como misterios sabiamente organizados.

La cosecha, o vida visceral;

La potencia, o vida sexual;

La defensa, o vida nerviosa;

La iniciativa, o vida intelectual.

La cosecha se guarda en la granja (desde la boca hasta los intestinos). La potencia piafa u ataca (vida sexual). La defensa previene y protege (nuestros nervios, nuestros sentidos). La iniciativa discrimina entre lo que hay que conservar y rechazar. Nuestras conductas se limitan a esto: para sí, fuera de sí.” Texto original de Jean Louis Barrault. (Saura, 2007, p. 254).

Según la interpretación que la actriz hace de las afirmaciones de Jean Louis Barrault dice que lo creativo aparece como único punto de inicio y único punto de llegada. Con ello se habla, con ello se cuenta, se expresa, se divaga, se cuestiona, se identifica, con ello se explica la propia existencia. El hecho escénico, es por lo tanto, una vía de acceso que conecta lo interno con lo externo. Mediante esto se comprende lo humano. Se hace uso de la razón y la lógica para entender el mundo que circunda al cuerpo. La comprensión emotiva se logra mediante la identificación con el mundo referencial. El cuerpo físico aparece con la exploración y la apropiación de la experiencia corporal que brinda el movimiento y la quietud en el espacio, así como con la voz y el sonido. La vía creativa genera una comprensión espiritual, en la medida en la que aparece la confianza en la imaginación. Es un acto de fe. Aunque todo se construya en lo irreal, en lo intangible, todo es identificable gracias al carácter voluntario y consiente que permite el trabajo de la imaginación. Así lo dice Jean Louis Barrault en sus postulados

“Hemos perdido el sentido de la mística trágica. ¿Qué puede ser la mística trágica? El hombre arrojado en el universo mantiene constantemente relaciones consigo mismo y relaciones con el exterior, el sí y el fuera de sí. Luchando contra los dos actúa. Nuestro mundo interior y el mundo exterior no cesan de pesar el uno sobre el otro.” (Saura, 2007, p. 252)

Para la actriz, dentro del ser, coexisten dos vertientes que manejan dos impulsos internos, el deseo y el rechazo. El primero, el deseo, es la energía que ejerce una fuerza sobre el exterior para alcanzar un objetivo. Esta energía interna aparece como producto de la relación del yo interno con el mundo exterior y se modifica en la medida en la que el entorno se transforma. El segundo, el rechazo, hace referencia al límite, a la determinación física, emocional y espiritual de oponerse a las fuerzas externas que circundan y ejercen presión sobre el ser. Estas dos calidades energéticas aparecen en un constante intercambio entre el afuera y el adentro, al depender de los impulsos racionales, emocionales y espirituales de cada individuo.

La acción que es motivada por el afuera, genera una relación de causa y efecto en el individuo, lo que permite la aparición de la oposición de las fuerzas internas con respecto a las fuerzas externas, es la decisión consciente y a la determinación que este tome con respecto a lo que sucede en el entorno. En esta lucha aparece el conflicto. Y es la construcción del conflicto el objeto de estudio más arduo al que se debe enfrentar el actor. Para develar el conflicto de una obra se hace necesario en primera instancia la aparición del juego, que establece un objetivo y por lo tanto unos obstáculos para

alcanzar dicho objetivo. En segunda instancia es necesario que aparezca la consciencia de sí.

Es así como la actriz puede identificar que posee dos niveles de consciencia. El primero está relacionado con su realidad vivencial y el segundo con la realidad ficcional o la realidad de su personaje. Para el primer caso ella encuentra que los conflictos entre lo interno y lo externo están relacionados con su profesión, con su vida personal y social, con su universo. Pero para el segundo caso, encuentra lo que atañe al personaje. Es así que la actriz debe recurrir a diferentes mecanismos metodológicos para solucionar de forma actoral los conflictos inmersos en la vida del personaje.

En este segundo caso es posible identificar que el primer problema que aparece al enfrentar el trabajo actoral es la construcción del mundo externo del personaje; aquel mundo que está delimitado por las palabras textuales del autor. Y que puede llegar a estar presente ya sea tanto en las acotaciones, como en referencias que hacen los personajes del contexto que los circunda. En tal caso el actor o la actriz deben identificar la realidad ficcional descrita en la obra, darle forma, y finalmente apropiarse de ella. El actor crea a partir de sus referentes vivenciales, teóricos y prácticos, junto con el texto dramático el universo externo del personaje.

El actor ejecuta una acción siguiendo las órdenes que dictamina el universo creado mediante la construcción imaginaria que realiza, el cual delimita y define cada vez más. Pues a partir de allí construye de manera intuitiva el universo interior del personaje. Sin embargo este universo interior requiere de una elaboración más sutil y detallada, que la construcción global del mundo ficcional de la obra. Pues es necesaria una

comprensión e identificación sincera y absoluta con las fuerzas en pugna que atañen al personaje en la obra. Estas fuerzas se relacionan con a las motivaciones internas que llevan al personaje pensar, decir y actuar de determinada manera. La construcción interior del personaje requiere de imaginación y fe para lograr que lo construido sea lo suficientemente contundente con el fin de desarrollar la necesidad en el actor de seguir indagando, de seguir buscando, incluso cuando la representación ha ocurrido en varias ocasiones. “Cuando el empuje el mundo interior supera al del mundo exterior, el hombre actúa de acuerdo con su voluntad. Cuando el empuje supera en sentido contrario, el hombre sufre lo que el universo le impone. Nuestra vida activa existe en ese vaivén, en ese intercambio de acciones voluntarias y de acciones impuestas” Texto original de Jean Louis Barrault. (Saura, 2007, p. 253)

En el proceso de indagación y creación existen momentos en los cuales las motivaciones de la actriz, las motivaciones o las razones por las cuales elige hacer determinadas acciones escénicas de una u otra forma corresponden a la vida interna de la actriz. Hay un sin número de secretos que aparecen durante las improvisaciones, que no salen a la vista del público. Sin embargo el aire que ellas llevaban dentro de sí, aparece misteriosamente en escena con una fuerza inusitada, incomparable con el material que surge cuando algo se le es impuesto. En esencia a medida que se avanza en la elaboración del material escénico se depura la materia inicial, aquel que surge en las primeras exploraciones. Es entonces cuando aparecen nuevas formas, por lo tanto nuevas combinaciones escénicas, nuevos juegos. A partir de allí es que la actriz empieza la

búsqueda que la llevará alejarse de su experiencia personal, para acercarse a la experiencia de su personaje.

Yoshi Oida menciona que la esencia personal que está detrás de la construcción del personaje aparece cuando el actor se aleja del ego y encuentra una conexión directa con las palabras dichas por el dramaturgo, con la voz del personaje. “Para mí, actuar no consiste en mostrar mi presencia o en exhibir mi técnica. Consiste en revelar a través de la actuación, “algo más”, algo que el público no encuentra en la vida diaria. El actor no lo hace manifiesto. Puesto que ese “algo” no es físicamente visible, pero a través de la participación de la imaginación del espectador “algo nuevo” surgirá de su mente. Para que esto ocurra el público no debe tener la más mínima noción de qué está haciendo el actor. Los espectadores deben poder olvidarse del actor. El actor debe desaparecer.” De Yoshi Oida. (Saura, 2006, p. 146)

Lo que infiera la actriz es que el material interno del actor posee un sin número de significados y significantes desconocidos incluso para él mismo, pero que al escenificarlos empiezan conformarse en una serie de componentes diferentes al material puramente vivencial. Los elementos que usa el actor pueden estar enmarcados en su propia vida, pero una vez entran a escena se transforma su origen inicial y se vuelven material de trabajo. Por lo tanto este material pierde su naturaleza ordinaria y convencional, se convierte así en signo y su carga significativa depende del uso que se le dé en escena. Estos componentes se van depurando a medida que transcurre el tiempo, la transformación es genuina. Por esta razón es vital apartarse del vínculo creado en el inicio con este material, con el fin de observarlo con objetividad, para poder elaborar con

ello una herramienta de trabajo útil para el actor, a la cual este tenga acceso cada vez que lo necesite.

Es así que los primeros rasgos que la actriz muestra de sí misma son producto de sus primeras impresiones de la obra, así como de sus primeras búsquedas. Es posible que caiga en el cliché en este punto. Pero reconoce que es necesario pasar por aquel lugar, pues debe explorar este punto para no volver a caer en él una vez iniciado el trabajo de composición y creación. La identificación de estos lugares conocidos permite ver con objetividad qué parte de la actuación no es única, y qué partes carecen de un profundo significado, partes en las cuales por lo común el actor se conforma y solo se concentra en repetir formulas o formas establecidas.

Los primeros acercamientos se vuelven un secreto para el espectador, pues jamás se revelará ante él las primeras exploraciones realizadas en la investigación el personaje. Los secretos de una obra le pertenecen al grupo y al director, e incluso a veces solo al actor y al director. Es por ello que es necesario que el ambiente de trabajo esté movido por la confianza y el respeto, pues de ahí surge algo tanpreciado como el arte, surge la vida escénica, símil de la vida real. Esta vida creada posee sus mismos rasgos sutiles y fuertes, sus mismos movimientos internos y externos aunque tenga una naturaleza completamente diferente a la vida cotidiana.

En tanto que el actor tenga la capacidad de transformar lo interno y relacionarlo con lo externo, dejándose afectar por lo que le sucede en escena tanto voluntaria, como involuntariamente su forma interna se irá mezclando con la forma del personaje. En sus imaginarios empezarán a aparecer los matices de la obra, el mundo referencial del actor

empezará a construirse a partir de las palabras del autor, y de la búsqueda que este haga para encontrar los detonantes que lo lleven a acercarse cada vez más al personaje. Cada actor encuentra un detonante específico en relación con lo que sucede en la obra. En esta medida el actor ira desapareciendo y dándole cabida a la presencia del personaje.

IV. La memoria.

“Mi padre en los últimos años decía que la memoria sensorial era un adiestramiento de la imaginación, no un entrenamiento de la emoción. (...) La técnica de la memoria sensorial no es cerebral, es sensual, hay que usar el cuerpo, el sistema nervioso y el alma. Con ella se entrena la mente (lo que los griegos llamaban la psyche) la propia inteligencia, consciencia, corazón y alma para interactuar con el entorno. Nos enseñan que los detalles de la observación y las sensaciones preparan el camino para el desarrollo del hábito consciente de la evocación. El proceso activa el sistema nervioso, estimula y evoca los recuerdos y los trae al presente de manera afectiva. La memoria sensorial también puede llamarse memoria afectiva.” Texto original de John Strasberg (Saura, 2006, p. 192)

En cuanto a la memoria si bien es dicho que el uso de las imágenes que pertenecen a los recuerdos propios del actor, son vitales para conectarse con la obra y los personajes. La actriz considera que realmente son los detalles de la imagen presente en la memoria con los cuales es posible trabajar. En un universo de los recuerdos, hay un punto singular del pasado de la actriz que tiene similitudes con lo que le sucede a su personaje en la obra, este suceso es el abandono. La actriz sufrió una pena de amor ocasionada por el abandono y su sentir se conecta con el personaje, cuando tiene sobre sus hombros el

peso emocional del abandono de su amante el día de su boda. Pero no es en sí el uso del recuerdo lo que le ayuda a la actriz a configurar su personaje. Es un punto específico del recuerdo, un punto nodal el que está cargado de sentido, con el cual puede trabajar, este corresponde a una asociación concreta de su situación en relación con el abandono. Este punto difiere del resto de elementos presentes en la complejidad de los recuerdos, en la medida en la cual se tiene acceso a él sin recurrir a la carga emotiva que este lleva consigo. El recuerdo en general desencadena una secuencia de pensamientos, sensaciones y emociones propios en sí mismos que no pertenece a la obra sino a la vida personal de la actriz. Pero cuando ella es capaz de enfocarse en un punto, en un pequeño detalle específico, aparece un conector, una relación no de identificación, ni de trasposición, sino un desencadenante con el cual va a conectar el recuerdo con la situación del personaje. A partir de esta relación surge la secuencia de imágenes y de acciones que llevarán a la construcción de la situación específica por la que atraviesa el personaje, propia de tal escena, y no la relación emocional de la actriz identificándose con la situación de su personaje. Es allí donde inicia la transformación de la imagen. A medida que se hace uso del imaginario se logra manipular el recuerdo, conservando solo lo necesario o incluso transformándolo hasta su completa sustitución.

En este punto quien ejecuta la acción es el personaje y quien se asume como participante en este juego imaginativo es el actor. El personaje aparece en el estado de juego en el que entra el actor durante la representación. En este estado el cuerpo se encuentra en completa disposición. La actriz evoca en su mente un hecho del pasado que transforma a partir de su percepción sensorial con el espacio, el texto y los elementos que

haya escogido para su actuación. En este momento el cuerpo y la mente están conectados trabajando en la búsqueda de la imagen propia del personaje, que generará la conexión entre la vida propia de la actriz con la vida del personaje.

“Sobre el espacio de los sueños. El espacio de los sueños es para mí nuestra capacidad de crear un área interior en la que las realidades que estamos estudiando pueden ser aisladas para concentrarnos en ellas o imaginarlas, explorarlas, desarrollarlas y transformarlas. Es así como descubrimos y creamos (...) Soñar intencionadamente y enfocarse en uno mismo en la realidad del mundo del personaje sin prejuicios es una parte fundamental del trabajo de un artista. Ocupa la parte más importante de cualquier trabajo artístico, del que más de la mitad transcurre fuera de los ensayos. (...) En los sueños intencionados nos proyectamos conscientemente hacia un mundo que queremos explorar, conocer y comprender; en un mundo real e imaginario al mismo tiempo, en el cual nos introducimos para percibirlo y percibirnos a nosotros mismos en él, para poder crear la vida”. Texto original de John Strasberg. (Saura, 2006, p. 193)

Según la actriz la materialidad de los elementos ayuda a la construcción de una ficción tangible. La escenografía, la utilería, el vestuario, son elementos que se pueden manipular y están a la disposición del actor para que construya su mundo imaginario a partir de ellos. Los objetos le dan sustento a la vida ficcional. Ayudan a concretar en lo real lo imaginario. Lo que sucede de manera literaria en un texto dramático cobra

materialidad cuando el cuerpo se conjuga con los objetos y se relaciona con los otros que comparten o no la escena con él. Los elementos al aparecer en escena se cargan de significado y el significado no es otra cosa que una serie de virtudes imaginarias con las cuales se dota a cada uno de ellos. La trama de la obra se construye a partir el juego en el aparecen los diferentes mundos imaginarios y las posibilidades para recrear que estos brindan. Para la actriz es claro que los personajes siempre estarán dotados de algún elemento esencial los cuales se llenan de vida, llevan consigo la propia marca del actor y por consiguiente la marca del personaje. Esto es imperceptible en la mayoría de los casos incluso para los compañeros de trabajo, para el director y para el público, pero constituyen un detalle que le permiten al actor ser dentro de una obra. Tener una marca propia de su trabajo en la medida en la que se reconoce a sí mismo dentro del gran andamiaje que construye el director.

Lo convencional o lo cotidiano aparecen como herramientas de primera mano del actor. Pues la vida está llena de momentos poco trascendentales a los cuales está acostumbrado. Pero el trabajo en lo sutil, en lo profundo surge cuando el actor decide trabajar en sí mismo. En su interior. Este hace lo que necesita para encontrarse a sí mismo en la obra, en la situación, en el personaje. Esto requiere de autonomía y decisión. “Lo convencional es el enemigo del actor y se debe trabajar duro para evitar caer dentro de los trillados caminos a la hora de jugar un personaje. Si esto ocurre, nunca se caerá en un ser humano creíble. Es necesario buscar las sutilezas y las contradicciones que dotan de un aire de realidad a nuestro trabajo. Los personajes convencionales son unidimensionales.

Los seres de carne y hueso son complejos y están plagados de contradicciones” Texto de Yoshi Oida (Saura, 2007, p. 150)

Los problemas a los cuales se enfrenta el actor en la construcción son innumerables desde aprender un texto, hasta la construcción interna y externa de su personaje, así como la globalidad de la obra. Pero solo es posible resolver esta gran cantidad de problemas a través del trabajo individual. Lo cual requiere atención y cuidado. El actor podrá en algunos casos contar con un espacio de trabajo personal en el escenario con los objetos de utilería y escenografía, para transitar una y otra vez sobre las diferentes posibilidades creativas que le da la escena. Pero esto no ocurrirá siempre, no será suficiente el tiempo que pueda tener para su exploración y su indagación en el espacio escénico. Por ello, es vital que trabaje en solitario todos los días en lo que su cuerpo y su mente necesitan. Debe encontrar un espacio de privacidad, de trabajo que le permita abordar los diferentes problemas actorales que puedan llegar a presentársele.

Estos problemas pueden ser de tres distintas índoles. El primero es el trabajo del actor, que consiste en el trabajo técnico. Aquí el actor trabaja sobre sus herramientas concretas, que son su cuerpo y su voz. Se ejercita, mide su resistencia, realiza ejercicios vocales y de respiración. Este tipo de entrenamiento le permite tener un cuerpo dispuesto para la escena, un cuerpo abierto a recibir información. El segundo trabajo que el actor realiza es aquel que está ligado a la atención, disposición e imaginación, por lo general esta categoría aparece con el juego, entre él y varios actores, el juego abre las vías de acceso a la imaginación, ejercita la capacidad de respuesta inmediata, crea vínculos de confianza entre el equipo de trabajo, etc., y es allí donde emerge el inconsciente. Se

incrementa la capacidad de responder a los estímulos externos, mediante su relación con los impulsos internos, los cuales se transforman de forma ágil y certera. Sin embargo, en este trabajo es fácil que el actor evada la responsabilidad que tiene sobre sí mismo. Es necesario que permanezca presente, dispuesto y atento, comprometiéndose en todo momento con lo que pasa. El último trabajo al cual se enfrenta el actor y que por lo tanto debe ser abordado con la mayor disciplina, es la construcción del personaje. Para ello es necesario el alimento constante del imaginario, es así que la búsqueda de referentes debe ser continua para encontrar el detonante de la creación. En este punto la soledad del actor es fundamental. Encontrar un espacio para buscar las intenciones, las acciones, los contrastes, las palabras, y en sí la esencia del personaje sin estar en relación con sus compañeros necesariamente, lo conducen a preparar un terreno propicio para la interpretación.

En general durante el trabajo individual se abordan los problemas que cada actor considera que tiene. Es allí donde puede permitirse la equivocación, las fallas, los errores y estar en la completa confianza de repetir las veces que sea necesario. En su soledad el actor puede dejarse permear por lo externo y permitir que pasen cosas dentro de sí mismo, para que al enfrentarse a la mirada del otro, tanto de sus compañeros, como del director, pueda transitar por caminos conocidos. Así al darse la licencia de andar y emprender la búsqueda por lo desconocido en relación con consigo mismo podrá indagar, recrear, jugar, encontrar y perder, pues innumerables veces perderá y desarrollará la capacidad para asumir sus actos. “Cada uno de los aspectos del teatro debe aspirar a ser preciosos y únicos, no solo la actuación. Incluso la producción misma necesita tener

variedad y contrastes inesperados. Es necesario que haya sorpresas, cambios de dirección repentinos y momentos únicos”. Texto de Yoshi Oida (Saura, 2006, p. 151).

Lo precioso y único aparece en la medida en la cual el error o la frustración no abrumen al actor sino que por el contrario lo impulsen a seguir buscando, a seguir indagando en su soledad. Lo único aparece como fruto de la constancia, de las preguntas que se resuelven completamente es lo profundo, lo sutil. El material que cada actor pone de sí es único pero solo está desligado del miedo o del ego si se trabaja en ello, si se permite a sí mismo avanzar, un retroceder, o estancarse sin juzgar lo que pasa. “La flor del oficio de un actor debe mantenerse en secreto, y la habilidad de crear novedad es parte de esa flor. Nadie del público deberá entender lo que está pasando realmente”. Yoshi Oida (P. 151).

“Tras cruzar los umbrales, las perspectivas se transforman hacia la posibilidad, se abre el espectro y se cambia la ubicación en el tiempo y en el espacio.

La soledad es un estado perpetuo en el cual las fronteras se entrecruzan, discurren, se precipitan, se evaporan, se transforman y cambian.”

Durante el período de formación realizado por la actriz-estudiante, esta trabaja en compañía de otros estudiantes, organiza sus ensayos, asiste con regularidad y disciplina a clases. Encuentra satisfacciones o frustraciones que la van conduciendo hacia un punto indeterminado en el cual toda responsabilidad escénica recae sobre el colectivo general de los estudiantes-actores. Sin embargo al entrar en el trabajo de construcción en solitario se encuentra con una serie de factores que constituyen unos de sus mayores logros en el trabajo sobre sí misma. Que es el trabajo en solitario.

En este trabajo descubre que el placer se presenta tras cruzar la primera puerta, al cruzar el primer umbral. Quitarse los zapatos, desvestirse, vestirse, disponerse y entrar en un espacio completamente privado. Esta primera puerta es la puerta física que separa a la actriz del universo circundante. El espacio queda reducido a cuatro paredes, y en una de ellas proyecta el infinito. Esta pared es la que representa al público. Desde el primer momento de exploración aparece en primera medida la imagen externa del observador, su posible ubicación espacial determina la dirección y la disposición de su cuerpo en el espacio. La puerta física si bien constituye un objeto concreto, también representa una serie de acciones que la representan, tales como la disposición, la atención y la escucha. Entrar en el juego se relaciona con el cambio de estado. El estado es la forma en la cual está organizado el cuerpo, y el cuerpo se organiza según el comportamiento y la lógica mental según la cual opere. La lógica operante de la cotidianidad está regida por las decisiones que cada cual toma con respecto a la imagen que desea proyectar ante los otros. Sin embargo, en el trabajo en solitario los otros representan un ente inexistente, es decir que la propia personalidad no tiene motivaciones para representarse a sí misma. Es así que despojarse de uno de los atributos de la personalidad, tal como la apariencia es la primera parte al cruzar el umbral físico.

En el segundo umbral se encuentra la puerta corporal. Allí está la actriz, con el peso de los días, su cuerpo es cotidiano, su habla y su escucha aún pertenecen a un universo cotidiano. Está ensimismada, es ella relacionada con su situación personal. Para alejarse de ello la actriz recurre a la activación de su cuerpo y de su voz. Activa su energía corporal, para entrar en un estado de alta excitación. Prepara su cuerpo en fuerza,

resistencia, equilibrio, flexibilidad y elasticidad, a la par que trabaja el canto, o la emisión vocal de sonido. En este punto hay una sensación general de bienestar, todo le parece plácido y cómodo, se aleja de aquello que no lo es, sin negar que debe desarrollar ejercicios que tenga un alto componente de exigencia física y vocal. Asume el trabajo con rigurosidad pero con tranquilidad.

El tercer umbral es el de la imaginación- acción. La actriz establece puntos en el espacio, en todo el espacio, se relaciona con ello inicialmente de forma física, luego de forma imaginativa y por ultimo de forma emotiva. Para ello hace uso del canto. La actriz cuenta con un repertorio de canciones de trabajo que dirige al espacio estudiando la afinación, el sentido, la intensión y la acción que desea realizar con él. Seguidamente la actriz prepara los elementos propios de cada una de sus escenas. Juega con ellos, crea nuevos movimientos y desplazamientos en el espacio que le permitan salir de las partituras creadas. Juega, en este umbral se da la libertad de jugar con todos los elementos.

En el cuarto umbral aparece el personaje. Este es el más importante y sobre el cual más tiempo del ensayo dedica la actriz. Aquí se presenta toda la obra en su conjunto. Está compuesto por el texto, el cuerpo-voz del personaje, la partitura física y vocal, las intenciones y acciones del personaje, así como los cantos y la danza. Se realizan todas las escenas de manera secuencial, centrando la atención en aquellos puntos que deben ser repetidos una o varias veces para encontrar la esencia de la situación. El foco está puesto en las palabras y en encontrar en ellas las imágenes o asociaciones propias de la obra y del personaje. En cada ensayo se busca la profundidad de la palabra,

lo que hay más allá del ritmo, la forma o la métrica exacta de las palabras y la puntuación.

El trabajo en solitario le da a la actriz la posibilidad de indagar, crear y recrear la obra una y otra vez, con el único fin de encontrar sinceridad y verdad escénica en cada cosa que realiza. Es así que en general en su vida cotidiana como actriz el trabajo en solitario empieza a aparecer como necesidad. En este estado de cotidianidad tiene la posibilidad de cruzar o no cruzar todos los umbrales. Puede centrarse tal vez solo en el trabajo en sí misma, solo en la imaginación o solo en la construcción del rol o personaje. Esta determinación depende de sus necesidades ante el trabajo que esté realizando.

V. El mundo de la palabra.

“(...) Vivo en una casa prestada, sin aliento y sin norte.

Una casa simple, concreta, efímera, vacía.

En un pasillo sin ventanas, una puerta sin seguro, una cama sin colchón, una casa sin agua, sin lámparas, sin espejos, una casa sin ojos.

Pero al fin y al cabo una casa. Una casa vacía. Un casa sin nada.

Y la nada, aunque parece ser algo, y aunque sea algo, es algo oscuro, algo frío, algo... algo, algo inminente e innegable. Y también es innegable que la oscuridad tenga forma, tenga color, tenga vida.

Me pregunto. ¿De dónde nace el vacío? ¿Dónde parte, dónde se altera, dónde desaparece, dónde acierta, dónde falla? ¿Es acaso que mora en las respuestas?

Pero...

Y si las respuestas son verdades a medias que tantean constituyendo un vacío. ¿Qué hace este vacío en pecho, en las entrañas, en la médula, en los sesos? ¿Por qué que suspira, exhala e inhala, bosteza, ríe, llora y aplaude; Si es vacío en sí mismo? O ¿es que acaso también es el vacío de un vaso a medio llenar?

El que mira niega con la mirada. La mirada no ve, la mirada no escucha, la mirada no siente y sin embargo vigila.

Ver a los ojos. Ver ante el espejo para tratar de encubrir la ropa desordenada que quedó en la gaveta sin cerrar.

Ver lo inconcluso, lo confuso, lo oculto, lo que se devela. Verse en el otro y ser ese otro que observa, que soy yo mismo.

(...)

Si yo pudiera leer en los ojos infinitos de quien se sienta expectante a apreciar una creación, podría con certeza tener un carácter tácito y una dirección inequívoca acerca de la mirada que me produce el contacto directo con las palabras del otro. Pero carezco de todo recurso real para tal fin, y sin embargo deseo darme, sin mayor precisión, una vaga explicación acerca de su mirada cuando confronta la mía, es por ello que establezco entre ese otro y yo una relación de bidireccional de voracidad.”

En el caso de la actriz la fascinación con el mundo de las imágenes es la casusa que la convoca a presenciar o a elaborar un acto teatral. Pues para ella el teatro no es otra cosa que la síntesis del lenguaje, es el lenguaje poético, que hace referencia a una composición determinada de significantes que cumplen con un objetivo y un fin determinado. Pero a su vez el teatro es un punto en donde converge lo visto y lo anhelado

por la vista, es el dialogo que entabla el actor y el mundo de las imágenes esbozadas en la palabra escrita.

Por lo tanto una obra dramática es una cifra específica de símbolos que pertenecen a un marco referencial propios de un tiempo y espacio limitado por la imaginación del dramaturgo. El cual parte de sí mismo para satisfacer una necesidad propia. La cual es una demanda tanto interna como externa, pero con una magnitud de fuerza tal que es capaz de conducirlo a la realización de un acto creativo. De igual forma en el actor opera una necesidad imperante que lo conduce a verter en escena su propia esencia, mediante un texto dramático.

Tanto el actor, así como el dramaturgo mediante el texto anhelan construir mundos enmarcados por la palabra, para componer con ella campos magnéticos que emergen de su estructura. Cada individuo sueña, evoca, construye una serie de emociones, sensaciones, ideas y pensamientos que a través de las imágenes proyecta el lenguaje poético propio de la obra. La imagen recreada depende de la mirada subjetiva de cada uno de ellos, de su percepción y de la construcción de su mundo referencial, lo cual desemboca en el acto creativo. Tal como afirma Bachelard (1978) “el individuo no es la suma de sus impresiones generales, es la suma de sus impresiones singulares” (p.9). La singularidad de la imagen creada de cada construcción artística logrará entablar una relación directa con la esencia de lo humano en la medida en la que aparezca la propia esencia del creador, así como su propia naturaleza. Esto permite que converjan una imagen que es proyectada y otra que es recibida. El dramaturgo proyecta una imagen que recibe el actor y el actor proyecta una imagen que recibe el espectador. Pero sin duda se

anhela que estas imágenes sean vívidas, capaces de exhalar e inhalar vida y traer consigo al mundo que las contiene. Pero es allí donde aparece el abismo, la incertidumbre, el desasosiego y la caída en picada que puede llegar a devorar la esencia del actor. El abismo y la duda generada por la imposibilidad de comunicarse constituyen el abismo del lenguaje tanto de quien emite como de quien recibe la imagen. Aparece entonces el abismo y con ello la secuencialidad de los abismos.

VI. El Camino.

“Cuando abandonamos los brazos paternos para ser lanzados “como la piedra de una honda” en el elemento desconocido sólo cabe en la primera instancia una amarga impresión de hostilidad. Uno se siente “un personaje muy pequeño”. El que ríe con una risa burlona, con una risa de iniciador, es el padre. Si el niño ríe, lo hace con una risa forzada, con una risa obligada, con una risa nerviosa asombrosamente compleja. Después de la prueba, que puede ser muy breve, la risa infantil recupera su franqueza y un coraje recurrente enmascarará la reacción inicial; la fácil victoria, la alegría de ser iniciado, el orgullo de haberse transformado en un ser de agua como el padre, dejarán sin rencor a “la piedra honda”. Las alegrías de la natación borrarán las huellas de la humillación inicial.” (Bachelard, 1978, p. 249)

Saltar a escena, es saltar al vacío, nacer de una ausencia, nadar en ella, sucumbir en ella. Pues carece de toda certeza el enfrentarse la mirada lucida, a la mirada pasional y tartamuda de quien desea, de quien carece de forma material y se oculta en el vacío, de quien delega el pensamiento y vive eternamente en la ausencia, porque busca eternamente encontrarse a sí mismo a través del otro, el público. Se cae en la angustia, aunque no haya nada más deseable que la disposición, la relajación y la tranquilidad frente a lo que sucede en la escena, y la respuesta inmediata a los estímulos, con el fin de tener el privilegio de soñarse y hacer soñar al otro; el cuerpo se sumerge en el vacío y la imposibilidad real de tener contacto con el otro. Cae toda relación posible ante el abismo constitutivo del lenguaje.

“Ante el abismo aparece la melancolía. Cada final está plagado de pequeñas pérdidas.

En mi final una pesada cadena cae sobre mi cuerpo cada vez que termina, cada vez que

al final las palabras corren hacia el mar.

Palabras que dan cabida a la nada, al silencio,

al aplauso.

El aplauso. Luego una vez más al silencio.

La vida se diluye, la energía se escapa por entre los dedos.

Todo es efímero.

La precipitación de las lágrimas, es aquella que no alcanza a ver el público debido a la

gran cantidad de sudor que mi cuerpo exhala. Soy un manto de agua desde el inicio

hasta el final del juego.

Cada hoja, cada pétalo de rosas marchitas son fragmentos de mí. Cada gota de sudor es una terrible ausencia de mí.

Se detiene el tiempo, la amargura me vivifica, me atrapa, y la tristeza me corroe...

Me pregunto la razón exacta de tanta melancolía y no soy capaz de hallarla.”

El abismo comunicativo no es otra cosa que la imposibilidad de obtener respuesta directa del público al que se dirige la actriz. Es innegable, aunque se considera como un acto condenable y poco deseable por los críticos y conocedores del campo de la actuación, que la actriz se dé cuenta de lo que pasa en relación consigo misma y con el público. Durante la representación aparece un grado de consciencia que no pertenece al personaje sino a ella misma. Bien podrían criticar muchos sobre este terrible acontecimiento escénico, atribuyéndole diferentes explicaciones a la aparición de esta segunda consciencia pues es posible catalogar este acontecimiento como una desconexión total con la acción, el personaje o la situación que se realiza en escena. Es así que podrían afirmar que la actriz está fuera de lo que pasa en el universo ficcional que ha construido. Sin embargo, es posible que esta segunda consciencia, la consciencia del actor o actriz funcione con absoluta tranquilidad en la escena, aparece y desaparece, es impermanente, así como también es incontrolable. Hace parte de la fluctuación del pensamiento propio del ser pero también es capaz de reaccionar a lo imprevisto y resolverlo desde el lugar del actor o actriz.

Se hace entonces necesario aceptar su presencia, ocultar la existencia de esta segunda consciencia es una tarea inútil, pues en algún momento todo actor o actriz se verá confrontado ante su aparición, es decir que tendrá la sensación de estar afuera del

universo ficcional, y se sentirá parte de una simple representación. Este grado de consciencia del actor o actriz puede ser positiva o negativa según el uso y la dirección que se presenta en la escena.

Es este estado de conciencia en el que se duda sobre la efectividad del acto comunicativo en el hecho escénico, la inquietud surge a partir de que la actriz percibe que sus palabras caen al vacío, pues no es consciente del contacto y la respuesta del público frente a las palabras enunciadas por su personaje en escena. Cae el peso de cada sílaba lanzada al espacio, la cantidad y la calidad energética no son suficientes para asegurar que el acto de comunicativo con el público sea certero. El silencio da cabida a la duda y la duda gobierna a la actriz, quien debe liberarse prontamente de ello para poder continuar con la función. Al terminar la tristeza aparece en un sinsentido que pugna por concluir con la vida misma, pero se echa de nuevo para atrás al ver que no hay nada más significativo que el hecho de estar presentes en escena. La pregunta en el espacio pesa y a pesar de todo no se encuentra una razón satisfactoria para ensalzar la bandera para proclamar por la vida misma.

Pero ¿qué es el abismo? Es el lugar en donde se enuncian las palabras, y caen sin razón en lo profundo del desasosiego. El sinsentido es la no secuencialidad lógica del significado de las palabras y por lo tanto la negación del hecho comunicativo. La no presencia tangible de lo que afecta directamente al cuerpo del personaje, la construcción imaginaria que se hace del impulso externo, que parte del interlocutor que no está presente de forma física, sino de manera ficcional genera una doble mirada del espectador. El espectador debe entrar en el juego de la credibilidad, que es el juego que

propone el personaje. Es así que el espectador debe dar un voto de confianza al intérprete para entrar en el juego, ver lo que no es real como real y permitirse reaccionar a ello. Cuando el espectador o el actor presuponen la no-verdad, no creen en el mundo ficcional que se crea ante ellos, la mentira, la falsedad, el engaño. El actor se engaña a sí mismo en la medida en la cual no cree en lo que hace.

¿Pero qué permite que el actor crea con sinceridad? En la escena la micro-acción es aquella que me permite estar presente, y aparece de dos maneras. En su indagación la actriz la encuentra esta micro-acción está tanto en lo formal, como en lo interno de cada actor. En el primer caso, las características del movimiento que evoca, la sonoridad de la palabra, así como la velocidad, el tempo y el tamaño que adopta el cuerpo en el tiempo de ejecución de la acción dará como resultado una composición corporal determinada y por lo tanto una construcción del discurso diferente al modo cotidiano de enunciar las palabras, este modo extra-cotidiano conducirá a encontrar una relación inmediata con la imagen. El movimiento opera sobre el cuerpo, para conectar la mente, la palabra y la emoción. En el segundo caso, lo interno, la imagen que evoca la palabra tiene una repercusión externa en el cuerpo. Es decir, que el cuerpo ejecuta una acción motivado por la proyección de la imagen en el exterior a partir de lo que dicen las palabras, su significado y por lo tanto su visualización en el espacio.

En los dos casos la actriz encuentra que la mirada debe estar puesta en el exterior. Estableciendo un punto determinado para focalizar la mirada, direccionar el cuerpo y la voz, puede dirigir toda la energía consciente hacia tal punto. Es a partir de allí que tanto la imaginación interna, como la estructura completa de su corporalidad

toman una sola vertiente, desencadenando así la acción y por consiguiente elaborando una imagen escénica determinada que corresponde a la situación del personaje.

“La mirada: El primer principio es abrir los ojos. Mirar. Y ver aquello que se mira. Hay tres horizontes: hacia abajo, hacia adelante, hacia arriba.

Hay tres miradas: la que ve lejos, la que ve cerca y la interior: La que sueña o recuerda.

Hay otras dos miradas: La mirada del muerto (que no recomiendo a quien comienza)

Y la mirada vacía, distraída, ausente, por la que se nos va la fuerza. Por donde escapa la presencia transformando acciones en gestos sin sentido.

Volviendo una horrible farsa aquello que realizamos en la escena.” Texto original de César Brie. (Saura, 2006, p. 24)

La farsa en escena a la cual hace referencia Brie quien conduce a pensar que un actor carente de toda convicción y credibilidad en sus propios actos genera una repulsión directa que se evidencia en dos direcciones. La primera, desde la mirada propia el actor se aleja tanto de su propio material, pues adopta una actitud negativa frente a las acciones, juzga su propio comportamiento y todo le parece despreciable y fácilmente modificable. Es decir, se siente trabajando en el error. La segunda dirección es aquella que es perceptible para el espectador. La emanación que surge como resultado de lo que hace y dice el actor es leído por un ojo externo, quien es capaz de sentir lo que no dice el actor no tanto con su lenguaje consciente, sino con su lenguaje inconsciente, es decir con la construcción que este ha elaborado pero se escapa de sus manos. Es el margen de libertad que posee el actor al recorrer la escena ante la mirada del otro.

A través de los ensayos la actriz puede determinar en qué punto de la interpretación se encuentra su actuación. Es consciente de cuando se encuentra fuera de situación y cuando se pone en situación. La consciencia de sí determina un mapa de ruta sobre el cual desarrolla la secuencia de acciones propias de cada escena, es decir su partitura de movimientos unido a su texto y a sus imágenes o asociaciones. En ensayo cuando no está en situación aparece el aburrimiento, la fatiga o el cansancio, así como también aparecen los pensamientos y preocupaciones externas propias de su vida cotidiana. Cuando está en situación la secuencialidad de imágenes está relacionada con las intenciones del texto, el tempo interno y el movimiento de la acción (el inicio y el final de cada acción es claro). Puede generar contrastes, giros indeterminados y estar expectante a las variaciones que son motivadas por lo externo o por lo interno, sin llegar a desarmar su partitura corporal y espacial.

El estado de atención o de alerta aparece en la medida en la que la actriz es consciente de su mirada. Al direccionar la energía a un punto en el espacio puede generar acciones y reacciones que corresponden a la situación. Es así que como menciona Cesar Brie, citado por Saura (2006) la mirada se puede direccionar en un plano frontal hacia arriba, abajo, al frente o a los lados y en este campo visual se encuentra el espacio, pero especialmente la actriz se encuentra con los ojos del público.

Pero también encuentra que en el espacio vacío, los espacios de oscuridad le permiten a la actriz generar una mirada interna relacionada con los sueños o la memoria, evocan con las palabras enunciadas las imágenes esbozadas en el texto. El espacio que mira, los ojos del espectador le dan a la actriz la mirada externa, la mirada que tiene una

intención definida, a la cual se le puede asignar un verbo de acción específico. A esta mirada la actriz le atribuye uno de los personajes ficticiales con los cuales entabla relación. Mientras que la mirada cercana es aquella que se relaciona con presencias que no están físicamente sino que constituyen una parte de la imagen que ha construido la actriz como parte fundamental de su accionar y constituyen a las acciones que realizaron en el pasado los demás personajes, y que por lo tanto el personaje reacciona a ello. Por consiguiente, ejecuta acciones identificables para la actriz así como reales para el personaje.

Capítulo III

Una mariposa en los labios.

I. El aletear de una mariposa.

“Me mareo.

*Un estado de alerta es poco fructífero en las horas en las que caigo profundamente en el
terror del abismo del sueño,*

*en el que la fatiga me hace vislumbrar la caída y la no caída del cuerpo muerto y
develado en los profundos abismos de la ensoñación.*

*El reposo transfigurando en cascos de caballos y jinetes desbocados en vigilia, que
aguardan un somnífero eficaz para la vida y la raza.”*

“Cada uno de nosotros habla, se mueve, piensa y siente de forma distinta, de acuerdo, en cada caso, con la imagen de sí mismo que ha construido con los años. Para modificar nuestra manera de actuar debemos modificar la imagen de nosotros mismos que llevamos dentro. Esto implica, desde luego, cambiar la dinámica de nuestras reacciones, no el mero reemplazo de una acción por otra. Tal proceso supone no sólo cambiar nuestra autoimagen, sino también la índole de nuestras motivaciones, y movilizar además todas las partes del cuerpo interesadas en ello. Esos cambios determinan las notables diferencias en la forma en que cada individuo ejecuta acciones similares.” (Feldenkrais, 2014, p. 17)

En su construcción la actriz identificó las motivaciones los personajes femeninos en la obra de Federico García Lorca, y pudo observar sus necesidades, así como las razones internas y externas que llevaban a los personajes a comportarse de una u otra forma. Con ello la actriz pudo deducir que la necesidad que manifestaban aparecía en la medida en la que los personajes carecían de algo. La carencia generaba en el personaje, un modo de operar durante toda la trama de la obra y a medida de que se acercaba o se alejaba de la posibilidad de alcanzar aquello que le faltaba, su nivel energético aumentaba o disminuía. Por ello la actriz llegó a concluir que cuando las mujeres en Lorca satisfacen su deseo, la violencia, la pasión y la energía desbocada las conduce al límite de la muerte. Un ejemplo de ello es el caso de Adela en *La casa de Bernarda Alba* o la Novia en *Bodas de Sangre* que violan las leyes morales para satisfacer sus impulsos pasionales.

La actriz encontró que a través de la respiración y el ritmo en emisión de las palabras podía llegar a construir la acción y por lo tanto llegar a los niveles energéticos necesarios que la condujeran a la situación propia del personaje. Así construyó la verosimilitud de su quehacer en escena. A través del trabajo sobre su personaje la actriz pudo comprobar que de acuerdo a la forma en la que se respiraba pensaba, y en la forma en la que pensaba actuaba. Para esto modificó su estructura corporal, reproduciendo así una imagen de su cuerpo completamente diferente a la que posee en su cotidianidad. Este cambio en la estructura corporal se sustentó mediante las relaciones que el personaje entablaba con el afuera. Como lo afirma Feldenkrais, la actriz pudo construir a partir de sus motivaciones, objetivos y situaciones una imagen corporal del personaje. Lo que generó un tempo-ritmo en la respiración y una emisión de sonido diferente a la suya

propia, es decir una voz del personaje, que se complementaba por lo que decía y la forma en que lo hacía.

Por lo tanto la actriz concluye que para realizar la secuencia de acciones de un personaje es necesario que exista una calidad energética denominada esfuerzo. Que aparece en la medida en la cual una fuerza interna se opone a las fuerzas externas del entorno. Lo que corresponde a las denominadas fuerzas en pugna, conflicto del personaje, o lucha de contrarios. Toda acción que se manifieste de forma externa tiene un impulso interno, este implica una magnitud de fuerza específica, es decir una calidad energética que parte del centro del cuerpo hacia afuera. Esta energía se genera gracias a las motivaciones internas que surgen a partir de lo sensorial, lo emocional o lo racional de cada actor relacionado con la obra y con su personaje; y que se manifiestan en lo corporal, es decir que tienen lugar en el medio externo. Pero también cabe resaltar que el impulso interior se genera como resultado de una fuerza externa que se dirige al cuerpo y sale de este generando así una respuesta que se manifiesta mediante el lenguaje expresivo; y conduce a la acción a realizada en un espacio-tiempo determinado durante la representación escénica. Esto produce un constante intercambio, en el cual el actor y/o el personaje afectan el entorno y el entorno los afecta.

La construcción de la imagen se evoca con la palabra dicha, las representaciones poéticas se asocian a las palabras que se enuncian y la claridad con la cual se entra en relación con estas. La palabra es la vía de acceso que permite que aparezca la relación del adentro con el afuera, el mundo interno con el mundo exterior. Esto solo ocurre mediante cuerpo que es el vínculo que conecta lo que sucede afuera con lo que sucede adentro. En

el cuerpo se imprimen las manifestaciones internas, sensaciones, emociones y pensamientos que aparecen, pues es a través del cuerpo que manifiesta la interpretación de la información que del mundo exterior llega. En la media en la cual el cuerpo se construye en relación con estos dos universos, compone a través de ellos su propia imagen. Por lo tanto la actriz encuentra que la imagen corporal del personaje bien puede surgir de lo que aparece en el texto, de su intuición o de las asociaciones que ella logre fabricar a partir de su búsqueda propia de referentes. En todo caso siempre se edificará un cuerpo como imagen, un cuerpo que responde a lo enunciado en el universo de la obra y el universo propio del actor. Es necesario por lo tanto encontrar un equilibrio entre la atención, la búsqueda del mundo referencial y del mundo interno del actor, pues solo a través de la conjugación de estos factores se hallará un cuerpo determinado para el personaje. “Nuestra autoimagen consiste en los cuatro componentes que intervienen en toda acción: movimiento, sensación, sentimiento y pensamiento. El aporte de cada uno de ellos a una acción particular varía, tal como difieren las personas que la ejecutan, pero en cualquier acción estará presente, en alguna medida, cada uno de los componentes.” (Feldenkrais, 2014, p. 19)

La actriz reconoce la importancia de identificar en la obra, qué motiva al personaje, con el fin de conocer su rol en la obra. Es bien sabido que los diferentes momentos de la obra están cargados de un sin fin motivaciones y de razones de los distintos personajes. Algunos impulsos pertenecen más al campo racional, otras al campo emocional y otras al campo sensorial, pero todos se traducen en movimiento. La forma de encontrar lo que dicen las palabras, de donde surgen realmente es a través del trabajo que

realice el actor. A medida que ocurre el ensayo es necesaria la atención en lo que se hace y lo que se dice, para encontrar qué es lo que prima en una u otra acción física o verbal. Sistemáticamente se trata de hacer un análisis del texto en movimiento, reconociendo qué genera, cómo lo genera y qué se reproduce en el espacio; con el fin de hacer con ello un material de trabajo capaz de ser repetible; y con ello lograr generar una estructura mental y una partitura corporal, en relación con las motivaciones del personaje y no solo con la formas el cuerpo del actor realiza en el espacio sin ningún sustento interno.

“El aspecto negativo de aprender a alcanzar objetivos reside en que tendemos a poner fin al aprendizaje cuando hemos adquirido conocimientos suficientes para lograr nuestra meta inmediata.” (Feldenkrais, 2014, p. 25) La actriz también reconoce que la sola identificación de las motivaciones no es el objetivo principal del actor. Pues este al identificar tales elementos, debe apropiarse de aquello de lo que se ha hecho consciente, es decir considerar suyo todo el material creado. Sin embargo y aunque resulte contradictorio, la búsqueda en este punto continua, pues una vez hayan sido encontradas las sensaciones, los pensamientos, los movimientos y las emociones del personaje, el actor deberá seguir indagando dentro de sí para descubrir la esencia del personaje. Pues solo allí aparece la vida, la vida que se hace repetible cada vez que el actor transformado aparece en escena. La interpretación varía de un momento a otro, como el actor mismo varía. La intensidad de las palabras, la respiración, el estado general del cuerpo y la mente del actor fluctúan de un momento a otro. El trabajo consiste en la búsqueda permanente, que reside en el deseo de descubrir al personaje, pues siempre habrá algo de él que no se revelará completamente para el actor, pues siempre estará siendo sorprendido

por lo que sucede o lo que deja de suceder en cada función, en cada ensayo. La búsqueda es constante y permanente.

Como ejemplo de búsqueda la actriz se dispone a narrar una situación en la cual solo a través de la transposición imaginaria de la acción pudo acercarse a uno de los más preciados personajes en Lorca, Yerma.

“En la infancia. Un libro en el escaparate de una biblioteca.

La historia de un leñador junto a la sangre derramada.

Estoy suspendida en un espacio en el cual se afirma que el tiempo traerá la buena fortuna, pero tendré por compañera a una profunda y amarga soledad.

Años después el libro está en las manos, en la voz, en el cuerpo de una mujer.

Una maestra.

Estoy junto al libro a puertas de entrar a un ejercicio teatral, y en medio el fracaso, el error. Estamos a la vista de muchos, ante la ignorancia de otros.

Repito como una letanía:

El teatro es bello,

es bello,

es sublime,

es sublime.

Ahora el libro marca el compás para el ritual de la mujer sin hijos.

Me pregunto ¿La magia, donde está la magia?

Tiempo después llega mis manos una copia del mismo libro.

Un regalo repetido una, dos, tres, siete veces.

Siete portadas iguales. Siete fotografías iguales. Siete historias lorquianas.

Es así que el libro me contiene y su obra me persigue.”

“Soberbia creación que solo pide la inacción, que solo pide una actitud, en la que veremos el mundo dibujarse tanto mejor cuanto más largo tiempo soñemos inmóviles” (Bachelard, 1978, p. 45). La oscuridad condensada en el ritual de Yerma en el cementerio es el impulso inicial. La actriz-estudiante revuelca entre su pasado próximo las manifestaciones mágicas más próximas a su vida y descubre que todo lo poético que es capaz de construir se encuentra en la transformación de sus vivencias en hechos imaginarios que puedan llegarse a materializar mediante elementos concretos en un ejercicio escénico. Es así que la actriz-estudiante una mañana recorre los antiguos parajes en donde pasó muchos años de su vida sumergida en una profunda melancolía. Anda de nuevo por las quebradas, las carreteras, los paisajes que se fueron mezclando con la basura, y que son ahora un rezago de un bosque immaculado de hojas grandes y un nido de delincuentes. Camina por entre los espacios en los que limita la ciudad con la ruralidad. En ese trasegar se da cuenta que ningún elemento vivencial tiene la fuerza, la tradición y la magia del ritual que ejecuta Yerma junto a las viejas del pueblo, en su búsqueda por tener un hijo. Ese ritual oculto que el dramaturgo apenas esbozó en un par de líneas, pero que representa uno de los puntos más trascendentales de la obra, así como uno de los más enigmáticos de toda su dramaturgia, no posee relación con ninguna experiencia vivida por la actriz-estudiante. En su caminar busca, busca, busca en su vida y no ve nada. Nada. Nada. Nada. Nada a lo cual pudiera denominar oculto, nada a lo cual pudiera llamar secreto, no vio algo que conectara su vida con las historia de Yerma.

La actriz- estudiante vuelve al punto de partida, a su habitación. A las doce de la noche, hora de los cuentos fantásticos de las brujas, revuelca su maleta y encuentra algunas cosas que tomó del camino hecho en la mañana, un par de hojas secas, unos cuantos palos, algunas semillas y flores. Decepcionada de sí misma y de su pasado recuerda los pagos. (Los pagos son ofrendas que se le hacen a la tierra por permitir darle paso al caminante en el trasegar). Es así que construye su propio pago. Amarra cuatro velas a palos, hojas y flores a medida que va realizando esta acción imagina el ritual de Yerma en el cementerio. La estudiante-actriz en la oscuridad de su habitación, a la luz de las velas usando implementos cotidianos, teje su propio pago, construye un elemento simbólico al que le atribuye poderes mágicos por medio de su imaginario, generando un alto grado de convicción interna, que incrementa a medida que ejecuta la acción. Cree fervientemente en lo que hace. La actriz-estudiante no tiene otra salida, al día siguiente debe presentar una improvisación que la acerque al personaje de Yerma y la única forma de hacerlo es mediante el uso de esos objetos, mostrando los pagos que construyó en la noche. Así que la estudiante-actriz realiza una acción escénica-ritual, similar a la que realizó en su habitación. Ejecuta movimientos más amplios, hace uso de algunos cantos y para terminar quema los pagos. Una vez termina el ejercicio escénico, la maestra-tutora le da apreciaciones positivas de su trabajo y la actriz-estudiante sigue el curso normal de construcción escénica.

Este ejemplo hace referencia al uso del imaginario para la construcción escénica del quehacer del personaje. La acción se realizó a través de la superposición de elementos. Es así que se puede decir que la acción transversal de Yerma en toda la obra

es la búsqueda de un hijo, y solo cuando se da cuenta que alcanzar su objetivo le es imposible, porque Juan es quien no puede dárselos, lo asesina; matando con ello toda posibilidad de seguir viviendo. Al hacer un símil entre lo que hace la actriz-estudiante y lo que realiza Yerma se encuentra que es la necesidad lo que las lleva a la acción. La búsqueda es el nudo que las une. Todo opera de forma independiente, el objetivo, el contexto, de las situaciones vividas por una o por otra; pero es la búsqueda, la acción escénica, la que las conecta. Es decir que a través de la búsqueda que realiza la actriz-estudiante, deja un germen en su cuerpo, lo que lleva a una identificación, casi inconsciente de la acción transversal del personaje (acción del personaje que realiza durante toda la obra, el motor principal), por lo tanto la actriz-estudiante se acerca de manera intuitiva al quehacer de su personaje.

Lo segundo que esta hace es cargar la acción mediante el componente de la imaginación, lo cual genera credibilidad ante quien la ve. Usando su imaginación reproduce un ritual y creer fervientemente en él. Lo primero que hace es la construcción simbólica del ritual, pues usa elementos muy concretos para la elaboración de los pagos (ofrendas) y los dota de sentido, es decir que le atribuye características de representación. Estos dejan de ser elementos de la cotidianidad, en la medida en la cual se hace un uso diferente de los mismos, y se revisten de significado. Seguidamente en el ejercicio usa su corporeidad de una determinada manera, pone su cuerpo en un estado no cotidiano, creando una atmósfera en el espacio escénico y logra tener la suficiente convicción para adentrarse en la acción que realiza mediante los movimientos que ejecuta y los cantos que emite. Estos rasgos son asertivos, en tanto surgen de la combinatoria

de acción, creencia y sentido de verdad, que dan como resultado la composición dramática.

Cabe resaltar que ritual que ejecuta la actriz-estudiante no es el ritual que menciona Lorca en su texto, sino que por el contrario ella recrea a través de su experiencia personal y sus asociaciones mentales de la visita de Yerma al cementerio, lo que considera pasa en ese punto de la historia. Es imposible conocer las características específicas a las que Lorca hace alusión cuando escribe esta escena, pero la actriz-estudiante la construye con sus propias herramientas escénicas. Hace uso de su imaginario, mediante la indagación que en su propia vida, al recorrer los espacios que habían sido significativos para ella, lugares naturales, los une con acciones recreadas, y elabora el ritual que ella considera pertinente para la obra. Lo que le ayuda a esbozar un rasgo de su personaje, dándole pie a la creación escénica.

“Las transferencias imaginativas, son las que ayudan a corroborar tu identificación con el pasado del personaje (...) Encontrar la fuente para una transferencia no es un fin en sí mismo. No debería conducirte a profundizar en los sueños y en los sentimientos íntimos cuando estás en escena. Una transferencia no es completa hasta que la fuente original se ha hecho sinónima del material de la obra” Texto original de Uta Hagen (Saura, 2006, pp. 26, 27). En la experiencia personal de la actriz, partir de sí mismo para la construcción del personaje constituye una parte fundamental para el actor. Es él la fuente de la cual se crea todo el espectro imaginario del personaje. La transferencia según Uta Hagen hace referencia a resolver las preguntas sobre las circunstancias dadas del personaje, a través de la sustitución de la situación del personaje

por los recuerdos, sensaciones, percepciones y deseos propios del actor. Lograr ver con claridad las similitudes entre el personaje y lo que le pasa al actor si bien constituye un logro deseable, es solo una parte del fin último en la creación. Las preguntas que surgen en la mente del actor y se resuelven mediante la identificación con el personaje, genera un vínculo entre el actor y lo humano que se esboza en el personaje. Esta calidez entre el actor y el material lleva a la comprensión sensible con la situación del personaje, aparece el amor ante el trabajo, ante la construcción del mundo ficcional de la obra.

Pero para la actriz un actor no puede actuar desde la compasión, debe partir de allí claramente y dar vía libre a las imágenes y asociaciones propias que aparezcan durante el trabajo, pero necesariamente requiere transformación de esta compasión en una sensación con mayor determinación que le ayude a confrontar la situación del personaje como si fuera él. Esto genera un grado alto de independencia pues las imágenes responden a una circunstancia o a una situación propia de la obra y no a la transferencia de las imágenes del pasado del actor.

“Quiero así mismo subrayar que cuando la imaginación del actor se enfría con la búsqueda de las transferencias convenientes para el material de la obra, y su procedimiento se ve interferido por la idea de: -Yo nunca hice...-, o -Yo nunca haría...- Es porque aborda los hechos de la obra y su contexto de una manera muy lineal y se desgasta en vano buscando acontecimientos paralelos del personaje en su propia vida” texto original de Uta Hagen (Saura, 2006, p. 27).

La actriz entiende que la transferencia ocurre mediante preguntas concretas y se aleja de este hecho a medida que va trabajando de forma independiente a sí misma. Para

la actriz la conexión con los personajes femeninos de la obra de Lorca están asociados a los rituales femeninos. La ritualidad de la vida íntima de las mujeres, los deseos, las fantasías, las historias de las mujeres constituye un vínculo con las palabras de este autor. El vínculo aparece en la esencia, no en la superficie. Lo íntimo, son las relaciones que se construyen a través del deseo tales como los objetivos, los fines, las pequeñas angustias, las pasiones, los grandes momentos que ocurren cuando las puertas están cerradas, lo que se calla y se devela solo hasta el final de las obras del autor. La actriz siente especialmente las necesidades vitales de las mujeres en Lorca, la cual no es otra más que el amor. Pues es la austera necesidad de manifestar, de recrear, de crear, de destruir, de vengar, de transgredir lo que las lleva a esperar, a cometer crímenes, a violar la ley en nombre del amor.

Este mundo rural cuyo pilar es la pareja conyugal, está muy jerarquizado entre los sexos (el amo es él) y entre las mujeres. La dueña de casa reina sobre el resto de los ocupantes del hogar. Vela por sus hijas, preocupada por sus relaciones y por sus ajuares como un modo de transmisión privilegiado entre madre e hija. Se ocupa de la ropa, y los días de lavado son días de ceremonia. Cuida sus padres ancianos. Vigila a las sirvientas –a menudo, blanco de las provocaciones de los criados o del amo-, sobre todo si su talle aumenta bajo la blusa o el delantal. (...)

La vida ruda tiene sus ritos y sus placeres para las mujeres, cuyo poder oculto a menudo es muy fuerte. Este poder se ejerce con la mirada y con la palabra. En la iglesia, donde son las más devotas. En los mercados, donde manejan la venta al por menor. En el lavadero las mujeres hablan entre ellas, y la ropa lleva a la

confidencia. Los hombres temen el parloteo de los lavaderos, que opera como una suerte de censura y puede destruir una reputación. En las veladas, las ancianas cuentan historias y transmiten las leyendas y noticias de la región. (...) (...) Los roles de las mujeres están muy marcados por una cultura del cuerpo del que son las sacerdotisas. La lavandera sabe los secretos de la lencería, palimpsesto de las noches de una pareja. La costurera, mediadora entre la ciudad y el campo, confidente de los deseos de lujo y seducción. La cocinera transmite las recetas rurales. La enterradora, hace el lavado de los muertos y vela por su último tránsito. (Perrot, 2008, pp. 141, 142)

Según el análisis hecho por la actriz para el personaje la causa primera por la cual sufre está relacionada con la pugna que existe entre las acciones que ejecuta por su voluntad y las que realiza como respuesta a lo que se le impone. El grado de afectación entre una y otra le generan un estado de alteración que se manifiesta a través de su estado emotivo concreto y está acorde con la situación interna del personaje, junto con su relación con el exterior. Es decir que dependiendo de la magnitud de las fuerzas en pugna que afecte al personaje, la actriz tendrá que acudir a lo emotivo, lo sensible o lo racional para ejecutar su acción. Por lo tanto si el personaje desea imponer en el exterior su voluntad, pero sobre él el mundo genera una situación con una fuerza de mayor intensidad, el personaje sentirá el deseo de revelarse frente a ello. Buscará innumerables argumentos para contradecir, sobrepasar y luchar contra lo que se le impone. Como resultado el personaje se manifestará con fuerza pero con el dolor de la imposibilidad y la frustración que le produce la situación límite.

Este es el caso de Yerma. Como mujer desea. Durante toda la obra. Su voluntad apunta a la búsqueda constante de un hijo. Pero la naturaleza sobrepasa los límites de su cuerpo. Yerma se encuentra en una pugna constante entre su deseo y la naturaleza que impone sobre ella la imposibilidad de tener hijos. El mundo exterior sobrepasa su voluntad interna y deja caer sobre ella un peso incalculable. Tanto es el peso sobre Yerma, que al descubrir la razón verdadera de su sufrimiento resuelve asesinar a Juan, la causa de su infertilidad, aunque con ello ella también se condene a muerte.

Pero también ocurre todo lo contrario el personaje acciona sobre el exterior a partir de su deseo y los elementos externos ceden a ese deseo, es decir que son manipulados a través de las acciones que el personaje ejecuta. Como resultado se obtiene un bienestar parcial, que se modificará en la medida en la que los elementos externos varíen, manifestando como respuesta rechazo inmediato. Es así que en la escena de La novia y Leonardo en *Bodas de sangre*, ambos movidos por el deseo, escapan, cediendo el uno al otro, dejando que la voluntad del uno afecte al otro. Las posibilidades al escapar son infinitas. Su voluntad pasional está por encima de la situación general. Pero como respuesta a la fuga, los elementos externos cambian y rechazan el hecho, motivo por el cual son perseguidos, y El novio y Leonardo concluyen la tragedia con un baño de sangre a la luz de la luna.

“¿Qué es ese mundo interior que me fue confiado durante mi existencia? Un mundo frágil que no puede vivir por sí mismo, un mundo... mortal. En cuanto me hallé en posesión de ese mundo interior, fui condenado a muerte. Mi vida es una condena a muerte. Mis conductas serán por lo tanto una lucha contra la muerte, una lucha contra el

reloj, una lucha contra el tiempo. Una sola orden debe ser lanzada en ese mundo interior que es el cuerpo; retrasar la hora de la capitulación, retrasar la hora de la verdad.” Texto original de Jean Louis Barrault (Saura, 2007, p. 253)

La actriz reconoce que en Lorca la muerte es una constante. La pugna siempre presente está en el hecho de saberse mortales y por lo tanto la sensación de sentirse confinados a lo que el mundo, tradición, la naturaleza y la sangre imponen sobre ellos. La naturaleza impone sobre el cuerpo su fuerza es así que los caballos, el agua, el fuego, la luna, la bruma, la espesura, la noche ejercen sobre los personajes un misticismo que subyuga y domina sus impulsos internos; los conduce a desbordarse en lo pasional, en lo carnal, sin que estos puedan oponerse mediante la razón o la lógica. Lo pasional concluye con la muerte, y esta fuerza tiene tal magnitud que impulsa y conduce al sacrificio de sí misma en busca de su satisfacción y por ende la satisfacción de las manifestaciones naturales. La tierra reclama, el fuego reclama, el agua apacigua y el viento enciende la hoguera a la cual los personajes van a caer.

Pero para la actriz, la obra a pesar de su peso, a pesar de las fuerzas en pugna, posee un lenguaje siempre joven, siempre libre, siempre en flor. La belleza aparece con lo sutil con la manifestación de las pasiones y el apaciguamiento de la vida pueril. En la obra de Lorca una búsqueda constante que se pone de manifiesto y es el canto al amor pero en sí es el canto a la ausencia. A lo irrealizable, a lo que no alcanza a ser pues se termina antes de haber empezado. Esta es la sensación que tiene la actriz con el texto dramático. La latente presencia de la muerte en medio de lo febril y lo exuberante. La juventud incluso en medio de la vejez.

Aunque si bien, los personajes actúan bajo el flujo del deseo aparece una fuerza de carácter sutil que lleva dentro de sí un olor a rosas, a lirios y a jazmín, es la esperanza producto del amor. Cada obra tiene dentro de sí desenlaces trágicos pero en especial un rasgo femenino de los personajes de esta obra es la esperanza. Que en sí misma contiene la oposición a lo que se le impone al ser. La esperanza actúa de otra forma, esta acepta, se subyuga, se apacigua y se convence de que las fuerzas del mundo exterior tienen mayor potencia que las fuerzas del mundo interior; y a pesar de ello siempre permanece. Pero también crece, se incrementa y se vuelve deseo, búsqueda, se transforma en impulso, transmuta en acción.

Esta variabilidad de la fuerza interna de los personajes femeninos genera los contrastes necesarios para identificarlos como seres contradictorios y complejos, seres en espera de ser vividos y recorridos una y otra vez. “Cada uno tiene a su disposición un mundo, un mundo perfecto, complicado, completo. Réplica exacta del mundo exterior.” Jean Louis Barrault (Saura, 2007, p. 254) Es por esta razón por la cual para la actriz el universo Lorquiano no es comprensible sin el acercamiento al mundo gitano, a la música, los cantos, la pintura española. Si bien solo se entra en relación con este universo de forma referencial, la identificación y la apropiación de los elementos encontrados brindan la posibilidad de explorar la forma, la vida, las costumbres de los territorios desconocidos para ella. En la comprensión de la historia femenina independiente de su particularidad territorial se identifica que sus conflictos personales, sociales y políticos tienen un carácter similar en todas las culturas. Pues los humanos se parecen los unos a los otros independientemente de la geografía en la que habiten. Las culturas en general manejan

los mismos principios, las mismas tradiciones, las mismas creencias, pues comparten como rasgo común su humanidad. Es por ello que para entender el universo femenino de la obra de Lorca, la actriz hace uso de asaciones, imaginarios y puntos referenciales de su propio contexto que convergen para generar una identificación simultánea a medida que se realiza la construcción del personaje.

“En torno de nosotros vive el mundo exterior que simultáneamente hace presiones y proposiciones. Entre las presiones que quiere infligirnos, debemos tener el poder de elegir, la capacidad de absorber lo elegido y la fuerza de rechazar lo rehusado. Entre la proposiciones que nos presenta, debemos tener la sabiduría y el gusto de retener lo que nos conviene.” Texto original de Jean Louis Barrault (Saura, 2007, p. 254). Pero la actriz también comprende que no todo el campo referencial es posible usarlo para la creación, es necesario usar como puntos de partida detonantes que impulsen el imaginario a la creación. Durante el proceso de creación lograr la identificación absoluta con el mundo referencial no fue posible pues existían detalles que se escapaban a las capacidades de la actriz. Fue necesario que ella identificara cuáles eran los puntos a considerar para la construcción. El complejo universo de Lorca requeriría de un proceso investigativo infinito, imposible en cuanto a tiempo y espacio para la actriz, pues también se debía ocupar en su construcción actoral y no solo en la construcción del universo referencial. Por lo tanto tuvo que ser selectiva con la información que consideró disponible usar. La amplitud puede desbordar las capacidades del actor e incluso llegar a abrumarlo con la gran cantidad de información. Es por esto vital que el actor encuentre un vínculo especial que le permita ser con el material, es decir que le de libertad de ver y

experimentar con él lo que le es útil. En el proceso creativo el actor ira desechando material, dejando únicamente lo esencial. “Para esto tenemos el instinto, la experiencia, la inteligencia. Nuestras relaciones con el mundo exterior son magnéticas. El instinto es una suerte de brújula; los sentidos son especies de radares que nos indican en qué dirección deben moverse nuestros miembros para captar o alejar lo que nos conviene o no” de Jean Louis Barrault (Saura, 2007, p. 254).

II. La ensoñación.

Cicely Berry afirma que “Fenómeno de las tres fases aplicado al personaje:

Fase 1: El personaje está en ti en forma larvaria

Fase 2: Se desdobra, te habita.

Fase 3: Se proyecta fuera de ti, es una exteriorización que dura más o menos tiempo.

El personaje se te escapa, como se te escapa en la fase primera cuando forma parte de ti.

Se le ve fuera de uno en vez de sentirle en uno, pero aún es independiente y extraño.

Cuando después de la tercera fase vuelve a ti, se encarna verdaderamente y existe”

(Saura, 2006, p. 91).

Los sueños desaparecen, ocurren y desaparecen, cambian constantemente, los detalles del sueño, los límites del sueño, la vida en el sueño se manifiesta a través del deseo, los miedos y la frustración. El material del que están hechos los personajes no es otro que este mismo material onírico. El personaje desea, tiene un objetivo, necesita algo para vivir. Sin embargo se enfrenta contra algo con lo cual puede pelear o no puede pelear. Si pelea y falla aparece la frustración, si no pelea la razón principal es el miedo. El

material de los sueños es aquel del que se aferra nuestro yo para operar, los personajes imitan esta operación carecen, temen y desean.

“¡Suéñame! Contéplame con tus manos de amante enfurecido, suéñame en tus sueños, pues en mi ensoñación sueñas conmigo.”

Lorca evoca los diferentes momentos del amor en un sin número de metáforas e imágenes; poniendo de manifiesto en su obra poética al amor erótico, al amor en la espera, al amor que se aleja, al amor como ausencia, a la pasión del amor, al odio del amor, al amor asesino, al amor en la muerte. En la obra de Lorca cada mujer tiene una relación concreta con el amor, el deseo y la pasión. Sin embargo todas viven en la ausencia, en la nostalgia de la pérdida, en el anhelo de la llegada, en la altivez de la búsqueda o en el rencor de la muerte, su tragedia profunda e íntima carece de algo absolutamente vital. Es necesario algo para ser, es necesario el otro para dejar de ser.

“Ahora no estás, tu recuerdo me abandona, tu imagen real se confunde con una forma irreal de lo que eres.

Identifico tu ausencia y mis pecados convertidos en culpas.

Me confieso.

Cada acto me culpa, me amarra el alma, te suplico me perdones.

Quisiera ser ajusticiada, ser aniquilada, para morir nuevamente en tus brazos, ausentes de mí...

Aunque tengo la satisfacción de la afrenta cometida, de este secreto a voces acallado a fuerza, del peligro de haber sido descubiertos en la huida.

*Estuvimos debajo, encima de lo imposible, del lado de lo factible, cercanos al encuentro,
pero perdimos, amor mío perdimos, te perdí.*

¡Ay, amor!

¿Por qué no todo nos lo fue permitido?

¿Por qué todo parecía haber estado escrito?”

Es así que la actriz se pregunta ¿por qué la fuerza interna femenina está compuesta de una serie metafórica de significados que se escapan a la formalidad y están al margen de lo que hiera? ¿Por qué deseo este sacrificio masoquista de escapar y de violar la ley? El amor como eje transversal atraviesa y corta el alma, el amor como deseo inalcanzable e inagotable, el amor como un sueño lejano de erotismo, acerca el uno al otro, los funde en uno para no ser él o ella, para no ser dos, para ser ninguno. El amor que existe en lo erótico, en la entrega absoluta de cuerpo, en el sometimiento y la determinación de la posesión, en la angustia por convertirse en el objeto de deseo, pretende obtener la promesa única del amor absoluto y universal.

“Carcome mi piel, devora mis entrañas, niega tu ausencia y transfigura tu presencia,

lléname con la negación del silencio, lléname con tu amor.

*Quiero estar en tus huesos, en tus minúsculas fibrillas, en tus muslos, para no sentir más
esta fatalidad que me ronda, simplemente para no sentir, no quiero sentir para poder*

morir en ti.”

La materialidad del cuerpo es insuficiente para fundirse en otra materialidad corporal. Los seres son limitados por lo tanto son singulares e independientes. “Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida

pueden tener para los demás un interés, pero sólo él está interesado directamente. Sólo el nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro, hay un abismo, hay una discontinuidad.” (Bataille, 1957, p. 25) Como lo afirma Bataille esta discontinuidad está ligada al cuerpo que perece, pues este no permanece en el tiempo de manera infinita, aunque exista el deseo de continuidad, solo existe la posibilidad de materializarse en la muerte. Todo acto que lleve consigo el peligro de la muerte será deseable para el ser, y el amor le brinda al ser esa posibilidad.

“Leonardo: ¡Calla!

Novia: Desde aquí yo me iré sola. ¡Vete! ¡Quiero que te vuelvas!

Leonardo: ¡Calla, digo!

Novia: Con los dientes, con las manos, como puedas. Quitá de mi cuello honrado el metal de esta cadena, dejándome arrinconada allá en mi casa de tierra. Y si no quieres matarme como a víbora pequeña, pon en mis manos de novia el cañón de la escopeta. ¡Ay, qué lamento, qué fuego me sube por la cabeza! ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

Leonardo: Ya dimos el paso; ¡calla! porque nos persiguen cerca y te he de llevar conmigo.

Novia: ¡Pero ha de ser a la fuerza!

(...)

Novia: ¡Huye! Es justo que yo aquí muera con los pies dentro del agua, espinas en la cabeza. Y que me lloren las hojas. Mujer perdida y doncella.

Leonardo: Cállate. Ya suben.

Novia: ¡Vete!

Leonardo: Silencio. Que no nos sientan. Tú delante. ¡Vamos, digo! (Vacila la novia)

Novia: ¡Los dos juntos!

Leonardo: (Abrazándola) ¡Como quieras! Si nos separan, será porque esté muerto.

Novia: Y yo muerta.”

(Lorca, 2010, pp. 32, 33)

Según Bataille (1957) la sensación de muerte está íntimamente ligada al acto sexual, es por ello que su idealización converge en la erotización del hecho y la construcción imaginaria del cuerpo del que se tiene o no, acceso material. En tanto que el deseo de la muerte en los brazos del amante es mucho más apremiante y singular que en sí la culminación del acto sexual. De manera directa no es posible acceder de forma absoluta a la continuidad que promete la muerte, pues supone la aniquilación real del ser amado, y con ello la propia aniquilación, pues crea la imposibilidad de residir nuevamente en el otro, lo cual aterra y culpa a quien ejecuta la acción. Por lo tanto la acción metafórica más próxima, que permite el sentimiento de continuidad al que pueden acceder los amantes es el amor y la idealización del amor.

En la idealización del amor hacia el amante no está atravesado por la ley o la prohibición, pues todo le está permitido, toda acción erótica, sexual, pasional está permitida. Toda perversión, violencia, ultraje abre una llaga en cuerpo la cual se punza una y otra vez con el fin de obtener sangre, para posteriormente someterse a la muerte.

Esta fuerza amorosa conduce a la culpa, y el deseo a la no responsabilidad de los actos.

Lo que hace deseable el amor viola la ley, y está al margen de la locura y el desenfreno.

Yerma: ¿Qué buscas?

Juan: A ti te busco. Con la luna estás hermosa

Yerma: Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.

Juan: Bésame... así.

Yerma: Eso nunca. Nunca. (Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo.

Éste cae hacia atrás. Yerma le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el Coro

de la romería). Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y

sola. (Se levanta. Empieza a llegar gente.) Voy a descansar sin despertarme

sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo

seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi

hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!”

(Lorca, 2007, p. 40)

En síntesis lo que la actriz comprende el planteamiento realizado por Bataille (1957) es que el deseo de contemplación absoluta y única por los ojos del amado, se convierte en una búsqueda angustiante, el amante innegablemente anhela convertirse en el amado. Es una caída metafórica, pues toda relación que entabla el amante con el amado responde a la asignación simbólica de atributos que niegan todo rasgo humano. Lo cual genera que la experiencia vivida en un punto determinado como acontecimiento real, en el recuerdo sea transformada y desarticulada de todo rasgo cotidiano. Es decir, que

ante la ausencia del amante, el amado vive con mayor intensidad la experiencia, generando en él un sentimiento angustia que detona la necesidad del otro.

“Construyo pasajes imposibles junto a ti, en universos distantes. Pero, quiero sentir que ya no te necesito, que ya no te quiero, que ya no te respiro. Quiero borrar tu mirada, borrar tu imagen. Borrarme de ti.”

El acontecimiento real no es significativo por sus hechos sino por sus ecos. El eco es un esbozo de lo real, un rastro de lo ocurrido que se impregna en los recuerdos del amante. Un halo luminoso lo recubre, e intensifica los momentos por los cuales el amante siente una mayor fijación. La memoria consiente determina puntos específicos del hecho para repetirlos continuamente, para revivirlos una y otra vez. “En lo fundamental hay pasos de lo continuo a lo discontinuo, o de lo discontinuo a lo continuo. Somos seres discontinuos, individuos que moramos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida” (Bataille, 1957, p. 28). Atar el suceso a la memoria lo hace imborrable, infinito en el tiempo y en el espacio, es tener un constante acceso a él; produciendo la idea de la existencia en continuidad en la mente del amado. Sin embargo, al aparecer la consciencia de la propia materialidad y por lo tanto la discontinuidad del cuerpo como materia aparece la nostalgia, la sensación de pérdida. Lo cual construye imaginarios que se atan a él continuamente. Es la continuidad de la experiencia.

“Tía: Alguna vez tengo que hablar alto. Sal de tus cuatro paredes, hija mía. No te hagas a la desgracia.

Rosita: (Arrodillada delante de ella.) Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombra.”

(Lorca, 1983, p. 34)

El amor se recrea a sí mismo en la ausencia absoluta del amado, por lo tanto la imagen de este muta a través del tiempo, ya que una fuerza onírica se sobrepone al acontecimiento con el fin de sobrellevar la pérdida, es así que se construye un amor imaginario, un amor en el vacío de la reciprocidad, un amor inexistente en lo real.

Referencias

- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños*. (E. d. Champourcin, Trad.) Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1978). *El Agua y los Sueños*. (I. Vitale, Trad.) Mexico: Fondo de cultura Económica.
- Bataille, G. (1957). *El Erotismo*. (A. Vicens, Trad.) Barcelona, España: Tusquets Editores, S.A.
- Feldenkrais, M. (2014). *Autoconsciencia por el movimiento*. (L. Justo, Ed.) Barcelona, España: Paidós.
- Ferraris, M. (1999). *La Imaginación*. Madrid, España: Visor .
- Saura, J. (2006). *Actores y Actuación*. (Vol. III). (E. Diez, Ed.) Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Jorge, S. (2007). *Actores y Actuación* (Vol. II). (E. Diez, Ed.) Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Knebel, M. Ó. (2000). *La palabra en la cración actoral* (Segunda edición ed.). (B. J. Saura, Trad.) Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Lorca, F. G. (1983). Doña Rosita en su jardín o el lenguaje de las flores. En F. LORCA, & E. Vieta (Ed.), *Teatro de Cámara*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Lorca, F. G. (2007). *Yerma*. Madrid, España: Catedra.
- Lorca, F. G. (2010). *Bodas de sangre*. España: Herederos de Federico García Lorca.
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. (M. Saúl, Trad.) Buenos Aires , Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.