LA OTRA PARADOJA

"MEMORIA INVESTIGATIVA SOBRE EL ACTOR Y LA FRAGILIDAD"

ESTUDIANTE: BEATRIZ CARVAJAL SALAZAR

UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÈ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

BOGOTÀ 5 DE JULIO DE 2007

LA OTRA PARADOJA

"Memoria Investigativa Sobre el Actor y la Fragilidad"

INTRODUCCIÓN

El primer semestre del año académico (2006-2) los estudiantes de V año con énfasis en actuación pretendimos ahondar en el tema de la investigación artística sobre la indagación de aspectos que fueran de nuestro interés no solo para proporcionar un conocimiento mayor sino también con un propósito artístico.

Esta memoria investigativa se realizó bajo la tutoría de Ignacio Rodríguez, maestro de la ahora Facultad de Artes ASAB, quien asignó unos parámetros para la realización de estos trabajos y que yo de una manera personal, por la temática de mi investigación, decidí darle una estructura menos técnica, pero igual de formal, conservando los ítems sugeridos por el tutor; es de esta manera como presento a continuación mi trabajo de grado que tiene como fin solventar inquietudes puramente artísticas y humanas.

EL ARTE DEL ACTOR.

Hay muchas motivaciones personales que me han traído al teatro, pero ahora que ejerzo este oficio y me enfrento a mis defectos, debilidades, inquietudes, inconformidades, etc., me veo obligada a ir en busca de un sentido que vaya más allá de lo que soy, algo que me "sitúe socialmente frente a los demás" [1] esto requiere dejar el miedo a la confrontación difícil y creer, quizás esto sea lo más complicado, creer. Sobretodo en un mundo donde los hombres prefieren pasar por alto su condición y no enfrentarse a ella, pero la actuación es

1. *"CARTA AL ACTOR D", Eugenio Barba 1967.*

Una fuente de energía tan grande, que permite "enviar luz a las profundidades del ser Humano"[2] convirtiéndonos a nosotros los actores en una tribu constitucionalmente incapaz de perder la fantasía.

Existe un común denominador entre todos los actores del mundo, que es el deseo de compartir algo y es este deseo el motor que nos lleva a ser capaces de ser oídos, aceptados y lo más importante a ser creídos; y es precisamente aquí donde nuestro arte concibe un nuevo ser, este mágico constructor de puentes entre el actor y el espectador, esta figura bien descrita por Müller como "el personaje, un llamado a la memoria".

A lo largo de mi formación en la Academia y fuera de ella han surgido varios interrogantes, pero sobre todo uno que será centro de esta reflexión, cuyo punto de partida es la siguiente hipótesis:

El personaje es un vacío y el actor lo que hace es llenarlo con su fragilidad y se vale de ella por lo fragmentado que se encuentra él como ser humano en este siglo.

A través de la historia se han dado diferentes caminos para la construcción de personajes, métodos que han surgido de una manera u otra dentro de unos contextos determinados, esto los ha hecho sistemas no estáticos sino que cambian con los tiempos.

2. Schuman / tomado de "DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE", Kandinski.

Particularmente quiero volver la mirada a dos grandes teóricos que han reflexionado sobre la metodología del actor estos son: Diderot, especialmente por su obra pionera en la cultura occidental "La Paradoja del Comediante" y Stanislavski, por ser la columna vertebral de la formación de actores que imparte la Academia Superior de Artes de Bogotá.

EL PERSONAJE

UNA MIRADA DESDE DIDEROT

El siglo XVIII trajo para toda Europa una alteración del orden social y del orden de pensamiento imperante bajo el signo de la Ilustración se erigió un nuevo postulado: el dominio de la razón. Los pensamientos humanitarios, el entusiasmo por la naturaleza, las ideas de tolerancia y las "filosofías" fortalecieron la confianza en la posibilidad de un predominio de la existencia terrena.

De París y Londres procedían los primeros esfuerzos por poner el pensamiento profano y las ciencias naturales en relación con la concepción burguesa de la vida.

Los fundamentos en que se apoyaba la sociedad Europea del siglo XVIII eran aún feudales. Bajo la etiqueta de *ancien régime* se lanzó a la revolución francesa, que reunió todas las grandes emociones del siglo en una poderosa erupción: pueblo, naturaleza, sentimiento, la razón, que se plantea a sí misma su propia forma de existencia, que reclama sus derechos humanos y ciudadanos.

El teatro trató de prestar su colaboración para la formación de un siglo tan lleno de contradicciones. Se convirtió en el podio del nuevo autoconocimiento: en cátedra de la moral, en institución moral, en el tema de explicaciones eruditas, pero también en la posesión común concientemente sentida. Explicaba Lessing que el *père de famille* de Diderot, gran ejemplo erudito del nuevo drama burgués, no era "ni francés ni alemán, ni de cualquier otra nacionalidad, sino solo humano". Que no tenía otra cosa que expresar "sino lo que podía expresar todo aquel que entendiera y sintiera".

Había irrumpido la época de las grandes fundaciones teatrales burguesas. En el curso de unos pocos decenios surgieron en toda Europa suntuosos teatros de la ópera y de espectáculo, cuyas tres, cuatro o cinco clases de localidades se amontonaban en semicírculo o en forma de herradura ante altos y espaciosos escenarios en forma de concha. Sus constructores seguían siendo aún en parte los monarcas, y su intención era la de concebir un escenario para las fiestas populares de gran estilo.

La era había comenzado bajo el frío aliento de la razón y terminó como época del sentimentalismo. El embalse de este siglo se desbordó en las corrientes políticas y espirituales del siglo XIX. El romanticismo se convirtió en el primer movimiento cosmopolita de la literatura, y pudo aliviarse tanto con la revolución como con la restauración.

Al deseo de un teatro nacional autónomo en los países del centro de Europa correspondió en el norte y en el este, como segundo impulso decisivo, la idea de un programa de teatro universal como ya antes lo vislumbrara Goethe.

Si la forma más sublime del pensamiento y la acción humanos, en el sentido de la ilustración, consistía en someter la existencia y el entorno al concepto de la razón, se debía atribuir al teatro una nueva función. El escenario se vio llamado a ser lugar y refugio de la moral: Una tarea a la que se dedicó con dignidad y celo, hasta tal punto que no le importo dejar a un lado el mundo fantástico de las comedias maravillosas o de las carcajadas de la comedia del arte.

El siglo de la ilustración tendió a la reflexión, al sentimentalismo y la crítica. Se moralizaba y se argumentaba, autorizados y animados por la nueva diosa de la razón.

EL PERSONAJE DESDE DIDEROT

Podríamos decir que para Diderot la **razón** es la expresión más privilegiada de las capacidades humanas y esto lo vemos reflejado en la profunda reflexión que hace sobre el actor en ***"La Paradoja del Comediante"***, intentando "establecer una distancia entre la expresión y el ser del actor"; diríamos entonces que **¿**lograr la verisimilitud, es la lucha constante del actor**?**, pregunta a la que quizás muchos de nosotros responderíamos positivamente y muy seguramente encontraríamos que, en el fondo la gran batalla que libraba Diderot era precisamente ***contra la falta de verosimilitud***.

En coherencia con su siglo Diderot plasma en un texto absolutamente racional, la necesidad de reconocer "la coexistencia y simultaneidad de la técnica y la sensibilidad", y es aquí

donde se manifiesta lo paradójico, pues Diderot le exige al actor "juicio" pero "ninguna sensibilidad", aunque un actor, afirma "sea un moderador de emociones".

Desde Diderot el actor debe resolver un personaje a partir de:

1. La frialdad; no regodearse en las emociones que se encuentran, esto es tener un "pensamiento de sangre fría".
2. La serenidad "logra más cosas que la sensiblería".
3. La técnica "es la que le permite al comediante abandonarse al personaje y ella misma es la que le permite encontrarse **(...)** siendo la técnica imprescindible, esa misma técnica contiene la libertad de pensamiento".

A su vez Diderot plantea tres modelos de hombre:

1. El hombre de la naturaleza **(**es menos grande que el del poeta)
2. El hombre del poeta **(**es menos grande que el del gran comediante)
3. El hombre del actor (el mas desmedido de todos)

*.....¿no recuerda a un pequeño que camina bajo una máscara repugnante de viejo, que lo cubre de pies a cabeza? Bajo esta máscara se ríe de sus compañeros, a quienes el terror pone en fuga. Este niño es el verdadero símbolo del actor, sus compañeros simbolizan a los espectadores...*Diderot.

Es claro entonces que en el siglo XVIII a través de la **razón** el actor intentó descubrir ciertas **verdades,** descalificando otras propiedades del espíritu, trató de complementar su

capacidad con la facultad de razonar, se convirtió en un guía para el obrar, orientando el accionar del hombre de una manera fría, calculadora, técnica y racional; el actor se convierte para esta época en el refugio de la moral, como medio para fortalecer la existencia humana.

UNA MIRADA DESDE STANISLAVSKI

La preocupación fundamental de Stanislavski fue la de luchar contra un estilo de actuación grandilocuente, basado en el cliché, el estereotipo repetitivo y vacío de emociones que imperaba en su época. Reaccionó contra el divismo y se opuso a la actuación narcisística dirigida hacia el espectador sólo en busca de aplausos.

Rescató al actor como **artista**. Propuso un modelo de actor honesto consigo mismo y con su arte, un actor que trabaje sobre la verdad, ya que para el maestro ruso no existe arte sin verdad. Elevó al actor a la categoría de **creador**.

A la noción idealista de la creación vinculada a conceptos escasamente objetivos como talento, intuición, genio, inspiración; opuso un elevado profesionalismo en el actor, basado en un método que le permitía encontrar **estados emocionales auténticos** y dejar de depender de la aparición azarosa de los mismos.

El llamado "*sistema de Stanislavski*" se constituyó en la base teórica y práctica de la estética teatral naturalista y en el referente obligado de toda la pedagogía teatral del siglo XX.

Hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, personajes y caracteres. Se le ofrecía al actor una lista completa de recursos para representar la alegría, el dolor, la pena, la bondad, etc., lo que conducía al cliché y a una *actuación mecánica*. A este tipo de actuación *Stanislavski* opone una *actuación orgánica*, basada en la *verdad escénica.*

Su propuesta se diferencia de todos los viejos sistemas por el hecho de hallarse estructurada no sobre el resultado final de la creación, sino sobre el esclarecimiento de las causas internas que originan tal o cual resultado. Compara la búsqueda directa del resultado, la representación del sentimiento mismo, con el intento de "*crear una flor sin intervención de la naturaleza...semejante tarea es irrealizable, y por eso no queda más recurso que falsificar una flor con los métodos de la utilería*". Lo que atrae su atención no es la manifestación exterior de los sentimientos, sino su origen, la lógica de su nacimiento y desarrollo. El contenido fundamental de su método consiste en la creación de una imagen escénica viva, sobre la base del espíritu creador del intérprete. El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad; no debe representar, sino vivir. Es decir sentir, pensar y comportarse **sinceramente** en las circunstancias de la ficción.

El sistema está estructurado en dos partes: el trabajo del actor sobre sí mismo (en el proceso creador de las vivencias y en el proceso de la encarnación) y el trabajo del actor sobre su papel. En la primera parte se establecen los principios fundamentales con relación a la

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

esfera interior del actor (vivencias) y al diseño exterior del personaje (encarnación); mientras que la segunda aborda el trabajo sobre el texto dramático.

Al investigar la problemática del proceso creador en el comediante se manejó con los conocimientos científicos de su época. Fue consciente de que para llevar a cabo su empresa debía recurrir a saberes científicos ajenos a lo teatral. Por eso se acercó a la fisiología, la historia, la psicología -fundamentalmente en este campo a la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov, entre otras disciplinas que podían ayudarle a comprender la conducta humana. El escaso desarrollo de las mismas le impidió profundizar y afirmar sus descubrimientos con una base científica más sólida; pero su genial intuición, su vasta experiencia como actor, director y pedagogo, la observación y análisis sistemático de grandes actores de la época, le permitieron recorrer el camino hacia la elaboración del sistema. Un camino plagado de dudas, de contradicciones que lo obligaron a revisar constantemente sus postulados y que incluso permiten hablar de por lo menos dos momentos en sus investigaciones: la primera etapa en la que elabora sus conceptos fundamentales (relajación, concentración, imaginación, memoria emotiva, fe y sentido de la verdad, etc.) y el llamado método de las acciones físicas.

CONCEPTOS FUNDAMENTALES SOBRE EL PERSONAJE DESDE STANISLAVSKI

1. LA RELAJACIÓN

Para que el estado de creación sea posible el actor deberá estar relajado, claro que esto no es tan simple en una situación de exposición pública como la que se vive en escena. Será necesario mantener una lucha constante y permanente contra las tensiones innecesarias que bloquean la aparición de los estados emocionales y desarrollar un poder de auto-observación y control permanente a fin de eliminarlas cuando aparezcan. A través de ejercicios y de un adiestramiento sistemático el actor aprende a realizar este control de una manera inconsciente, mecánica.

2. LA CONCENTRACIÓN

La sola relajación resulta insuficiente para la creación. Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una gran concentración en escena. Comenzó por imaginar una "cuarta pared" que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena y "olvidándose" así del espectador. Esta concentración consistirá en dirigir la atención hacia los objetos reales y/o imaginarios del entorno, para lo cual deberá desarrollar su capacidad de observación.

"El actor debe ser un observador atento no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse con todo su ser en lo que lo atrae; debe mirar un objeto, no como un

transeúnte distraído, sino con penetración, porque de lo contrario su método creador no guardará relación con la verdad de la vida ni con su época".

La atención dirigida hacia un objeto (entendiendo por tal todo aquello que está fuera del sujeto) despierta aún más la observación. Pero esta observación tiene una índole activa: no como una "congelación" en algún objeto, sino como un proceso activo, de conocimiento, imprescindible para captar el medio circundante. Si bien en el período inicial de sus investigaciones, Stanislavski trabajó en torno a una serie de ejercicios tendientes a luchar contra la dispersión y el apartamiento de los objetos de creación (ejercicios que fijaban la atención durante un lapso de tiempo sobre un determinado punto, o que restringían o ampliaban los centros de atención) en el período final empieza a considerar a la atención creadora como parte integrante de la acción escénica.

3. LA ACCIÓN DEL "SI" MÁGICO, LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS:

"Siempre hay que hacer algo. La ***acción,*** *la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor".*

Esta acción, en la concepción stanislavskiana, puede ser tanto externa como interna, por lo que no necesariamente deberá manifestarse a través del movimiento físico. A su vez, toda acción deberá tener una justificación interna (un "para qué") y ser lógica, coherente y posible en la realidad.

El "**si mágico**", que es el "si" condicional, es el que le permite al actor ingresar en la ficción y sostenerse en ella con verdad. Ejemplo: "si" fuera de noche, "si" estuviera solo en mi casa, "si" escuchara pasos en el patio, etc. Es el encargado de enviar el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador, despertando en el artista la actividad interna y externa. Es decir que a partir del "si" el actor crea la ficción y comienza a actuar sobre ella. .

Pero si el "si" es el encargado de dar comienzo a la creación, son las "**circunstancias dadas**" las encargadas de desarrollarla. Sin ellas el "si" no puede adquirir su fuerza de estímulo. Por "circunstancias dadas" entiende Stanislavski:

"La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y régisseurs, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación".

Así," circunstancias dadas" y el "si mágico" ayudan al actor a crear el estímulo interior.

4. LA IMAGINACIÓN

Si el modelo que propone Stanislavski es el del actor-artista, el del actor-creador, es entonces indiscutible el valor de la imaginación en el proceso Efectivamente, el personaje

5. .LA MEMORIA EMOTIVA

Quizás este sea el tema más polémico del sistema y el que más discusiones ha desatado, ya que aún en la actualidad encontramos a fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.

En este aspecto *Stanislavski* se apoya en las teorías del francés *Ribot*, de principios del siglo XX. Este había planteado que a veces reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, y a eso lo había llamado memoria afectiva. El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por un medio automático, mediante la simple conexión con las imágenes del pasado, apareciese el estado emocional en el escenario. También podemos reconocer en estos conceptos las ideas de Pavlov. Así como existe una memoria sensorial, de sensaciones captadas por los cinco sentidos (recordamos olores, sabores, texturas, colores, etc.) también existe una memoria de las emociones. Es más, muchas veces la memoria sensorial evocará a la memoria afectiva. El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al presente de la escena ¿Pero esto no significaría buscar conscientemente la emoción? ¿No sería acaso comenzar por los resultados?

En múltiples oportunidades aconseja Stanislavski "*no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa*

Quizás este sea el tema más polémico del sistema y el que más discusiones ha desatado, ya que aún en la actualidad encontramos a fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.

En este aspecto *Stanislavski* se apoya en las teorías del francés *Ribot*, de principios del siglo XX. Este había planteado que a veces reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, y a eso lo había llamado memoria afectiva. El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por un medio automático, mediante la simple conexión con las imágenes del pasado, apareciese el estado emocional en el escenario. También podemos reconocer en estos conceptos las ideas de Pavlov.

Así como existe una memoria sensorial, de sensaciones captadas por los cinco sentidos (recordamos olores, sabores, texturas, colores, etc.) también existe una memoria de las emociones. Es más, muchas veces la memoria sensorial evocará a la memoria afectiva.

El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al presente de la escena ¿Pero esto no significaría buscar conscientemente la emoción? ¿No sería acaso comenzar por los resultados?

En múltiples oportunidades aconseja Stanislavski "*no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa*

experiencia". ¿Hay en la memoria emotiva una búsqueda consciente de la emoción? Si el arte de la actuación pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, la memoria emotiva iría en contra de este proceso *natural*, ya que en la vida cotidiana las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente de las mismas, sino que son siempre la consecuencia de algún estímulo. ¿O será que al actor, al seguir la lógica de la conducta del personaje, le aparecen de modo reflejo los recuerdos de situaciones de su pasado análogas a las vividas en la ficción? ¿De este modo, estos recuerdos arrastran al presente las emociones pasadas? En tal caso, no habría una búsqueda consciente de la emoción.

Por otra parte ¿estos recuerdos pertenecen a acontecimientos del pasado personal del actor o constituyen en cierto modo una *construcción* del propio comediante? Hoy sabemos que si reunimos a dos hermanos a recordar acontecimientos de su infancia en común, sus recuerdos diferirán notablemente en muchos aspectos. ¿Es el recuerdo sólo una realidad del pasado que traemos al presente? ¿Cuánto hay de construcción imaginaria en él? ¿Cuál será entonces el *contenido* de la memoria emotiva?

Son muchas las preguntas que nos podemos formular sobre este tema y es justo reconocer que el tratamiento que hace Stanislavski del mismo ha originado polémicas que hasta la fecha se mantienen.

6. EL ANÁLISIS DE MESA DE TEXTO

En la primera etapa de sus investigaciones *Stanislavski* proponía reunir al elenco en torno a una mesa y hacer una cuidadosa lectura y análisis del texto seleccionado. Se trataba de un trabajo básicamente **teórico** en el que se abordaban distintos enfoques del texto dramático (histórico, psicológico, ideológico, etc.) y se investigaban las relaciones y características de los personajes. Se trabajaba en torno a cuatro líneas:

1- *línea de pensamientos*: determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. Es en esta línea en la cual aparece el concepto de subtexto: aquello que se esconde, que está por debajo del texto. Respondería a la pregunta ¿qué quiere decir verdaderamente el personaje cuando dice lo que dice?

2- *línea de imágenes*: está relacionado con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos.

3- *línea de acciones*: consiste en pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto.

4- *línea de las emociones*: es la única involuntaria e inconsciente.

Las tres primeras líneas se van construyendo a partir del análisis teórico del texto y de las situaciones, luego se pasa a la práctica de la representación, en la que el actor intentaba, en el escenario, reproducir o recrear aquello que había encontrado racionalmente en la mesa.

Como resultado del concatenamiento de estas tres líneas debía aparecer la cuarta, la de las emociones. Pero pronto la práctica demostró que esta estrategia en lugar de ayudar al actor le dificultaba la tarea. Dado que no existía una búsqueda orgánica, la cantidad de datos conscientes que tenía acerca de su personaje lo bloqueaba.

Más tarde revisó esta concepción inicial de trabajo del actor y planteó entonces que *antes de sembrar una semilla, era necesario preparar el terreno, para que ésta sea recibida.* El actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se encontraba su personaje, con todo su instrumento psicofísico. Aparece de este modo la importancia de la **improvisación** en el proceso de búsqueda del personaje. Asimismo descubrió que la división en líneas también era incorrecta, ya que en el momento de ejecutar una acción el actor iba anudando simultáneamente las otras líneas. Es en la línea de las acciones físicas donde se encuentran o movilizan las imágenes, los pensamientos y las emociones. Lo cual lo llevó a invertir el proceso: *Creer para accionar* se transformó en *Accionar para creer.*

Sin embargo, con relación al análisis de mesa, *Stanislavski* no se contradijo. Simplemente, descubrió que el momento de hacerlo debía ser otro. No al comienzo del trabajo del actor, sino en el momento adecuado, después de que el actor "en caliente", hubiese encontrado lo esencial de su personaje y de las situaciones. Es entonces cuando el análisis de mesa adquiere sentido, ya que sirve para que el actor profundice su búsqueda y no lo paralice.

7. EL MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS

Todo el sistema de Stanislavski gira en torno a una *finalidad*: la aparición de **estados emocionales auténticos** en el actor y en un *elemento central*: la **acción.**

En este contexto, se entiende por **acción** a "todo comportamiento humano tendiente a producir una **modificación**". Es su capacidad transformadora lo que la caracteriza. Esta transformación podrá operarse en el entorno, en otro sujeto o en el propio sujeto agente de la acción; pero siempre conducirá a la **emoción**.

¿Qué es lo que genera la acción? Un **conflicto**.

¿Qué es el conflicto? Es el choque o enfrentamiento de objetivos opuestos. Existen tres categorías de conflictos: ínter subjetivos, con el entorno e interiores.

¿Qué es el **objetivo**? Es aquello que el personaje quiere. Responde a la pregunta ¿**qué quiere** el personaje?

A su vez, siempre existe una razón por la cual el personaje quiere lo que quiere, es decir una **motivación**. Responde a la pregunta ¿por qué el personaje quiere lo que quiere?

Esquemáticamente el sistema de Stanislavski propone lo siguiente:

Motivación Objetivo Conflicto Acción Emoción

El actor deberá entonces dividir el texto en unidades conflictivas. Stanislavski propone dividir la pieza en trozos. Esta división no se da por la situación de los personajes, ni por la disposición determinante de tal o cual escena, sino por la acción o acontecimiento principales. Propone así, un análisis activo de la pieza. Luego habrá que determinar qué tipo de conflictos se desprenden del texto. Encontrar cuáles son los objetivos del personaje y ver si esos objetivos se oponen a los objetivos de otros personajes (conflictos ínter subjetivos). Luego será necesario examinar si el entorno no genera obstáculos a los objetivos del personaje (conflictos con el entorno) y si su accionar no le acarrea contradicciones internas (conflictos interiores).

Una vez efectuado este análisis, se pasa a las improvisaciones. La improvisación es una investigación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume en nombre propio los objetivos del personaje. En la lucha por esos objetivos se generarán conflictos e interrelaciones con los otros personajes y con el entorno, lo que generará las acciones, las que producirán **emociones**. Así, paulatinamente, el actor ira creando su personaje, irá "transformándose" en él.

En los últimos tiempos de sus investigaciones, cuando Stanislavski descubre el nexo indisoluble entre lo físico y lo psíquico en el llamado *método de las acciones físicas*, revisa

este concepto y no vuelve a trabajar sobre la memoria emotiva, ya que descubre que la misma, en lugar de conectar al actor con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que atenta contra el desarrollo de la acción. Los conceptos desarrollados en la primera etapa de su investigación fueron los más difundidos y se encuentran recopilados en la bibliografía más conocida del autor que, por otra parte, es la que ha recorrido el mundo. Mientras sus alumnos y lectores continuaban trabajando estos conceptos, el maestro ya había variado su enfoque, pero este cambio de perspectiva en el cual se basó la última parte de sus investigaciones, no fue recopilada en textos ordenados sistemáticamente, y su difusión fue escasa y confusa, dejando su "*Método*" inconcluso, lo que nos lleva a pensar que no hay un sistema metodológico terminado, donde el actor del siglo XX pueda apoyarse en su totalidad, esto sin desconocer sus grandes aportes con respecto a lo que significa ,para su época y aún para la nuestra, una **verdadera** vivencia y una **verdadera** encarnación, una herramienta no solo valiosa sino útil, que nos permite a nosotros como actores atravesar la puerta de la ficción y mantenernos en ella y es solo creyendo en esta ficción que podemos ser actores-creadores, la única vía para materializar nuestro proyecto, la creación del personaje.

Con este breve análisis decimos que el actor del siglo XIX tenía como tarea llenar el vacío de un personaje, que a su vez tiene una vida psíquica pero que se manifiesta a través de las acciones físicas, por medio de lo que Stanislavski llama lo psicofísico, esta fantasía es creada por el actor mismo para lograr que sea una realidad.

A finales del sigo XIX comienzos del XX, los actores nos seguimos encontrando con la ardua tarea de llenar este gran vacío que contiene el personaje, porque aunque quedan al servicio algunas herramientas, es casi imposible apropiarnos de ellas de la misma manera que lo hicieron antes, pues además de no tener, hasta Stanislavski un método terminado, nuestras preocupaciones están sujetas a otras circunstancias.

Permitamos que el siglo XX sea el que nos muestre a través de los hechos la realidad del ser humano contemporáneo y claro está la **verdad** de lo que ahora es objeto de nuestra investigación, el actor.

EL SIGLO XX, LA GRAN METAMORFOSIS DEL HOMBRE

Las estructuras y valores creados por la Civilización Centroeuropea llegaron a su apogeo y crisis: el individualismo, la democratización de las sociedades, las libertades individuales, los sistemas políticos republicanos, el capitalismo y la expansión neocolonialista sobre el resto del mundo. En contraste con esto, la descolonización de Asia y África, la expansión de ideologías, los sistemas y estados comunistas enfrentados a las democracias capitalistas, las luchas por la igualdad social y una creciente necesidad de convivencia comunitaria, caracterizan la segunda mitad del siglo XX.

El nacionalismo, que tomó fuerza en el siglo XIX, influyó en todos los procesos del siglo XX; de manera positiva en cuanto unió a grupos étnicos y culturales diversos hasta darles estructura de nación y estado, de manera negativa en cuanto ha alentado, y estimula,

conflictos limítrofes y guerras. A partir del siglo XX, el positivismo marcó una dirección hacia la ciencia y sus relaciones con la política que mantiene su vigencia. El papado, al perder los Estados Pontificios, pudo concentrar su poder en el ámbito espiritual, ganando desde entonces un nuevo prestigio y ascendencia mundial.

La aparición de las máquinas, cuyo desarrollo es cada día más vertiginoso, cambió casi por completo la vida de los seres humanos sobre la tierra. Revolucionó su relación con la naturaleza y con otros seres. Sentó las bases que hoy han hecho posible la exploración del universo. Transformó las comunicaciones por tierra, mar y aire y los medios de comunicación. Impulsó el desarrollo de las ciencias y las llevó a interrelacionarse, especialmente en aquellas industrias que requerían el trabajo conjunto de la física, la química, los cálculos matemáticos, la sociología aplicada y la economía. La revolución industrial preparó la llegada de la revolución postindustrial, en la cual la formación, los computadores y la bioingeniería apuntan a modificar sustancialmente la existencia humana dentro de nuestro planeta y fuera de él.

El mundo actual es la herencia directa del neocolonialismo (imperialismo) que se desató en el siglo XIX. No en vano hoy se habla de las grandes diferencias entre los hemisferios Norte y Sur. Diversos conflictos que se ven en la televisión y en la prensa son consecuencias directas de una política que pensó más en responder a las demandas de la industrialización en unos pocos países que en beneficio para todos y en un sano equilibrio mundial.

El progreso científico y tecnológico continúan ininterrumpidamente desde el siglo XIX, pero ya no persiste la fanática confianza de aquellas sociedades en que las ciencias y la industrialización darían la felicidad a la humanidad. Ya se han vivido las terribles guerras mundiales y numerosas luchas armadas, fruto de la excesiva competencia entre potencias por la hegemonía en la industria y los mercados.

Tantas y tan profundas fueron las transformaciones políticas, sociales, económicas y mentales que produjo la Segunda Guerra Mundial, que con ellas se dividió la historia del siglo XX y se inició una época nueva, no solamente para los habitantes de Europa y otras regiones del mundo más relacionadas con ese continente, sino para toda la humanidad. En ésta época, en que continúa la dinámica de los cambios de posguerra, todos nosotros somos de una u otra manera, actores del proceso histórico. Los aciertos y errores de muchos hombres influyeron decisivamente en el presente, porque el desarrollo histórico se debe a los hombres y mujeres, y al igual que la vida humana tiene etapas de luces y de sombras, cada período, cada época, es un escalón de la historia de los seres humanos en este esfuerzo por superarse, vencer dificultades, conocer la realidad, alcanzar el progreso material y crear valores éticos.

El mundo hoy nos parece más pequeño, pues los pasos agigantados de los medios de comunicación y el intercambio de saberes y tecnologías han hecho posible que los pobladores de cualquier parte del mundo podamos comunicarnos con los de los otros continentes. Los modos de vida se hacen universales y las fronteras de las culturas

nacionales o continentales se abren para dar paso a la participación de todos los seres humanos en los bienes culturales.

Al siglo XX son pertenecientes muchos acontecimientos que han marcado la historia de la humanidad, pero no podemos negar que el más imperioso de todos y que aún debemos enfrentar es el de la **Guerra.** Las confrontaciones armadas a través de los años han llevado al hombre a la destrucción y a la lucha ambiciosa del ser humano contra sí mismo; pero al parecer en el siglo XX, como en ningún otro, la ciencia brindó el avance armamentista más grande dado en la historia, poniendo a la humanidad cada vez más en peligro y haciendo más lejana la posibilidad de "suprimir las pulsiones de destrucción o de muerte" [3]. La guerra es un negocio construido por un pequeño grupo de individuos que encuentran en ella la ocasión perfecta para satisfacer sus intereses personales (el más común de todos es el poder), despertando el instinto salvaje de la destrucción y el odio que el hombre tiene dentro de sí.

Según Sigmund Freud, la "pulsión agresiva" se manifiesta de diferentes formas dependiendo de las circunstancias, estas pueden ser: guerras civiles, guerras entre naciones o también llamadas guerras internacionales, guerras raciales, guerras colonizadoras, guerra entre medios de comunicación etc., pero en su interior conservan el mismo carácter destructivo; donde hay guerra, hay destrucción, donde hay destrucción hay muerte y esto a

3. Sigmund Freud "por qué la guerra"

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

su vez genera **vacío** (entendido desde este contexto como la falta de sentido); este gran vacío ha sido el detonante y componente de todos los seres humanos contemporáneos, es lo que nos ha llevado a ser fragmentados y en consecuencia a ser **frágiles;** el hastío de las mentiras, los políticos, los centros comerciales, el consumo, la pobreza, la indigencia, los desplazamientos masivos, la cobardía , el miedo en exceso que nos impide gritar, el terror que nos impide salvaguardar algo más que nuestro propio "pedacito", la opresión y el dinero, aparecen como los actos violentos de cada día que penden nada más y nada menos que de la muerte, hieren y matan en el hombre todo sentido de supervivencia, donde el objetivo no es **vivir** sino tratar de **sobrevivir,** y la pregunta ¿reconstruir o desechar? aparecen como el espejo donde el reconocimiento mitiga en parte la tensión y el dolor que causa. Todos ante la guerra somos **frágiles,** y ella en si misma es una presión; lo que genera la necesidad de producir un constante cambio, como aquella sensación de vaciarse para volver a llenarse.

Esto a grandes rasgos es lo que contiene el sentimiento del siglo XX, pero ¿funciona de esta manera en todos los sistemas sociales? o **¿cómo funcionaría la idea de fragilidad en el arte y más específicamente en el oficio del actor**? Para comenzar volveremos la mirada a las tendencias escénicas, donde su renovación no va a ir en una única dirección sino en varias. Haré un breve recuento de cada una de estas tendencias, para detenerme luego en uno de los referentes más polémicos e importantes de este tiempo Heiner müller y su obra maestra "Hamlet Máquina".

Las **razones** que explican por qué al teatro del siglo XX busca nuevas formas de expresión son las siguientes:

a. Aplicación a los montajes teatrales de los progresos técnicos e industriales. **b.** Popularización del cine. En su origen, el cine se ve muy influido por el teatro, hasta el punto de que en muchos casos las películas se redujeron a la filmación de obras de teatro (es lo que en Francia se llamó "Cinema Qualité"), pero muy pronto el proceso se invertirá, de manera que comenzarán a emplearse en los montajes teatrales técnicas que provenían del cine (juegos de luces, sonido, etc).

Además, el cine se va reservar el punto de vista más "realista y naturalista", de forma que el teatro intentará buscar otros contenidos y formas de expresión para no entrar en competencia directa con el cinematógrafo.

c. Otro motivo que explica los constantes intentos de renovación teatral durante el siglo XX, tiene que ver con la importancia que va a adquirir en el teatro contemporáneo el director de escena que, en muchos casos, acabará imponiendo sus ideas a actores y autores.

d. Por último, la rapidez de las comunicaciones posibilitará que las innovaciones lleguen más rápidamente de un lugar a otro.

Resumiré y esquematizaré las tendencias más influyentes de este siglo, dedicadas a intentar acabar con el teatro heredero del siglo XIX.

Como hemos visto, el teatro realista y naturalista es la tendencia teatral contra la que se van a levantar todas las demás tendencias teatrales, pero ese teatro naturalista va a continuar haciéndose durante todo el siglo XX.

TEATRO NATURALISTA

Que continuará triunfando durante todo el siglo XX. El teórico más destacado de esta tendencia teatral como lo vimos anteriormente es Stanislavski, autor que formuló la famosa "teoría de la cuarta pared", según la cual el actor debe llevar a cabo su interpretación olvidándose totalmente del público, como si estuviera en una habitación rodeado de cuatro paredes y nadie pudiera verlo.

TEATRO SIMBOLISTA

El máximo representante de esta tendencia en el plano europeo es Meyerhold. En España también vamos a encontrar autores que, en mayor o menor medida, siguen los planteamientos de Meyerhold. Lo encontramos en el teatro de los hombres del 98 (Unamuno y Jacinto Grau, fundamentalmente) y también en algunas de las obras de autores del 27(García Lorca, Alberti).

El teatro simbolista pretende crear en la escena atmósferas poéticas, sugerir misterios, expresar lo que la realidad esconde tras su apariencia.

TEATRO EXPRESIONISTA

Se trata de una tendencia que busca presentar una **realidad distorsionada, deformada**. En estas obras se acentúa la teatralidad de la escenografía y de la interpretación para que la obra no pueda caer en un realismo fácil.

Uno de los autores destacados de esta forma de reacción antinaturalista es, sin duda, Valle-Inclán, con toda su obra, pero sobre todo con los "esperpentos".

TEATRO SURREALISTA

Pretende romper con el teatro realista mediante la introducción **de lo ilógico, del absurdo y lo irracional**. En esta forma pueden ser destacados algunos autores españoles, como García Lorca, con sus obras "*El público* y *Así que pasen cinco años*".

TEATRO POLÍTICO

Muchos autores de este siglo XX se plantearán el empleo del teatro como un medio para transformar la sociedad, para expresar esa concepción dialéctica de la vida y el mundo. Esta forma de entender el teatro también va a suponer una ruptura con el teatro naturalista que, ideológicamente, es muy conservador.

Dentro de sus exponentes encontramos a:

PISCATOR

Es un director de escena alemán que se acogió a esta forma del teatro político. Lo que él busca con sus montajes es dar testimonio, denunciar las situaciones de miseria o injusticia. Esa denuncia le interesa mucho más que la calidad artística del espectáculo. El suyo es un teatro muy politizado, de claro adoctrinamiento en la teoría marxista. Para conseguir esta finalidad, Piscator se vale de dos recursos principales:

a. Utiliza siempre actores aficionados que, incluso, puedan haber protagonizado en la vida real esas injusticias que se denuncian en la obra.

b. Sacará el espectáculo de los locales teatrales y llevará la representación cerca del público que él busca: los barrios obreros, las fábricas, los bares, las minas, etc...

BRECHT

Brecht entiende que el teatro debe ser consecuente con el momento histórico que uno vive; por esa razón su teatro debe ser racional, científico, preciso y objetivo, porque eso, según Brecht, es lo que define su época. En el **contenido** de las obras de Bertold Brecht destacarán una serie de elementos temáticos, como son:

a. Reflejo de la condición del ser humano en medio de las contradicciones sociales.

b. La sociedad y la vida se van a definir por una lucha constante, lucha que, en última instancia, se producirá entre el bien y el mal.

c. El mundo siempre aparecerá dominado por la explotación de los más débiles y por el dinero.

d. Los protagonistas de sus obras no van a ser héroes perfectos, sino seres contradictorios (un poco "buenos", pero también un poco "malos") o, incluso, negativos.

e. Sus obras van a adoptar forma de parábolas que encierran un sentido crítico. La enseñanza, la "moraleja", nunca va a ser evidente ni directa, sino que debe ser extraído por el propio espectador, deduciéndola de la actuación de los personajes.

Para conseguir sus objetivos, Bertold Brecht empleará lo que él mismo llamó "**método del distanciamiento**", según el cual el público nunca debe involucrarse en la acción representada para que siga manteniendo su capacidad de reflexión y crítica ante lo que está viendo. Para conseguir ese distanciamiento entre el público y la obra representada, Brecht se valdrá de algunos recursos escénicos:

a. Contar de antemano lo que va a suceder, para que el espectador no se deje llevar por la intriga del argumento.

b. Romper la acción mediante canciones en cuyas letras se invita al público a reflexionar sobre algunos de los aspectos tratados en la obra.

c. Hacer aparecer en escena carteles que inviten a la reflexión o que sirvan para subrayar algunas de las ideas vertidas por boca de los actores.

d. Convertir a un actor en juez del personaje que está interpretando.

e. Utilización de una escenografía antirrealista, así como el empleo de máscaras que cubran las caras de los actores, con lo que puede dificultarse la identificación de espectador y personaje.

f. Exageración de la teatralidad en la interpretación.

TEATRO DE LA CRUELDAD

Antonin Artaud fue un director de escena y teórico del teatro con un concepto muy revolucionario del arte escénico. Algunos de los elementos que caracterizan su teoría dramática son los siguientes:

a. Rechazo de la importancia del texto literario. Para Artaud lo importante es el **espectáculo total**, integrado por el texto literario, pero también por la música, las luces, los gestos, el maquillaje y cualquier otro código extralingüístico que pudiera usarse. De todos esos elementos, el texto literario, la palabra, puedo no ser siquiera el más importante, incluso puede estar ausente (obras sólo gestuales. Pensad, por ejemplo, en la compañía catalana *Triciclo*).

b. Artaud pretende recuperar con sus espectáculos los orígenes del teatro (ceremonia religiosa, rito, fiesta,...), y para eso introduce en ellos elementos mágicos, religiosos, festivos (bailes, música,...) que invitan al espectador a liberarse.

c. Acabar con la pasividad del espectador tradicional, provocándolo con imágenes violentas (de ahí el nombre de "teatro de la crueldad") y obligándolo a participar en el proceso de comunicación bilateral que Artaud pretende que sea el teatro.

TEATRO DEL ABSURDO

Esta tendencia teatral tiene su origen en Francia a partir de la década de los 50 con autores como Eugene Ionesco, Samuel Beckett y Fernando Arrabal (aunque ninguno de ellos es francés, son dramaturgos vinculados a Francia de una u otra manera), aunque en el panorama europeo podemos encontrar precursores de esta nueva forma teatral desde principios de siglo, como es el caso del autor italiano Luigi Pirandello.

Algunos caracteres que definen el teatro del absurdo son los siguentes:

a. Su concepción del mundo enlaza con los enfoques existencialistas de autores como Kafka, Sartre, Camus, etc...:

- El hombre se encuentra perdido en un mundo absurdo.
- Manifestación de la angustia ante el fluir del tiempo, la llegada de la muerte y la nada que nos espera.
- Soledad, incomunicación de los seres humanos.
- La vida entendida como una burla trágica, como una broma pesada.

b. La concepción escénica de esta tendencia aparece dominada por el intento de presentación de lo absurda de la vida humana:

- Situaciones ilógicas.
- Personajes incoherentes.
- Mezcla de lo ridículo y de lo trágico, de la angustia y de la burla.
- Lenguaje ilógico: frases sin sentido, descontextualizaciones, incoherencias, etc.

TEATRO EXPERIMENTAL

Con este nombre nos referimos a un conjunto de tendencias que continúan la búsqueda de nuevas formas dramáticas al margen de lo que es el teatro comercial. Todas estas tendencias pueden presentar una serie de rasgos comunes:

a. Primacía del espectáculo total sobre el texto literario. Este carácter las pone en relación con el teatro de la crueldad de A. Artaud.

b. En sus obras cobrarán mucha importancia el uso de códigos extralingüísticos.

c. Incorporarán elementos que provienen de otros espectáculos, como pueden ser el circo, el cabaret, el cine, los mítines políticos, etc.

d. Ruptura de la tradicional separación entre escenario (actores, representación) y sala (público, contemplación). Los mecanismos para conseguir esta ruptura son, fundamentalmente, dos:

- Hacer participar al espectador en la representación.
- Sacar el espectáculo de los locales tradicionalmente dedicados al teatro.

e. Estas nuevas tendencias pueden tener diversidad de objetivos, hecho éste que las hará enlazar con alguna de las tendencias anteriores:

- Agitación política y social (enlace con el teatro político de Piscator y Brecht).
- Liberación del espectador, mera diversión (enlace con el teatro de la crueldad de Artaud).

Entre todas estas tendencias que aglutinamos bajo el nombre de Teatro Experimental, sería conveniente que destacáramos algunas:

LIVING THEATER

Se trata de montajes teatrales en los que el texto literario, la palabra, es muy escaso. Las representaciones se llevan a cabo fuera de los locales tradicionales, en un intento de aproximar el arte al público. Además son montajes muy agresivos.

TEATRO CAMPESINO

Son montajes en los que se van a escenificar diferentes problemas sociales, aunque con la particularidad de que serán los propios trabajadores los que lo hagan.

TEATRO POBRE

Su teórico más importante es Grotowski. Se trata de unos espectáculos en los que lo más característico es la desnudez escenográfica. Esa desnudez se pretende compensar con una exageración de la expresividad de los actores.

Hecho este recorrido, a continuación me detendré en Heiner Müller y su obra "Hamlet Máquina", el montaje de "Terror y Miseria" donde participé como actriz; para ilustrar una visión completa de lo que representa esta dramaturgia en el teatro contemporáneo, pues son textos comprometidos con el hombre, la vida y la sociedad.

TEATRO DE LA FRAGMENTACIÓN Y DE LA FRAGILIDAD

Desde mi experiencia como actriz reconozco el teatro de mediados del siglo XX inicios del XXI como un teatro fragmentado, difícil de agarrar, múltiple; los textos mismos dan la noción de esto: de hacer algo abierto, amplio y con muchas posibilidades, es un teatro donde la palabra deja de ser solo un vehículo para transmitir sino que también construye dinamismo, precisión y por qué no sugestión; pero para ilustrar mejor y de manera más concreta este reconocimiento, me he valido, de tres teorías que desarrollaré por medio de la poética de Heiner Müller y su impresionante obra "Hamlet Máquina", además del proceso de montaje que se desarrolla en el último año de la carrera de Artes Escénicas con énfasis en Actuación de la Academia Superior de Artes de Bogotá que tiene como objetivo realizar dos montajes(uno en cada semestre) bajo la dirección de dos directores no pertenecientes a

la Academia, estos pueden ser nacionales o extranjeros, el montaje al que haré referencia se llamó **"Terror y Miseria",** basada en el texto del dramaturgo Bertolt Brecht, bajo la dirección de Guy Lumbroso.

HEINER MÜLLER

Müller nació el 9 de enero en Eppendorf, Sajonia. Se afilió al Partido Socialista Unificado de Alemania (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED) en 1947 y sirvió a la Asociación de Escritores Alemanes (*Deutscher Schriftsteller-Verband*, DSV) desde 1954. En la década de los años cincuenta, Müller se convirtió en uno de los dramaturgos más importantes de la República Democrática Alemana y ganó el Premio Heinrich Mann en 1959.

Sin embargo, sus relaciones con el régimen germano-oriental comenzaron a deteriorarse a raíz del estreno de su drama *"La colona"*, el cual fue objeto de censura en 1961 tras una única representación. Müller fue expulsado de la Asociación de Escritores ese mismo año. El gobierno germano oriental mantuvo las obras de Müller bajo cautela durante los años siguientes, impidiendo el estreno de *"Obra de construcción"* en 1965 y censurando *"Mauser"* a comienzo de los setenta. Müller comenzó a trabajar con grupos y compañías de teatro de Alemania Occidental durante los años setenta y ochenta, dirigiendo el estreno de algunos de sus trabajos más conocidos en Múnich *"Germania, Muerte en Berlín"*, 1978, Essen *"Hamlet máquina"*, 1979 y Bochum *"La misión*,1982.

Su creciente fama mundial permitió a Müller obtener de nuevo una aceptación más extensa en Alemania Oriental. Fue admitido en la Academia de las Artes de la RDA en 1984 — dos años antes se había convertido en miembro de la Academia de las Artes de Berlín Oeste. A pesar de todos estos honores, Müller no fue readmitido en la Asociación de Escritores de Alemania Oriental hasta 1988, poco antes de la desaparición de la RDA. Tras la caída del Muro de Berlín, Müller todavía mantuvo la presidencia de la Academia de las Artes de la RDA durante un breve periodo en 1990.

Los últimos cinco años de su vida continuó viviendo en Berlín y trabajó por toda Alemania y Europa, particularmente en la producción de representaciones de sus propias obras. Escribió algunos pocos textos dramáticos nuevos, si bien, al igual que Brecht, produjo mucha poesía en sus años finales. Müller falleció en Berlín Este el 30 de diciembre de 1995, tras haber obtenido el reconocimiento como uno de los mayores autores alemanes y el dramaturgo alemán más importante desde Bertolt Brecht.

Entre sus obras más conocidas, además de las ya citadas, se encuentran:

"*La costra*", "*El camino a Wolokolamsk*" Partes I-V, "*Orilla expoliada, Medea-material, paisaje con argonautas*", "*Filoctetes*", "*Cemento*", "*Descripción de un cuadro*" y "*Cuarteto*".

Como lo dije anteriormente plantearé tres tesis o principios del teatro de este siglo que giran entorno no solo a mi investigación sino también a mi vivencia, estas son:

a. El personaje que se desintegra

Frecuentemente la noción de personajes desaparece o es sustituida por una imagen imprecisa o intencionalmente ambigua como se deja ver en la acotación de "Hamlet Máquina" que dice "se quita la máscara y disfraz" y el actor en su discurso dice "no juego ya ningún papel", el conflicto reside en que el actor quiere proponer su propio juego, representar su propio drama, siente la necesidad de borrar la identidad del personaje y volver la mirada hacia sí mismo, aún con todos los obstáculos que lo impiden. En "Terror y Miseria" pasó algo similar; partimos de unas premisas claras y concretas:

- Un director extranjero
- Una obra europea que nos ubica en un contexto de violencia histórico concreto (Segunda Guerra Mundial) escrita por el dramaturgo alemán Bertolt Brecha.
- Un grupo de nueve estudiantes inmersos en una realidad cultural y socio-política "distante" de la europea, eso sumado a las diferentes visiones y posiciones personales.

Existió a lo largo de este proceso un entrenamiento que apuntaba a:

- Variaciones donde se involucra el peso del cuerpo, la relajación, manejo de las articulaciones, apoyos, centro, etc.
- Búsqueda del motor de movimiento.
- Contactos reales con el otro.

Paralelamente a este trabajo se realizaron improvisaciones con consignas claras:

- Caminar, detenerse, abrazar a un compañero y decir el texto.
- Crear secuencias de movimiento a partir de lo que pueda suscitar una frase del texto.
- Con la misma frase improvisar movimientos y relaciones.
- Improvisación colectiva con este principio: Lo que se esconde y lo que se expone del personaje.
- Improvisaciones de entradas y salidas.
- Improvisación sobre el terror, lo invisible y la incomodidad.
- Partir del desorden en el escenario para llegar al orden, con muchos focos.

La mayoría de estas improvisaciones se complementaban con todas las últimas frases de cada escena con la premisa de que las acciones y las palabras son lo que constituyen los personajes.

Pero todo esto apuntaba a la idea de tener que abordar una obra con unos personajes concretos, en un contexto "diferente" al nuestro y sobretodo con una visión que ya no pertenecía a los siglos XVIII ó comienzos del XIX. En esta obra los personajes no son algo que construimos voluntariamente, tal vez son fantasmas o muertos que desenterramos, donde la diferencia posiblemente está en la voluntad y el trabajo con el público, hicimos un trabajo voluntariamente incompleto, si lo hacemos completo el público podría quedar en su casa. La idea de utilizar video en la obra, por ejemplo, para el director fue muy importante

porque **confrontaba** a los actores **(vivos)** con las imágenes (como una representación de la **muerte**), vale la pena aclarar que nosotros salíamos en una parte de la proyección, esto ayudaba para crear algo más concreto.

En el transcurso del proceso el director también nos pidió que lleváramos una canción "muy feliz" y que preparáramos una fono mímica; luego de escuchar muchas y variadas canciones se hizo una selección donde ninguna de mis canciones quedó y pues como no, si todas mis favoritas eran interpretadas por hombres; este ejercicio no solo consistía en cantar y ya, se trataba de tener la sensación de no poder decir algo pero no poder porque la canción se lo impedía, causó un gran efecto cuando luego de una de las escenas puso en el micrófono a una de las actrices a cantar su canción y funcionaba tan bien que a mas de uno se nos puso la piel de gallina. Aunque ninguna de mis canciones quedó seleccionada, me sorprendí mucho al saber que el director tenía una para mí en una de las escenas en las que yo participaba, pero mayor fue mi asombro cuando me dijo que buscara la canción de la película Blanca nieves; después de mucho tiempo entendí lo que me costó un poco de trabajo hacer y de alguna manera lo que intentaba explicarme Guy, tal vez era el permitirme por medio de esta canción, que por cierto tenía una letra como "un día encantador mi príncipe vendrá, y dichosa en sus brazos iré…" conocer la realidad del personaje(que en este caso era la de nunca conocer a su príncipe o mejor conocerlo pero no precisamente para tener un final feliz)y luego sumergirme en el personaje para luego desconocer su realidad.

b. La escritura convencional se rebate

Existe para estos años la intención constante de impugnar las leyes convencionales de la estructura, como si el dramaturgo fuera un depositario de todo el impulso de las vanguardias; lo que antes veíamos como parte fundamental en la estructura dramática (inicio, nudo, desenlace) ahora se subvierte y el escritor puede realizar trazos escénicos a la manera de buenos guiones cinematográficos que ofrecen un orden variable pero no por ello la historia desaparece; la preocupación por la evolución de la forma a partir del contenido, en esto se hace innegable la influencia de Brecht en Müller "la estructura demostrativa y coral, el uso de versos quebrados que hace recordar a la misión transgresora del verso blanco de Shakespeare"[5] . Es de esta manera como están escritas "Hamlet Máquina" y "Terror y Miseria", aunque esta última por ser una adaptación de "Terror y Miseria del Tercer Reich" es un poco distinta, sin embargo aunque conserva gran parte de la dramaturgia original, el director introdujo textos de Walter Benjamín "El Ángel de la Culpa" y Heiner Müller "El Dios Felicidad", además de algunas didascalias que van en medio de algunas escenas.

Existen puntos en común entre Brecht y Müller como proponerse hacer un teatro para un público nuevo, un teatro cuya misión sea la formación de conciencia, que impulse a los espectadores, a partir de historias contemporáneas o históricas, ficticias o reales, a dejar de ser menos objetos para transformarse en sujetos de la historia.

5. Marcela Arpes, publicado en la revista "Espacios".

"Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. Durante treinta años me obsesionó Hamlet, de modo que escribí un breve texto, Hamletmaschine, con el que intenté destruirla...Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie. Entender sin destruir es no entender en absoluto."HM.

c. El actor aparece con su fragilidad

En este periodo de fragmentación hay un estudio deliberado de la **violencia síquica** en el lenguaje y de la **violencia física** en las acciones, existe una indagación consciente en los mitos colectivos, aquella zona que tiene el poder de remover heridas de la humanidad en su conjunto. **El miedo y el conflicto** fueron las fuentes de inspiración de Müller, pues es en las situaciones extremas donde el yo siente temblar su **identidad**, provocando la transfiguración de las relaciones humanas.

"Hamlet Máquina" es un texto donde palpita la esencia del espíritu de Hamlet que a la manera de un fantasma se nos manifiesta para revelar el acto criminal paterno. Al personaje de Shakespeare concebido en el siglo XVII, Müller lo presenta absolutamente inmerso en una **problemática contemporánea** "*detrás de mí yacían las ruinas de Europa*" así habla Hamlet en manos de Müller quien hace referencia a hechos que son ineludibles: la caída del muro; una Alemania unificada y virtualmente indisoluble.

Mientras tanto el asesino, la viuda, Horacio y Ofelia surgen de las **relaciones violentas** ***"podríamos descuartizarnos los unos a los otros con tranquilidad y cierto optimismo cuando la vida se nos haga demasiado larga o la garganta estrecha para nuestros gritos",*** dice el personaje incluyéndose en el círculo como otro ejecutor de la violencia; justamente desde lo "familiar se erige lo criminal y terrorífico, esto lo plasma Müller siguiendo la concepción Shakesperiana donde la desintegración se plantea inicialmente, desde el círculo privado que luego se refleja en el círculo público"[6] .

El segundo cuadro hace alusión a la **mujer como víctima** de este sistema, a lo esperanzador que significa cualquier acto de nacimiento, salir a la calle "vestida con mi propia sangre" es no más que el retrato perfecto cuando entre nosotros mismos nos aniquilamos, **nos vaciamos nuestra propia sangre.**

Lo que se afirma en el Scherzo(cuadro tercero) es la falta de respuestas esperanzadoras por parte de todas las instituciones sociales: el gobierno, la familia, la intelectualidad y el arte, es aquí donde la necesidad por **borrar la identidad** es el único camino que se presenta, el camino hacia la destrucción; y es precisamente este el tema de la obra **"el propio aniquilamiento"**, lo que Müller pareciera decirnos es que en este período angustioso, donde año tras año ocurre una catástrofe diferente, un teatro que supere y repare los acontecimientos es inaceptable. Entonces la única alternativa que le queda al teatro es ¿admitir la guerra como una de las tantas calamidades de la vida? Así como en Müller se

6. publicado en la revista espacios por Marcela Arpes.

vislumbra el **desmoronamiento del ser humano**, en "Terror y Miseria" se **derrumba**

toda posibilidad de sentirse fuerte y es aquí donde defiendo que la guerra es un suceso que permanentemente el actor está conciente o inconcientemente urgido a expresar, necesitando fugas permanentes de fragilidad y sus sentimientos guardan tal relación con su condición verdadera que es por esto que encuentra en ella su fortaleza; "la fragilidad nos lleva a la búsqueda de unos medios de protección, tanto físicos como sociales, que remplazarán la huida y permitirán el establecimiento del espacio escénico"[7]. Fue la presencia permanente de la muerte en "Terror y Miseria" lo que formó una estrecha y clara relación con la fragilidad; pues fue este punto el que marcó nuestro sello de importancia en el trabajo, aquí donde la muerte se manifestaba por medio de nosotros en el escenario, en el mismo escenario donde todos los actores necesitamos valor para recordar a nuestros muertos, aquí donde nos sumergimos fingiendo no conocer la realidad, para que hechos como la censura, el desempleo, Hitler, el fascismo, los sapos, y unas cuantas cruces de tiza nos puedan sorprender de la misma manera que nos duelen hechos como la pérdida de un ser querido, el secuestro, la humillación, la perdida de la identidad, las masacres, el exilio y tantos otros actos que quizá ya he nombrado aquí, pero esta tal vez sea la única manera de darle a entender al público **que sí es una realidad, que sí es verdadero** lo que esta viendo; pero de eso se trata finalmente nuestro oficio, de ponernos en los zapatos de un "personaje"

7. José Lorite Mena "el animal paradójico"

también ser humano, también con un vacío. Hacer que ese ser extraño habite y disponga de nuestro cuerpo, mente y espíritu……el vacío de estar en otro lugar que no somos nosotros mismos, tal vez yo no pueda hacerlo entender mejor que lo que el mismo oficio en su práctica si pueda, pero ya existió un hombre que quiso dar a entender esta misma idea hace un poco más de cien años y aún lo sigue haciendo, él fue Tenshin Okakura que su manual "El Libro del Té" escribió:

"La realidad de una sala, por ejemplo se encuentra en el espacio vacío que encierran el tejado y las paredes, no en el propio tejado y en las propias paredes. La utilidad de una jarra de agua estriba en el vacío donde puede introducirse el agua, no en la forma de la jarra o en el material de que está hecha. El vacío es todo-poderoso porque es todo continente. Sólo en el vacío es posible el movimiento. Aquél que pueda hacer de sí mismo un vacío en el que otros puedan entrar libremente, llegará a ser un maestro de todas las situaciones. El todo puede dominar siempre a la parte".

Y a propósito, ¿qué es la fragilidad?

Conceptualmente la fragilidad es la propiedad de la materia que indica con qué facilidad se puede romper un cuerpo. Esta es opuesta a la tenacidad y en cierta forma a la ductilidad, es decir el material se rompe sin deformación nula o con deformación despreciable. En

términos generales podemos decir que un material se **considera frágil cuando se rompe fácilmente** por la acción de un choque.

En nuestro mundo contemporáneo la fragilidad es un tabú porque no hay tiempo para reconocerla, pues son otros los valores que predominan (fuerza, belleza, poder, etc.); pero paradójicamente el esfuerzo por llegar a estas ideas de "belleza, poder y fuerza" son igualmente vacías, simplemente moldeadas por unos sistemas **artificiales** y engañosos utilizadas como fetiches de la sociedad, como premio para la aceptación general; por esto cada individuo esconde su fragilidad a toda costa. Los medios de comunicación ratifican a cada momento esta visión; según John Baines "los medios de comunicación han tenido un efecto homogeneizador muy poderoso en la mente de las personas, y la existencia individual es más una realidad corporal que un fenómeno mental y psicológico. Actuamos, pensamos y sentimos como masa....la sociedad, en vez de asumir la gravedad de este fenómeno, lo estimula sin percatarse de que el costo final es el subdesarrollo, o **la muerte de la individualidad".**

Si bien es cierto que en la vida real es muy poco lo que se traduce del interior al exterior, pues tendemos a no manifestar lo interno, en el escenario la fragilidad es la que posibilita llenar el **vacío** del personaje permitiéndonos como actores expresar algo genuino; verdad que finalmente nace de la misma verdad que hace sufrir o gozar a la humanidad.

Pero realmente ¿cuántos de nosotros hemos buscado realmente esos momentos de fragilidad? Las **rupturas** que ciertos actores han hecho con la ortodoxia, por ejemplo, es un

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

hecho que yo identifico como la manera de buscar momentos frágiles, pero no son muchos los que logran seguir buscando ese momento frágil; haría falta que los actores lleváramos a cabo múltiples rupturas que no solamente tienen que ver con lo académico, sino que también pueden ser rupturas en cuanto a lo que somos, a lo cómodos que podemos llegar a ser, o a nuestra forma de comunicarnos con los demás; creemos que fragilidad es un sinónimo de debilidad, y por el contrario nuestro contexto nos recuerda, en esto reside la dificultad y tal vez lo paradójico, lo fuertes que nos hace aceptar la fragilidad y reconocerla como parte fundamental de nuestro quehacer actoral, independientemente de la técnica; somos materia compuesta de fragilidad, pero **hay que utilizarla,** en nuestro oficio también hay implícito un estado de fragilidad en el hecho de estar frente a un público (hecho que no es normal); por lo tanto el teatro es el espacio para **revalorarla**, es allí donde aislados de la fuerza humana que nos caracteriza en la vida real como medio de protección, se pone en duda no solamente nuestro yo o el mundo, sino toda la red de relaciones que lo constituyen.

De esta manera concluyo este trabajo, una reflexión que no pretende ser solo una labor académica, incluso como lo dije anteriormente es una preocupación que me obliga a investigar sentidos que vayan más allá de lo que soy.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Margot Berthold: *Historia del Tteatro*
- Denis Diderot: *La Paradoja del Comediante*
- Stanislavski: *Sistema y Método del Arte Creador, Mi Vida en el Arte, El Sistema Stanislavski El Método de las Acciones Físicas.*
- Yoshi Oida: *Un Actor a la Deriva.*
- John Baines: *Moral para el Siglo XXI.*
- Albert Einstein y Sigmund Freud: *¿Por Qué la Guerra?.*
- José Lorite Mena*: El Animal Paradójico.*
- Sigmund Freud*: El Malestar de la Cultura.*
- Walter Benjamín*: El Hombre en la Época de la Reproductibilidad Técnica.*
- Kandinski*: De lo Espiritual en el Arte.*
- Italo Calvino*: Seis Propuestas para el Próximo Milenio.*
- Maeterlink*: La Vida de las Hormigas.*
-

ARTÍCULOS:

- Revista El Malpensante Número 69: *El Teatro Vivo.*

- Entrevista de la Uinersidad de Chile a Heiner Müller el 16 de octubre de 1995.
- Fernando Solana Olivares: *Cáncer, su Amante* /artículo sobre Heiner Müller.
- Javier Barreiro Cavestany: *Carne de la Historia Cuerpo de la Escena*/Heiner Müller.
- Marcela Arpes: M*irando la Contemporaneidad Desde el Teatro*/Artículo revista Espacios No.11 sobre Heiner Müller.
- Luis Navarro*: Heiner Müller: teatro en dictadura.*
- Rubén Sicilia*: Heiner Müller: el canon de un texto a otro*
- Daniel Fermani*: La Destrucción del Texto Dramático.*