La verosimilitud y el reencuentro con el árbol

LUCÍA FERNANDA OROZCO CIFUENTES

CÓDIGO: 20102097023

Un estudio sobre verosimilitud dentro del teatro, y su búsqueda a través de las corrientes teatrales conocidas, investigadas y aplicadas durante de los años académicos en la ASAB.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES. F-ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS

Bogotá D.C.

02/03/2017

La verosimilitud y el reencuentro con el árbol

Autora

LUCÍA FERNANDA OROZCO CIFUENTES

Tutora

MAESTRA CRISTINA ALEJANDRA JIMÉNEZ GÓMEZ

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES, F-ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS

Bogotá D.C.
2017

Tabla de contenido

Objetivo general 4
Objetivos específicos 4
Justificación 5
Introducción: ¿De qué manera el actor puede conducirse hacía la verosimilitud? 6
Capítulo I: Un cadáver y un remolino 8
1.1. Primer Montaje de Grado: Cadáver Exquisito 8
1.2. Segundo Montaje de Grado: Un remolino en el río 14
Capítulo II: Otros caminos para la verosimilitud o todos los caminos conducen a Roma 25
Capítulo III: Las últimas ramas y sus frutos imprevistos 42
Capítulo IV: El árbol 49
Bibliografía 51
Anexo 52

Objetivo general

- Analizar desde mi experiencia como estudiante de artes escénicas el concepto de verosimilitud a través de las diferentes técnicas aprendidas durante los cinco años en la Facultad de Artes, F-ASAB.

Objetivos específicos

- Recopilar en las diferentes técnicas teatrales las distintas y/o divergentes maneras de encontrar las acciones físicas de un actor en escena y cómo el trabajo sobre estas conlleva a la verosimilitud.

- Diseñar un mapa o árbol genealógico de las técnicas teatrales y su génesis, teniendo como punto de partida a Konstantín Stanislavki

- Diagnosticar el uso de las técnicas aplicadas para llegar a la verosimilitud por medio de las acciones físicas.

- Determinar los conceptos teóricos aplicados en los procesos de montaje con Gianluca Barbadori y Carlos Bolívar.

- Comparar y contrastar los montajes “Cadáver Exquisito” y “Un remolino en el río” a la luz de las teorías de Jerzy Grotowski y Jorge Eines teniendo como premisa el concepto de la verosimilitud.

Justificación

Actualmente en el teatro existen gran cantidad de escuelas y técnicas para desarrollar en el actor la capacidad de enfrentarse con el escenario, con un texto y el público y lograr el famoso grial de la verosimilitud, sin embargo este término puede ser realmente subjetivo y quizá lo más importante es definir para quién es la verosimilitud o quién determina que una actuación es verosímil o no, y aún más relevante qué es la verosimilitud en la actuación y cómo lograr ser verosímil en escena.

Claro, cada actor debe estar consciente de lo que hace en escena, no obstante determinar si fue creíble su actuación o no queda mal fundamentado si las premisas de aprobación son el cómo se sintió el actor en escena. Si se deja que la verosimilitud navegue sobre nociones emocionales, caeremos en una búsqueda sin horizonte certero porque un actor emocional no puede medir claramente parámetros que determinen la verosimilitud en escena.

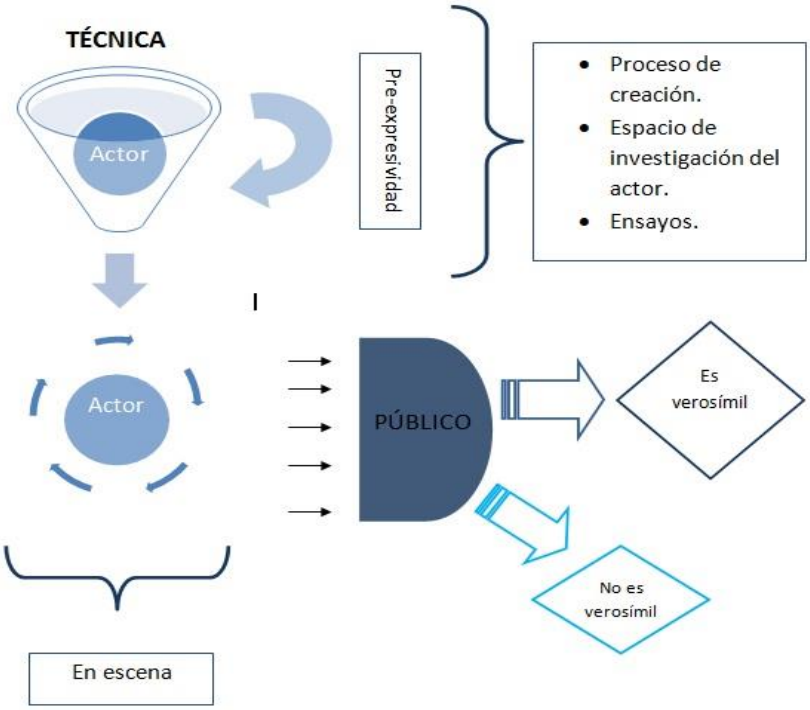
Si partimos del punto contrario, donde la verosimilitud es para quién lo ve, hablaríamos de que esta se daría para el público, pero ¿cómo el actor puede lograr ser verosímil, o cómo el actor puede estar seguro que lo que hace en escena es verosímil autónomamente, sin necesidad de que el ojo externo más cercano, el director, le diga que está bien o no lo que hace ¿Cómo el actor puede desligarse de su intuición, que por sí ya es voluble y afianzarse en un parámetro más certero?.

Introducción: ¿De qué manera el actor puede conducirse hacía la verosimilitud?

Existen diversos caminos sobre el cual el actor puede elegir trabajar, uno es el emocional y el otro es el técnico. ¿Pero qué es la técnica? Según la Real Academia Española, una técnica es conjunto de procedimientos o recursos que se usan en un arte, en una ciencia o en una actividad determinada, en especial cuando se adquieren por medio de su práctica y requieren habilidad.

Probablemente el objetivo del actor emocional deba ser conseguir la verosimilitud en escena porque eso lo llevaría a estar a la merced de la aprobación del público y su exploración se tornaría superficial y se estancaría.

En cambio el actor técnico trabaja hacia otro objetivo y busca alcanzarlo a través de la técnica para así ampliar sus posibilidades de trabajo, profundizar en ello, y la verosimilitud no sería su meta sino un elemento que aparece en su actuación (que es recibida por el público) en el momento que domina y sabe aplicar en escena las diferentes técnicas sobre las que ha indagado; es decir la ejecución de



la técnica, le permite al actor mayor objetividad sobre su trabajo, es más práctico al poder reconocer que funciona o no, y a su vez la reflexión se agudiza y le permite depurar mejor su actuación. Pero ¿qué técnica es más adecuada para él?

La teorización de la actuación existe desde que Aristóteles escribió su Poética, eso ya hace muchos años, pero quizá el pionero en crear una técnica o método fue Stanislavski, desde allí se han venido gestando gran cantidad de técnicas, unas sucesoras de Stanislavski y otras con diferentes asuntos de investigación.

En mi caso en particular, dentro de mi escuela: la Facultad de Artes ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá) he tenido la oportunidad de permearme por algunas corrientes a través de mis maestros: fundamentos del método de las acciones físicas de Stanislavski, algunos preceptos de Vsévolod Meyerhold en la biomecánica, ejercicios básicos del mimo corporal dramático de Étienne Decroux, el cómo debería desarrollarse una escena Brechtiana y por último y muy importante, ya que a partir de esta manera de abordar la actuación y el teatro surge esta investigación, las técnicas utilizadas por Jerzy Grotowski y Jorge Eines.

Todo lo anterior abrió muchas puertas y preguntas alrededor de las diferentes técnicas, y cómo estas sin que sea mi objetivo pueden llevarme a lograr una verosimilitud.

Luego me cuestioné sobre el otro sin número de técnicas que no he conocido y cómo ellas también conducen a este precepto (la verosimilitud), basándose en las acciones físicas; cómo el trabajo sustentado en la técnica puedo tener mayor claridad y tranquilidad al momento de enfrentarme a la escena; de dónde parten todas estas técnicas y cómo se relacionan entre sí; cómo el trabajo del actor se transforma en un trabajo objetivo y casi matemático, es decir a mayor trabajo técnico menor cabida al azar y eso conlleva a mayor posibilidad de resultado eficaz.

En resultado, yo, como actriz adquiero más conciencia sobre lo que hago, empiezo a seleccionar materiales con los cuales me gustaría seguir trabajando, descubro mis puntos flacos y corrijo sobre ellos. Me convierto en una actriz más fundamentada y con un cuerpo dispuesto a las posibilidades de aprender de las diferentes técnicas, a la vez que aprendo de mi misma.

Capítulo I: Un cadáver y un remolino

Memorias en retrospectiva de bitácora

Si bien es cierto que como estudiante de artes escénicas en mis primeros cuatro años de carrera pude conocer por diferentes teorías, pero realmente nunca hubo para mí una explicación de lo que hacía, de dónde partía lo que hacía, quién lo había propuesto, es decir, practicaba ejercicios de diferentes técnicas pero no sabía qué técnica era y tampoco se profundizaba en ella, solo a mediados de 2015 y después a principio del 2016 cuando cursaba mi quinto y último año académico y dentro del marco de mi primer y segundo montaje de grado[1] pude palpar más de cerca lo que significa trabajar a partir de una técnica y ahondar en ella.

1.1. Primer Montaje de Grado: Cadáver Exquisito

A principios de agosto de 2015 se inició el trabajo en mi primer montaje de grado junto con diez compañeros más, el proceso de creación estuvo bajo la dirección del director italiano Gianluca Barbadori[2]. Él escogió la obra "Cadáver Exquisito" (Rozo, 2010) de Pedro Miguel Rozo, dramaturgo colombiano.

Fotografía 1 - "El Buitre" Pulitzer 1994. Kevin Carter

El argumento de la obra gira en torno a la vida del famoso fotógrafo

[1] En el currículo de Artes Escénicas de la Facultad de Artes, ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá). El estudiante en su último año de carrera debe realizar dos montajes con dos directores invitados, uno nacional y otro internacional. Estos montajes se denominan montajes de grado.

[2] Actor, director y pedagogo italiano. En 1992 trabajó en el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards.

surafricano Kevin Carter perteneciente al Bang Bang Club, que ganó el Pulitzer por la fotografía de la niña sudanesa y el buitre. Siendo sincera en las primeras lecturas del texto no me atrapó, su estructura se me asemejó a la de la tragedia griega, con las figuras del coro y el corifeo, y de grandes textos narrativos, por eso estaba muy reticente pues no sabía cómo se iba a abordar.

La metodología de trabajo dentro de este proceso estaba fundamentada en la disciplina, el silencio, el respeto, el trabajo físico y la puntualidad.

Si la cita para el ensayo era a las siete de la mañana, teníamos que llegar faltando un cuarto para las siete, cambiarnos en silencio y a las siete en punto estar sobre el escenario, empezando el calentamiento, quien llegara un minuto tarde tenía que esperar a fuera durante dos horas.

El calentamiento era grupal y fue construido por todos, duraba alrededor de una hora y buscaba entrenar todos los espectros del cuerpo (elasticidad, resistencia, fuerza). Tenía un líder que era quién determinaba el ritmo o la fluidez con que pasaba un ejercicio al otro, este líder era rotativo, es decir, cada día cambiábamos de líder, eso nos obligaba a todos a tener claro todo el circuito de calentamiento.

Los primeros meses no se tocó la obra. Barbadori nos llevaba a diferentes ejercicios corporales como era crear una partitura de movimiento con un palo de escoba, observación e investigación de la locomoción del buitre para la posterior creación de una partitura de movimiento de este animal y las memorias físicas.

La memoria física es un ejercicio creado por Jerzy Grotowski[3], este inicia con la selección de un recuerdo del actor y la creación de una partitura de acción repetible. Barbadori nos enfrentó al atravesar de nuevo por recuerdos personales, sin embargo cuando pasábamos al frente de nuestros compañeros a mostrar nuestro ejercicio nos sentaba de inmediato. “¡Ese es el error!” decía, “están

Fotografía 2-Escena "Kevin y la viuda". Esta escena fue trabajada a partir de las memorias físicas de los actores.

empeñados en mostrar y no en vivir, tienen la oportunidad de volver a vivir un momento de su vida. No recuerden los detalles, vívanlos. Estén en el presente de ese momento. Quieren mostrarse todo el tiempo, quieren actuar todo el tiempo, y eso es tan aburrido. Olvídense de que existe el público."

Luego de intentar muchas veces este ejercicio empecé a lograr conectarme a través del silencio, de mucha concentración y sobre todo de muchísima sinceridad.

Se llevaba la memoria física a buen término cuando no quería demostrar nada, cuando partía de mi misma, del movimiento tal cual había sido, en la calidad y cantidad justa, ni más pequeño, ni más grande para resaltarlo. Cuando el tiempo era el tiempo que había sido, cuando mi propio cuerpo recordaba sensaciones, olores, texturas que mi mente no había logrado recordar. Cuando no quería contar nada a nadie, cuando dejaba a mi cuerpo ser. Es más, muchas veces no había palabras y las emociones, si las había, surgían solas y eran reales, podría en un momento de autentica concentración repetir la memoria física muchas veces, convirtiéndola en una partitura, entrar y salirme de ella sin afectarme emocionalmente, como prender y apagar un interruptor. Es decir, lograba ser más verosímil cuando dejaba de pensar en serlo, cuando era genuinamente yo, sin agregarme o quitarme nada, solo yo. Dicho de otro modo, mi trabajo debía enfocarse en mí, yo soy mi propio objeto de estudio.

Las premisas para las partituras físicas partían desde el recuerdo de alguna primera vez hasta un recuerdo que involucrara la ira, rabia o frustración.

Gianluca Barbadori también invitó a la actriz y bailarina Catalina Mosquera para crear junto con el grupo una partitura física de locomoción del buitre, una partitura de gestos evocativos y tres piezas de danza afro. En cada ensayo se repetía minuciosamente todas estas partituras físicas, después se agregó el texto a algunas de estas estructuras.

El tratamiento al texto era muy diferente a como yo tenía acostumbrado, partiendo de que todos los actores nos debíamos aprender todos los textos de corrido, es decir sin hacer pausas o acentos. Luego estos se decían junto a las partituras de movimiento disociándolos, es decir, si el texto se repetía rápidamente, la partitura se hacía lentamente y viceversa.

Después pasamos a la etapa de la voz, en donde Barbadori invitó a la actriz Valentina Obando para prepararnos en canto, con ella realizábamos calentamientos del aparato fonador, enfatizando en los resonadores, con ella

también trabajamos canciones típicas del pueblo Zulú[4] y el himno de Sudáfrica. En cualquiera que fuera el calentamiento, corporal o de voz, se nos pedía involucrar imágenes junto con todo el cuerpo.

Por último se ensambló la obra sumando todos los componentes anteriormente mencionados y tuvimos un mes donde todos los días incluyendo sábados, domingos y festivos hacíamos de dos a tres ensayos generales.

Respecto al vestuario, dentro del montaje teníamos varios cambios: el vestuario del reportero gráfico, las lycras cafés que utilizábamos para los buitres y el vestuario del toyi-toyi[5], que constaba de ropa vieja. Sin maquillaje.

Fotografía 4- Vestuario de los reporteros

Fotografía 3-Vestuario de los buitres

[4] Los Zulúes son un grupo étnico africano con más de diez millones de individuos que habitan principalmente en la provincia de KwaZulu-Natal, en Sudáfrica, aunque también se encuentran en pequeñas cantidades en Mozambique, Zambia y Zimbabue.

[5] Danza de protesta realizada por el pueblo Sudafricano en contra del Apartheid.

Fotografía 5- Vestuario del Toyi-toyi.

La escenografía constaba de dos muros gigantes movibles (sobre los cuales se hacían proyecciones), cuatro butacas y una mesa.

Gianluca Barbadori además de la historia de Kevin Carter quiso involucrar también dentro de la obra la situación política y social de Sudáfrica en los años ochenta y noventa como lo fue el Apartheid.

Algunas partes de la obra fueron reescritas para este montaje, ya que como Rozo escribió Cadáver Exquisito en 2004, algunos detalles históricos faltaban en la historia. Después de que el dramaturgo revisó las anotaciones que hicimos como grupo a partir de investigaciones más recientes, pudo escribir otra escena donde se aclaraba que la niña de la fotografía en realidad era un niño, y que no murió después de tomar la famosa foto, Kong Nyong (como se llamaba) murió años después del suicidio de Kevin Carter, por una fiebre.

Barbadori más allá del montaje final nos entregó una ruta de cómo nos podríamos acercar a la actuación, pero la actuación o el arte del actor no como el momento de estar frente al público. En vez de eso, los instantes anteriores que componen la verdadera creación, el deshacerse de todas las manías o mañas previamente aprendidas, el trabajo en el silencio, con disciplina, abnegado, de entera consciencia, de un cuerpo vivo, de conexión completa y compleja entre cuerpo,

espíritu y por último mente del actor, el trabajo de creación no en pro del crear una obra o pieza teatral sino un trabajo de creación enfocado al proceso del actor, lo que pasa con él, con su cuerpo, con su vida, de descubrimiento, de reconocimiento, un trabajo que somete al actor a desnudarse de las mascaras que cree ser o manipula para lograr su objetivo fácilmente y de forma inconsciente, un trabajo de total sinceridad. El trabajo como actor se transforma en la vida del actor.

Gianluca Barbadori había sido pupilo de Jerzy Grotowski, él plantea que cada actor debe buscar su propia técnica, sus propias maneras para romper con los vicios que ha adquirido a lo largo de su vida, lo que no lo deja hacer, una técnica negativa, que en vez de agregar busca depurar.

La verosimilitud dentro del trabajo de Cadáver Exquisito parte desde la rigurosidad del ensayo, del trabajo con las partituras, de la repetición, del trabajo sobre sí mismo y sobre todo del qué o el porqué quiero decir con esta obra.

Es claro que a mayor cantidad de obras ensayadas (pero sobre todo mayor calidad de trabajo dentro de esas horas ensayadas), el actor está más seguro de su trabajo y el material empieza a morar el cuerpo del actor.

No obstante personalmente, la pregunta más importante giraba alrededor de la verosimilitud en el ejercicio de las memorias físicas. ¿Cómo trabajando desde un recuerdo propio (y realmente íntimo para mí) puedo lograr ser veraz en escena; con un personaje y unas situaciones totalmente contrarias a dicha memoria?; y aunque lo único que compartan ambas partes sea una emoción (ira, frustración), estas no son el punto de partida.

Es más, ¿cómo puedo indagar dentro de un método que toca las nociones de la emocionalidad y la creación de partituras físicas (surgiendo de mi misma, de mi historia personal, de mis fibras internas), sin dañarme ni emocionalmente ni psicológicamente? Y digo esto porque el mismo Stanislavski tuvo que cambiar el enfoque de su método de la Memoria emotiva, al ver que aunque era útil para el actor sobre escena, dislocaba al actor en lo más profundo de su ser, de su psiquis y su salud mental y emocional.

¿De qué manera puedo potenciar un recurso de este tipo en escena para lograr la verosimilitud?

1.2. Segundo Montaje de Grado: Un remolino en el río

El segundo montaje de grado inicio a mediados de febrero de 2016, a cargo del director colombiano Carlos Bolívar, él decidió trabajar la obra “Un remolino en el río” (Medina, 2002) de la dramaturga colombiana Luz Adriana Medina.

Antes de referenciar el proceso me gustaría hablar sobre la conversación que tuvimos el grupo y Carlos Bolívar sobre la obra y el por qué él había querido que trabajáramos este texto.

Lo primero que hizo Carlos Bolívar al presentarse fue denotar su interés en trabajar con un grupo de jóvenes actores colombianos, esto por dos razones: la primera es que aunque fuera oriundo de Medellín, Colombia hace veinte años que vivía en Madrid, España, allá él cursó sus estudios profesionales y actualmente labora de la mano con Jorge Eines; y lo segundo fue su interés de volver a trabajar en grupo, ya que hace muchos años que venía produciendo montajes en solitario.

Cuando lo cuestionamos sobre la elección de la obra él nos compartió que Luza Medina había sido una gran amiga suya, que ella también era colombiana y había

Fotografía 6- Un remolino en el río- Escena de las naranjas

emigrado a España, y que por ende fue él una de las primeras personas en leer “Un remolino en el río”; entonces que la elección del texto era en parte porque la obra lo había cautivado mucho y en parte como homenaje póstumo a la autora.

En nuestra segunda reunión después de haber hecho una lectura previa de la obra hablamos sobre nuestras primeras impresiones.

Un remolino en el río es la historia de Alicia (una abogada) que lleva viajando un largo tiempo desde la capital con el cadáver de su hermano (un estudiante universitario que fue asesinado accidentalmente por las fuerzas militares dentro de una protesta dentro de su universidad de la cual él no hacía parte) hacía su pueblo natal donde está su familia esperando para realizar las exequias; sin embargo faltando poco para llegar a Caledonia (pueblo donde está la familia de Alicia) es detenida junto con la chofer en un retén militar, en un pueblo a la orilla de la carretera, ya que según una lista el occiso es guerrillero. Las horas siguen avanzando la situación se sigue agravando, los militares cometen abuso de poder y el pueblo toma partido a favor de la abogada, esto genera un tire y afloje entre las fuerzas militares y la sociedad civil. Paralelo a esto la guerrilla planea esa misma noche hacer una toma del pueblo, y justo cuando están a punto de partir (Alicia, el chofer y el cuerpo) descubren que el cuerpo del joven está lleno de explosivos. Los ánimos en el pueblo se exacerban, acto seguido la guerrilla hace la toma, sin embargo la mesera de la cantina del pueblo (Mercedes) logra desarmar a los guerrilleros usando como estrategia amenazar con una granada, al final Mercedes escapa con Alicia y el cadáver de su hermano, no obstante algunos minutos después se escucha una explosión: las dos mujeres se han inmolado.

Evidentemente el tema central de la obra es la violencia, el abuso del poder por parte de las fuerzas militares y la injusticia. Personalmente en las primeras lecturas la obra no me atrapó, el tema de la violencia en Colombia es algo que siento que se empieza a agotar en el teatro colombiano (es verdad es necesario hablar de estos temas pero considero que ya hay grupos con muchos años de experiencias que pueden hablar mejor sobre esto que nosotros), sumado a eso que ambas partes del equipo (director y actores) desconocen bastante el tema puesto el director siendo colombiano ha vivido la mayor parte de su vida fuera del país y los actores son un grupo de jóvenes colombianos que solo han visto la guerra a través de la televisión. Sintetizando para mí era muy difícil encontrar el de qué quiero hablar en este montaje.

Empezamos el proceso de creación y Carlos Bolívar estableció un camino para el entrenamiento. La primera parte era individual, pero al escenario solo pasaban de a dos o tres compañeros, en este momento cada uno tenía que buscar la manera

de poner su cuerpo y mente en disposición, entrar en un estado de “mente en blanco” o “dejar de pensar” y permitir que el cuerpo se condujera solo, olvidándose de los otros compañeros y el maestro que están observando.

El segundo momento era el momento de encuentro con alguno o algunos compañeros en el espacio. El encuentro tenía que darse de una manera natural y a través del juego, Carlos Bolívar habla del “juego tonto” donde nada tiene sentido, no se trata de contar historias sino dejarse llevar por el juego.

El tercer momento era el ritual, acá se seguía jugando pero un poco más serio, más tranquilo y la comunicación con el otro compañero estaba sumamente desarrollada para este punto.

Y por último momento teníamos el puente, que era la transición del previo o calentamiento a la escena, cómo este previo nos dejaba instalados en la escena sin necesidad de cortar la energía construida.

Las dificultades que teníamos al principio con el previo:

- **En la parte primera parte o parte individual** era realmente difícil encontrar el estado de “no pensar” y hallar el tipo de calentamiento que me permitiera estar como tabula raza.

  En un comienzo pensamos (y digo pensamos porque fue el común denominador del grupo) que “no pensar” era una parámetro más bien meditativo y optamos por estirar, masajearnos, realizar todos ejercicios que recordábamos de baja intensidad; y aunque a algunos compañeros les pudo funcionar, personalmente este clase de ejercicios me mantenían en un estado cómodo o de comodidad es decir: yo seguía pensando.

  Luego probé con cosas que me sacarán de mi zona de confort como saltos, correr, movimientos repetitivos y rápidos, secuencias de mayor intensidad y resultó que este tipo de ejercicios sí funcionaban para el objetivo de no pensar y dejar al cuerpo que dirija. De esta manera me fluía mucho más el juego tonto de la segunda parte.

- **La segunda parte del encuentro con el otro y el juego tonto** fue en un principio confusa, al no poder hallar los medios que permitieran que surgiera (esta segunda parte del previo) orgánicamente; parecía en ocasiones que huíamos del previo individual, o que la imposición reinaba de un compañero a otro, sin importar si mi compañero estaba listo para trabajar en conjunto o que ya hubiera concluido su primera parte o viceversa.

  Como dentro del juego tampoco se pensaba, en un inicio caímos en la formalidad (rígidos si se puede decir), en otras palabras no jugábamos enserio, pensábamos mucho, contábamos historias con nuestros cuerpos, cuando empezamos a encontrar la manera correcta caímos en el juego con ejercicios de ritmo.

  Otro punto importante en esta parte era el ceder y el participar, no había en ningún momento líderes, la idea era encontrar los espacios donde dejaba que la otra persona propusiera y lo seguía y de inmediato algo volvía a cambiar y debía seguir fluyendo; pero también era una pelea constante mantenerse dentro del juego, es decir a medida que aumentaba el número de personas en el espacio haciendo el previo crecía la dificultad por no quedarse fuera del juego colectivo. Era notorio que cuando pensábamos mucho, el juego colectivo se iba a lo fácil: tocar, halar, pellizcar, golpear; por lo tanto

Fotografía 7- Un remolino en el río

caíamos en un contacto físico real.

Carlos Bolívar señalaba que cuando la mente se mantenía pensando se acaba la imaginación del actor, todo se precipitaba en la realidad y era poco interesante. En ese punto nos dejó la premisa “tocar sin tocar”, ahora ¿cómo hacer reaccionar a mi compañero frente a un movimiento propio sin tocarlo?, estaba claro que para lograr esto era necesaria la concentración, comunicación, escucha y energía colectiva en un cien por ciento.

- **Tercer Momento o el ritual**. Carlos Bolívar fue llevándonos paso a paso por el previo, las primeras semanas solo nos dejaba trabajar el primer y segundo momento, cuando empezamos como grupo a sobrepasar los obstáculos estableció el tercer momento. El ritual fue todo un reto: entenderlo dentro y durante el previo, entenderlo dentro del montaje, y aún más llegar a él (estoy segura que si hoy en día nos reuniéramos a hacer el previo aún trastabillaríamos en esta coyuntura).

  El maestro lo definió como “el juego un poco más serio” sin embargo las primeras veces que se nos indicó pasar del juego al ritual fueron desastrosas, puesto que pareciera cambiábamos en la televisión de caricaturas animadas a la misa televisada; el cambio era abrupto, no había nada que conectara una cosa con la otra y la falsa solemnidad que tomábamos era realmente eso: falso. Sólo hubo una vez durante la cual estuvimos muy cerca de atravesar el ritual, por consecuencia de un estado de concentración real, existía una potencia energética grupal, estábamos situados en cuerpo y mente en el aquí y ahora, no había predisposiciones o preconceptos de nada.

  Cuando logramos ese nivel de concentración, comunicación y escucha, cuando profundizamos y dejamos atrás la ansiedad por hacerlo bien (porque uno de los conflictos más grandes que teníamos como grupo era que estábamos más preocupados por el fondo y no por el contenido de las cosas); empezaban a aparecer relaciones entre los participantes del previo.

  Particularmente estas relaciones tenían mucho que ver con las relaciones entre los personajes de la escena que se trabajaría después del previo, empero esto que nacía en el previo no era algo impuesto o buscado, simplemente aparecía de manera natural, casi desde la animalidad del cuerpo (que era lo primero que se construida dentro del ritual). Sin darnos cuenta el ritual más que un momento culmen del previo, era una puerta que

nos conducía hacía diferentes parámetros dentro de cada escena: la energía, las relaciones, el tempo-ritmo, la atmósfera.

- **El cuarto Momento o el puente** es la transición de todo el previo o todo lo generado en el previo hacía la instalación de la escena, debe llevar a que nada se corte; y que empezar la escena parezca otro momento dentro del previo. Como obstáculo principal teníamos el concepto de que el previo y la escena eran dos cosas distintas, y lo cierto es que esto (el previo) era algo que alimentaba a lo otra (la escena), que fluía.

Ya que no todos éramos participes de todos los previos, los equipos que pasaban a realizar el previo juntos, eran generalmente los compañeros que compartían escenas en común (esto después de que el maestro hubiera seleccionado el reparto).

Acá me gustaría aclarar que dentro de la metodología de trabajo de Carlos Bolívar aprenderse el texto no fue en principio una prioridad, se trabajaba alrededor de la improvisación de las escenas y de la búsqueda de la realización del objetivo del personaje a través de la acción; también fue enfático en que las acciones de los personajes eran particulares como lo era cada personaje.

Fue así que como primera tarea de escena debíamos encontrar una acción que denotara el calor del pueblo, todos y cada uno de los personajes debía tener su forma personal de evidenciar el calor. Si la acción que se proponía era demasiado cotidiana (fácil) o demasiado extra cotidiana (exageraba) debía proponer otra hasta hallarla.

También es importante mencionar que las personas las cuales no participaban del previo debían quedarse observando desde afuera. Este fue otro parámetro que en un inicio me costó, ya que comparando con el proceso anterior, el trabajo era siempre sobre la escena y los momentos de reflexión no eran tan frecuentes como en este segundo montaje, además era también agobiante que la oportunidad de hacer previo dependiera de la asistencia de los compañeros en escena o dicho de otro modo, si hoy se llegaba a ausentar o llegar tarde alguno de los actores con los que compartía escena, yo no podría hacer previo, ni avanzar, mi proceso personal se limitaba solamente a la observación.

El Personaje

Acerca del trabajo del personaje en un principio nos pidió leer varias veces el texto, tanto durante el ensayo como en casa, nos solicitó que no nos casáramos con ningún personaje y durante los primeros ensayos continuamos leyendo determinadas escenas sin orden cronológico, para después desembocar en ejercicios de improvisación; todo lo anterior después del ya mencionado previo.

Era indiferente el género del personaje a interpretar, una mujer podría ejecutar un rol masculino y un hombre de rol femenino (cabe resaltar que en su mayoría dentro del texto los personajes eran masculinos). Cuando le preguntamos al maestro sobre qué íbamos a hacer respecto a ese punto de la dramaturgia (a razón de que el elenco en su mayoría estaba compuesto por mujeres), fue enfático en resaltar que a él le disgustaba el travestismo en escena. Por aquella razón muchos de los personajes que originalmente en el texto eran masculinos serían tomados en este montaje por algunas actrices que lo interpretarían como si fuera otro rol femenino.

Después exploración a través del texto donde cualquier actor podría ser cualquier personaje y la tarea escénica era concreta: encontrar una acción del personaje que le permita alcanzar su objetivo.

Bolívar según la observación que hizo sobre todos los ejercicios de las primeras semanas y el tempo ritmo de cada actor determinó el elenco.

Después de que todos estuviéramos enterados de nuestros personajes dentro de la obra (algunos actores y actrices tenían dos o más personajes) él nos invitó a que empezáramos a buscar dentro del texto las acciones del personaje.

No obstante por la misma formación recibida durante la escuela, nuestro primer acercamiento fue a través de referentes externos (quisiera dejar en claro que durante los cuatro primeros años en la academia el “modus operandi”, por así decirlo, de la creación del personaje consistió en llenarnos de todo tipo de referentes fueran: teóricos, cinematográficos, literarios, pictóricos o cualesquiera que pudieran servir con el fin de enriquecer nuestro imaginario). Esa había sido la forma de construir un personaje durante muchos años.

Sin embargo cuando nos presentamos a los primeros ensayos, después de la asignación de personajes con Carlos Bolívar, llenos de estos referentes, él nos pidió que hiciéramos borrón y cuenta nueva de cualquier referente externo. Para todos fue casi como quedarse sin piso, puesto que esta manera del trabajar que nos descolocaba y nos ponía fuera de nuestra zona de confort; (ahora ¿de qué

manera abordaríamos la creación del personaje sin referentes?). El maestro nos propuso buscar nuestro personaje desde nuestra humanidad, pero antes de crear una psicología del personaje deberíamos ser concretos y buscar acciones específicas.

Como ya lo había mencionado la primera acción específica sobre la cual exploramos fue el calor, como grupo debíamos encontrar una acción particular para cada uno de los personajes que pudiera expresar o denotar esta circunstancia tácita durante toda la obra. Evidentemente lo primero salió a flote fueron los recursos más fáciles: secarse la frente, usar pañuelo, abanicarse con la mano; empero la búsqueda tenía que trascender más allá, más exactamente en la peculiaridad del personaje.

El primer compañero que encontró la acción del calor de su personaje usó un trapo, lo movió a manera de hélice, de esa forma se abanicaba, además ese mismo objeto (el trapo) lo usaba en otras acciones, así que no era fortuito ni decorativo, hacía parte de la cotidianidad del personaje.

Fotografía 8- Un remolino en el río

Personalmente encontré la acción mientras trabaja otra escena. En dicha escena mi objetivo como personaje era calmar o distraer al otro personaje que se

encontraba alterado, de esa manera me serví de la acción de pelar, oler y comer naranjas. Durante la exploración me di cuenta que las naranjas se mantenían frías, fue así como durante un pasón de la escena tomé una naranja y la puse sobre mi cuello y mi frente, sorprendentemente esta acción tan sencilla le gustó al maestro y me pidió que la mantuviera a lo largo de la obra como la acción que evidenciaba el calor.

Volviendo con el tema de la asignación de roles, Bolívar eligió para dos personajes: don Tito y doña Emilia, los cuales era marido y mujer, la pareja líder del pueblo. Tito, era el anciano líder del pueblo y Emilia era la esposa compasiva y rezandera, dueña del único estadero del pueblo, que brindaba tinto o agua de panela cualquier forasteros que llegara buscando ayuda. La indicación del maestro consistía en fusionarlos, entonces las características de Tito y sus parlamentos pasarían a Emilia, siempre y cuando en la edición del texto lo permitiera.

Fue muy curioso darme cuenta que el personaje tenía más peso cuando le permitía permearse de cosas mías, era mucho más convincente cuando dejaba salir mi acento santandereano en la voz de Emilia, de esta forma el personaje agarraba carne sin ser Lucía (dudé mucho sobre este punto e incluso conversé con el maestro, él me dijo que no debía tenerle miedo a que Emilia tuviera ese acento, no debía tenerle miedo a que los personajes partieran de mi misma, puesto que yo soy la actriz que los interpreto y sería ilógico negar esa afirmación).

Poco a poco junto con mis compañeros fuimos encontrando los personajes, algunos más rápidos que otros, pero sobre todo partiendo de sí mismos, contextualizando al personaje en el lugar en que estaba situado.

Esta era una obra costumbrista, y sin embargo había algo que a mí personalmente aún no me encajaba. Bolívar decía (como ya lo he repetido muchas veces anteriormente): “que debíamos trabajar sobre nosotros mismos”, pero ¿cómo pueden unos actores hablar o encarnar una obra que gira alrededor de la guerra sin haberla vivido? De entrada me pareció un poco hipócrita de nuestra parte, aunque por mucho sólo un compañero había corrido con la mala fortuna de vivir una toma guerrillera,(esto también lo conversamos mucho con el maestro) él nos explicaba que aún sin vivir este tópico directamente, nuestros cuerpos ya estaban inmersos en una realidad implícita del país, sólo bastaba (como decía él) irse a vivir a otro país, con otro contexto social, político y cultural y volver, para darse cuenta de que todos recibíamos la guerra de una u otra forma. Felizmente se logró crear esa atmósfera (sin buscarla concretamente) de desazón y abandono, o eso fue lo que muchos de mis otros compañeros que vieron el montaje desde afuera sintieron. Y de nuevo la pregunta: ¿quién establece que algo es verosímil o no? Ó ¿para quién es la verosimilitud?

El trabajo en los ensayos se focalizó aclarar los objetivos durante cada escena y determinar cuál o cuáles eran las acciones más indicada para conseguir dicho objetivo, era claro que cada personaje busca resolver su objetivo, es por eso que se crean conflictos, relaciones entre los personajes y puntos de giro. (Retomando: para Carlos Bolívar la psicología del personaje no era primordial. El personaje debía accionar).

Escenografía, vestuario y maquillaje

El maquillaje, el vestuario y la escenografía no fue prioridad durante el montaje, es más, el mismo Carlos Bolívar aclaró desde el principio que el vestuario para todos sería pantalón y camisa negra, las únicas particularidades de cada personaje estaría en su calzado y una que otra prenda que se clave e indispensable para cada personaje. Por ejemplo: doña Emilia llevaba un delantal, donde guardaba varios de los objetos que utilizaba en escena y unas sandalias tres puntadas de goma; sin olvidar el vestuario anteriormente mencionado, ella (Emilia) no contaba

Fotografía 9- Un remolino en el rio.

ningún peinado especifico y llevaba la cara lavada.

Con respecto a la escenografía e iluminación también fue muy austera, eso debido a que todos los personajes estaban al mismo tiempo en escena (muchos se veían en el simultáneo) y por mucho se utilizó para cada espacio un par de sillas y una o dos mesas (menos era más). Además se dividió con cinta de enmascarar pegada al suelo cada espacio, se crearon pequeños cuadrados que delimitaban diferentes lugares: el bar, la cocina de Emilia, el zaguán, la iglesia y la estación de policía; justo en el medio de todos estos lugares estaba la calle como un gran y único corredor vacio, las puertas eran los espacios sin cinta.

Aún me cuestiono sobre la pulcritud estética de la cinta sobre el escenario, sin embargo considero que a falta de ella, tanto actores como público se confundirían en determinar el espacio, (y aún así dentro de la escena con cinta puesta y todo, caíamos en el error de pasar por encima de las paredes y desvirtuar la convención; concluyendo para mí que verosimilitud también es concentración).

Respecto a este tema (vestuario, escenografía, utilería y luces) también me surgen preguntas acerca de la verosimilitud. Pues si es cierto que a veces nos abarrotamos de objetos, escenografía y vestuario, que no le quita ni le suma a la obra y que son completamente decorativos, hasta ¿qué punto podemos prescindir de ellos? y ¿en qué tipo de obra, lenguaje escénico o técnica teatral podríamos ser tan austeros? Ya que repetidas ocasiones varios allegados míos (con diferentes campos de acción) que asistieron a alguna de las funciones, me preguntaron y apuntaron que: “aún no les quedaba claro sí algunos actores hacían dos papeles diferentes en un mismo personaje o era un solo personaje que se cambiaba de ropa”; esto muy a pesar de que se cambiará sus objetos representativos.

Quizá el problema no esté en el vestuario, si no en la capacidad del actor de crear dos roles diferentes y que cada uno tenga la potencia y la carne para sustentarse por sí mismo. En pocas palabras para ser verosímil dentro del mundo y los lenguajes que conforman la obra.

Capítulo II: Otros caminos para la verosimilitud o todos los caminos conducen a Roma

La evolución de la acción y la importancia del sentido de la verdad en las diferentes técnicas teatrales conocidas, investigadas o aplicadas durante el proceso de la academia.

¿Qué es actuar?, si nos remitimos a los tecnicismos la RAE esta arroja diez significados para la misma palabra, sin embargo si buscamos la más idónea para el arte de actuar, el resultado más concluyente podría decirse que es el que se encuentra en el ítem número cinco de la Ilustración 1.

actuar Conjugar

Del lat. mediev. *actuare.*
Conjug. modelo actual.

1. intr. Dicho de una persona o de una cosa: Ejercer actos propios de su naturaleza.
2. intr. Ejercer funciones propias de su cargo u oficio.
3. intr. Dicho de una cosa: Producir efecto sobre algo o alguien. *Esa medicina actúa como somnífero.*
4. intr. Obrar, realizar actos libres y conscientes.
5. intr. Interpretar un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva. *En la película actúan actrices de varias nacionalidades.*
6. intr. Dicho de un artista: Ofrecer un espectáculo ante el público. *El cantante británico actúa en Madrid.*
7. intr. *Der.* Formar autos, proceder judicialmente.
8. tr. Poner en acción. U. t. c. prnl.
9. tr. Entender, penetrar, o asimilarse de verdad, enterarse de algo. U. t. c. prnl.
10. tr. desus. Digerir, absorber o asimilar algo que se ingiere.

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

Ilustración 1- Significado del verbo "Actuar" para la RAE (Real Academia Española)

Claro está que este significado se quedaría corto a los innumerables discursos que hay acerca de la interpretación, y es evidente que todos estos conceptos han venido evolucionando a lo largo del tiempo.

Ahora empezando esta línea evolutiva de teatro y la actuación, partiríamos de la Poética[6] (Aristóteles, Siglo IV a.C.) de Aristóteles[7] (ubicando este análisis en el

[6] La Poética o sobre la Poética es una obra escrita por Aristóteles en el siglo IV a.C. Su tema principal es la reflexión estética a través de la caracterización y descripción de la tragedia.

teatro occidental) que es la primera teoría sobre la estética[8]. Para él la idea del arte es la imitación, ya sea de naturaleza o de acontecimientos humanos y le concede un valor en cuanto éste provoca la catarsis[9].

La imitación según Aristóteles es la representación de una realidad exterior, y la habilidad de imitar es propia del hombre y le produce placer. De allí se diría que todas las artes son imitación o mímesis, y esta misma es la base importante del aprendizaje; ya que el hombre se diferencia de los demás animales porque es el más propenso a la imitación y sus primeros aprendizajes nacen a partir de este mismo concepto. Juntando a lo anterior: la mímesis lleva al hombre a acercarse más conscientemente a la realidad y lo obliga a ahondar en su conocimiento.

Aristóteles le da especial valor a la imitación de las acciones humanas como lo son la epopeya[10], la comedia[11], la poesía ditirámbica[12] y la tragedia[13], esta última tiene como finalidad despertar en el público los sentimientos del temor y la compasión y es en definitiva la imitación de una acción.

La repetición es otro punto clave en la Poética, ya que las artes miméticas repiten un acontecimiento para que lo experimentemos de nuevo y ampliemos nuestro conocimiento sobre él.

Después de la antigua Grecia, en el Medioevo[14] fue usado para realzar las festividades cristianas: los actos litúrgicos, esto después se llamaría Auto Sacramental[15].

A mediados del siglo XVI en Italia nace La comedia del Arte o Commedia dell'Arte [16], mezclando elementos del teatro literario del Renacimiento con tradicionales carnavalescas, recursos mímicos y pequeñas habilidades

---

[7] Fue un polímita: filósofo, lógico y científico de la Antigua Grecia cuyas ideas han ejercido una enorme influencia sobre la historia intelectual de Occidente por más de dos milenio.
[8] Disciplina filosófica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y la naturaleza.
[9] Entre los antiguos griegos, purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de una situación trágica.
[10] Composición literaria en verso en que se cuentan las hazañas legendarias de personajes heroicos, que generalmente forman parte del origen de una estirpe o un pueblo.

[11] Composición literaria en donde los personajes protagonistas se ven enfrentados a las dificultades de la vida cotidiana, ellos enfrentan estas mismas movidos por sus propios defectos haciendo reír al público, tiene desenlace feliz sin embargo se hace escarnio de la debilidad humana.
[12] Es una composición lírica griega que se dedicaba al dios Dionisio o Dionisos.
[13] Composición dramática donde los personajes protagónicos se ven enfrentados de manera misteriosa, invencible e inevitable contra el destino o los dioses. Las tragedias acaban generalmente en la muerte o destrucción física, moral y económica del personaje principal quien es sacrificado por su orgullo insolente.
[14] Período histórico de la civilización occidental comprendido entre el siglo V y el siglo XV.
[15] Es una pieza de teatro religioso o drama litúrgico de estructura alegórica.
[16] Es un tipo de teatro popular que se conservó hasta el siglo XIX

acrobáticas. Este es muy importante por varias razones, una de ellas es que paralelo a la Comedia del arte empieza a profesionalizarse los actores y se consolidan compañías de teatro de manera estable; también este tipo de teatro sirvió después de inspiración para grandes exponentes de la literatura dramática como lo son Shakespeare, Lope de Vega o Molière. No solo eso, sembró las bases para la pantomima, el melodrama de estereotipos, la técnica clown, el teatro independiente y el cine burlesco; y como su génesis se ubica en el gesto y la improvisación fue referenciada por autores del siglo XX como Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault, Meyerhold y en especial Darío Fo.

Pero quizá uno de los exponentes con mayor relevancia para esta investigación fue Denis Diderot[17], pues fue él quien primero puso sobre la mesa conceptos de la interpretación como: la sensibilidad y la racionalidad, la técnica y (de mucha importancia dentro de este trabajo) la verosimilitud.

En la Paradoja del Comediante (Diderot, La paradoja del comediante, 1820) puede apreciarse que mientras Primero y Segundo (personajes del libro) conversan, Diderot llena páginas con reflexiones no solo sobre el oficio del actor, también habla sobre la vida y la ética del actor. Cabe resaltar algunas.

Sobre el actor:

Segundo:- De acuerdo con lo que usted dice, el gran actor es todo o nada
Primero: -Quizá por no ser nada es todo, puesto que así su forma particular no contraría nunca las formas ajenas que tiene que adoptar.
(Diderot, La paradoja del comediante, 1999)

Segundo: - El alma de un gran actor ha sido formada por ese elemento sutil que, según nuestro filósofo, llena el espacio y no es ni frío ni caliente, ni pesado ni ligero, no afecta ninguna forma determinada, y siendo susceptible de todas, no conserva ninguna.
Primero: -Un gran actor, no es ni un piano, ni un arpa, ni clavicordio, violín o violoncelo; no hay acorde que le pertenezca, sino que toma el acorde y el tono conveniente a su parte; sabe acomodarse a todos.
(Diderot, La paradoja del comediante, 1999)

[17] (1713-1784) Fue un escritor, filósofo y enciclopedista francés, figura importante dentro de la Ilustración.

Sobre la sensibilidad:

Primero: -Y que la sensibilidad –que de tenerla los dominaría por igual en la sociedad y en la escena-, no constituye el fundamento de su carácter ni la base de su éxito.
(Diderot, La paradoja del comediante, 1999)

Primero: - Porque ser sensible es una cosa, y sentir es otra. Lo uno es cuestión del alma, la otra de juicio.
(Diderot, La paradoja del comediante, 1999)

Inmediatamente después diferencia la sensibilidad y la racionalidad del actor:

Lo que se siente con fuerza no se sabe expresar; y lo que se expresa en un salón o a solas o leyendo o representando para unos cuantos amigos, no sirve en el teatro; y es que en el teatro, con eso que se llama sensibilidad, se dice bien un fragmento y detestable lo restante; abrazar en toda su extensión un gran papel, disponer en él los claros y los oscuros, los matices y las gradaciones, mostrarse a la misma altura en las escenas tranquilas y en las agitadas, ser diverso en los detalles y uno en el todo, formarse un plan o sistema de declamación, que salve hasta las humoradas del poeta, eso es obra de una cabeza serena, de un gran discernimiento, de un gusto delicado, de un penoso estudio, de una larga experiencia y de una tenacidad de memoria poco comunes.
(Diderot, La paradoja del comediante, 1999)

También Víctor Hugo[18] comentó en acerca del oficio del actor y su versatilidad y verosimilitud, sin embargo él le dio orígenes a estas últimas dos premisas en el texto dramático:

[18] (1802-1885) Fue un poeta, dramaturgo, novelista, político e intelectual francés que perteneció al movimiento del Romanticismo.

…el actor no es nada sin el papel; y yo todavía no he encontrado un buen papel. No he encontrado un drama como me conviene. La tragedia es hermosa, es noble, es grande y yo hubiera querido su grandeza con más realidad. Un personaje que tuviese la variedad y el movimiento de la vida, que no fuese siempre el mismo, que fuese trágico y familiar, un rey que fuese hombre. ¿Me habéis visto en Carlos VI? He causado efecto diciendo ¡Pan! ¡quiero pan! Y es que el rey no estaba allí sufriendo un padecimiento real, sino un padecimiento humano; aquello era trágico y verdadero; era la soberanía y la miseria, era un rey y un mendigo. ¡La verdad! Esto es lo que he buscado toda mi vida.

(D, Nemesio Fernandez Cuesta, 1863)

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la brillante actriz Sarah Bernhardt[19] igualmente se planteó inquietudes respecto a la interpretación dentro de su libro de memorias " Mi doble vida" (Bernhardt), que luego Alejandro Dumas(hijo)[20] tomaría de inspiración para escribir " La dama de las Camelias" ((hijo), 1848).

Louis Jouvet[21], mucho antes ya había investigado sobre el tema, dando bastante relevancia a Diderot y Bernhardt.

El arte de la interpretación ha sido estudiado a lo largo de toda su historia. Sin embargo, las teorías que empiezan a hablar sobre la interpretación en el siglo XX han sido las que he tenido más cerca antes y durante la escuela (a excepción de Aristóteles). Estas brotan con mayor celo y resonancia (incluso aún algunas de estas son la base de muchas escuelas contemporáneas a nivel mundial), pasadas la Primera[22] y Segunda Guerra Mundial[23].

Es ahí (durante la post guerra) cuando el hombre viendo que el pasado fue terrible y el futuro es incierto cae en una completa desazón hacía la existencia, el arraigo, la esperanza; esto hace eclosionar muchas nuevas ramas teóricas teatrales que tienen en común la divergencia entre ellas mismas y la multiplicidad de la visión acerca del mundo. Varios de estos nuevos discursos centraban su atención en el estudio de la interpretación, en el estudio del actor y su trabajo antes, durante y después de la puesta en escena (la técnica).

Como lo señalé arriba, algunas de estas corrientes son el pilar de muchas escuelas de formación actoral actuales, en lo sucesivo tocaré grosso modo, las vertientes que quizá pude palpar más de cerca como estudiante de la ASAB.

---

[19] (1844-1923) Fue una actriz de teatro y cine francesa.
[20] (1824-1895) Fue un escritor, novelista y dramaturgo francés.
[21] (1887-1951) Fue un actor, escenógrafo y director de teatro francés.
[22] Se desarrolló entre 1914-1918.
[23] Se desarrollo entre 1939 y 1945.

Konstantín Stanislavski[24] (el padre la formación actoral contemporánea) tuvo dos periodos de investigación y teorización sobre el trabajo del actor. A Stanislavski le inquietaba especialmente el proceso de creación de un actor e iba fervientemente en contra de conceptos poco objetivos para el trabajo del actor como era el talento, la inspiración, el ingenio y la intuición, él en oposición a este tipo de teatro cargado de clichés y carente de verdad en el escenario emprende la búsqueda y creación de un método que articule procesos eficaces, donde el actor pueda acceder a herramientas útiles, profesionales y de profundización que le permitan construir una actuación autentica, orgánica, llena de verdad escénica en oposición a las actuaciones mecánicas y de naturaleza azarosa.

Para Stanislavski lo que ocurría en escena era real, vibraba de vida, el actor no podría aparentar, tenía que ser. De esta manera Konstantín Stanislavski se acerca a la historia, la psicología y la fisiología en pro de entender la conducta humana, en la primera etapa de investigaciones halla y desarrolla sus nociones fundamentales: relajación, concentración, atención, el sí mágico, circunstancias dadas, imaginación, fe, sentido de la verdad y memoria emotiva.

Me gustaría que nos detuviéramos en este último concepto ya que ha sido en la historia de los métodos para el actor uno de los más controversiales, con muchos detractores y seguidores en la actualidad. ¿Qué es la Memoria Emotiva? Stanislavski en sus investigaciones fue a dar con las teorías de Theódule-Armand Ribot[25], este a su vez había estudiado sobre los recuerdos humanos y cómo estos reaparecían con sentimientos incluidos, esto fue llamado memoria afectiva.

Así como existe una memoria sensorial, captada por los cinco sentidos (gusto, tacto, oído, vista y olfato), también existe una memoria de emociones, de hecho, muchas veces la memoria sensorial evoca a la afectiva. Stanislavski en la búsqueda de un camino por localizar los estados emocionales, planteó al actor trabajar recuerdos personales, para después mecanizarlos y por medio de estímulos hacer que este se reconectara con sus imágenes del pasado, de esta forma lograría en escena la aparición de un estado emocional legitimo.

El actor podría traer de su pasado personal una situación paralela a la que está viviendo el personaje, revivirla, encontrar el sentimiento y ponerlo en función de la

[24] (1863-1938) Fue un actor, director escénico y pedagogo teatral ruso y cofundador del teatro del Arte de Moscú.
[25] (1839-1916) Fue un psicólogo francés.

escena; sin embargo Stanislavski dejaba en claro que el actor nunca debe dejar de ser él mismo en la escena.

Todo partía de un ejercicio de alteridad, ponerse en los zapatos del otro y bombardearse de preguntas: ¿cuáles son las circunstancias del personaje?, ¿cómo haría esto?, ¿qué lo motiva?, a partir de esto encontrar los estímulos sensoriales que lo lleven a revivir emociones que propicien el surgimiento de sentimientos para el uso del personaje.

"Nunca se pierdan a sí mismos en escena. Actúen siempre dentro de su personalidad propia, como artistas. No pueden nunca escaparse sí mismos. El momento en que se pierden, marca el dejar de vivir verdaderamente su papel para caer en la actuación falsa y exagerada".

Konstantín Stanislavski

Lee Strasberg[26] fue atraído de gran manera a este postulado del método de Stanislavski, cuando se encontraba estudiando en el American Laboratory Theatre[27] desde el año 1923 hasta 1925.

Esta escuela de actuación fue dirigida y fundada por Richard Boleslavski[28] y María Ouspenskaya[29] (ambos habían pertenecido al Teatro de Arte de Moscú[30] y ambos habían decidido quedarse en Estados Unidos luego de una gira).

E incluso Strasberg tuvo la oportunidad de ver actuar a Stanislavski, esto lo motivo a indagar en el método del ruso y enfocarse primordialmente en la memoria emotiva, que luego profundizó para crear el método Strasberg.

Al igual que Stanislavski, Strasberg plantea su método en la relajación, concentración, dado por hecho que el punto de partida del trabajo creativo del actor es su memoria, le da la mayor importancia al control consciente y a la recreación de vivencias del pasado, y suma a lo anterior la idea de “súper marioneta” de Edward Gordon Craig[31].

El entrenamiento se orienta al adiestramiento tanto de la memoria sensorial como la memoria emotiva, así el actor dominaría el inconsciente de su psiquis; este último como el motor para la actuación. Para Strasberg la acción es el resultado y no el principio y debe estar vigilada por los sentidos y la concentración; el actor aprende primero a sentir y reaccionar y sólo al final acciona.

[26] (1901-1982)Fue un director, actor, productor y profesor de teatro estadounidense.
[27] Fue una escuela y compañía de teatro, situada en Nueva York, Estados Unidos desde 1920 hasta 1930.
[28] (1889-1937) Fue un profesor de interpretación, actor y director teatral y cinematográfico polaco.
[29] (1876-1949) Fue una actriz de teatro y cinematográfica rusa.
[30] Academia de Teatro ruso fundada en 1897 por Konstantín Stanislavki y Vladímir Nemirióvich-Dánchenko.
[31] (1872-1966) Fue un actor, productor, director de escena y escenógrafo británico.

Estas bases teóricas sirvieron para consolidar el Actors Studio[32] de Nueva York que sigue en vigencia y con gran auge hasta hoy en día.

Sin embargo la Memoria Emotiva ha sido fuertemente criticada, algunos detractores argumentan que si la búsqueda es una actuación orgánica basándose en la mecánica natural de los sentimientos; la memoria emotiva iría en contra de un proceso natural ya que las emociones en la vida cotidiana no aparecen como resultado de una búsqueda consciente. Otros explican que este tipo de técnicas al trabajar desde la psiquis del actor pueden no dejar muy en claro la división entre el personaje y el actor, y el cómo no salirse o cortar adecuadamente estos ejercicios a largo plazo podría acarrear problemas de orden psicológico para el actor.

En otras versiones se habla de lo voluble que puede ser las memorias emotivas y sensoriales juntas, ya que un recuerdo que hoy me puede llevar a unas sensaciones especificas y estas a su vez a probar la tristeza, en determinado periodo de tiempo este mismo recuerdo y estas mismas sensaciones me podrían provocar alegría; un ejemplo muy claro sería en un caso hipotético el recuerdo de mi perro que murió. Yo recuerdo ese momento y las sensaciones de su pelaje, sus ladridos, me acongojo y lloro; pero tiempo después este mismo ejercicio podría desencadenar una emoción de felicidad al sentir su pelaje o escuchar sus ladridos.

El mismo Konstantín Stanislavski se percató de esto en sus investigaciones al ver que la Memoria Emotiva contrario a conectar al actor con sus compañeros y la escena podía aislarlo en la introspección y esto atentaría contra el desarrollo de la escena. Es por eso que se aleja de la memoria emotiva y trabaja sobre algo mucho más sintético, sobre la relación entre el cuerpo y la psiquis, lo físico y lo psicológico, a partir de este momento Stanislavski plantea el método de las acciones físicas y lo que sería la segunda parte de su investigación.

Él con su método de las acciones físicas permite que un actor pueda acercarse a la creación compleja de un personaje como un sistema que canaliza a la inspiración, la motiva y la ayuda a concretarse. Uno de sus conceptos centrales es el concepto de “acción”, la palabra “acción” ya la habíamos referido en la Poética de Aristóteles.

Para Stanislavski la acción sería el motor del personaje, aquello que lo motiva a hacer y reaccionar de la manera como lo hace en escena (comportamiento). Con

[32] Es una legendaria asociación y laboratorio actoral estadounidense para actores, directores y escritores profesionales. Ha sido muy influyente en la actuación en Broadway y sobretodo en Hollywood ya que muchos de los actores pertenecientes al Actors Studio tienen una trayectoria cinematográfica importante, resaltando el periodo de tiempo desde la década de los 50s hasta los 80´s. Actualmente es precedido por el actor Al Pacino y actriz Ellen Burstyn.

esto no queremos decir que en el teatro clásico no existieran las acciones, sin embargo estas eran evidenciadas a través de los soliloquios, en otras palabras: los personajes del teatro clásico comentaban todo el tiempo al público lo que iban a hacer, sabemos todo el tiempo que es lo que motiva a estos personajes. Los soliloquios son para los personajes clásicos un momento confesionario, un discurso de la verdad.

En 1896 cuando Stanislavski funda el Teatro de Arte de Moscú junto con Vladimir Nemirióvich-Dánchenko[33], ambos apostaban por un repertorio contemporáneo, es así como en la primera temporada escogieron "La Gaviota"[34], un texto de un joven escritor llamado Antón Chéjov[35].

Podría decirse que a partir del montaje de La Gaviota el arte de la interpretación cambia sustancialmente y es el comienzo del teatro contemporáneo, esta es una obra mucho más compleja puesto que a diferencia de los textos dramáticos clásicos esta no dejaba entrever tan claramente cual eran las motivaciones de los personajes, lo verdaderamente importante subyace en las palabras. La dramaturgia de Chéjov contribuyó de una manera u otra a que Stanislavski fijara la mirada en un trabajo más profundo para los actores, en las acciones, en decidir cuál de estas era más adecuada para esta situación o la otra, en darle sentido a la acción; entonces la acción es el decidir qué hay detrás de las palabras, que es lo que mueve esas palabras, qué es lo hace que el personaje diga esos textos y cómo lo hace, si no hay acción no existe el personaje. En ese sentido, el aporte más importante de Stanislavski al trabajo del actor es la decisión sobre la acción, ¿se actúan las palabras?, ¿Lo que está debajo de las palabras? O ¿ambas?

Al decidir la acción física, Stanislavski desarrolla la idea de la partitura como la división que un actor hace (junto al director) de una escena planteando claramente por unidades cuáles son sus acciones (físicas) y sus objetivos[36], esto implica la posibilidad de poder repetir. La finalidad de los ensayos es el trabajo de depuración sobre la partitura.

La interpretación que propone Stanislavski está compuesta además de lo anterior, por la aparición de las pausas o silencios; de esa manera la inspiración ya no es la herramienta primordial para los actores, y se establece la posibilidad de investigación y búsqueda autónoma dentro de la enseñanza en las artes

[33] (1858-1943) Fue un director, escritor, pedagogo, crítico y productor teatral ruso cofundador del Teatro de Arte de Moscú

[34] Primera de las cuatro piezas teatrales maestras escritas por el ruso Antón Chejov, fue escrita 1896.

[35] (1860-1904) Fue un médico, escritor y dramaturgo ruso.

[36] Según Stanislavski la acción es lo que quiero conseguir en la escena y el objetivo es el para qué, cuál es su motivación final.

escénicas. Anteriormente los alumnos imitaban a sus maestros para lograr una interpretación adecuada, ahora podrían aprender a través de la experiencia propia.

Mijaíl Chéjov[37] como algunos otros pupilos de Stanislavski decidieron indagar más sobre las técnicas usadas por los actores para crear sus técnicas propias.

En su caso introdujo el "Gesto Psicológico", este es un trabajo basado en lo psicofísico, partiendo de que lo "psico" comprende las esferas psicológicas, el alma, la psique y lo "físico" (el cuerpo tanto del actor como de los objetos). Chéjov pone en la mesa cinco términos esenciales que son:

1. El "Cuerpo Físico", es el cuerpo del actor dejando en claro que el cuerpo del actor se diferencia de los objetos porque es un cuerpo vivo, el Cuerpo Físico es la membrana que permite visualizar todos los estadios y Chéjov añade que esta membrana debe ser entrenada, no en un entrenamiento de tipo deportivo o dancístico sino en una serie de ejercicios específicos para lograr que esta sea flexible, expresiva.

2. La "Vida Interna", es la mixtura de pensamientos, sentimientos, emociones, recuerdos y deseos. Es substancial la presencia del Cuerpo Físico, pero sobretodo la conexión de este con la vida interna es fundamental para que esta última exista (no serviría de nada desear, querer, recordar, pensar o sentir sino hay un cuerpo físico que pueda ser penetrado y sirva para evidenciar) si no existe esta unión el público no puede saber qué pasa con el Mundo Interno o la Vida Interna.

3. El "Mundo" o "El Mundo Externo", se refiere al mundo circundante, el mundo que nos rodea (objetos, otras personas, animales, paisajes, el aire, la luna, el cosmos), abarca todo lo que está fuera de mí. El mundo externo esta colmado de vida como la vida interna y el cuerpo físico, y el actor debe estar preparado para entender de dónde surge esta vida y de dónde parten los impulsos de los conceptos anteriores, los impulsos que se originan del mundo externo (como el calor o el frio), desde la vida interna (un recuerdo) y desde el cuerpo físico (una sensación física como el agotamiento), de esta manera manejaría los impulsos como una herramienta.

4. El "Yo, individualismo", Chéjov también aclara que como actores debemos crear individualidades en nuestros personajes las cuales no son nuestra

[37] (1891-1955) Fue un actor y director de teatro, escritor, director y actor de cine ruso-estadounidense. Era sobrino del famoso escritor Antón Chéjov.

propia individualidad, y nuestro cuerpo físico y vida interna debe ser útil a esta otra individualidad. A diferencia de Stanislavski que se cuestiona sobre mis similitudes con el personaje, Chéjov resalta como imperante mis diferencias en paralelo con el personaje, el personaje y yo somos individuos diferentes.

5. El “Yo Creador Elevado” es otro término que utiliza Chéjov para denominar a la creatividad, esta es la parte o el estado del actor donde él sabe todas las respuestas, es propositivo, es el cuerpo de la inspiración.

La importancia de estos cinco estadios que propone Chéjov radica no sólo en que estos deben estar al servicio del actor, deben ser entrenados, sino cómo estos mismos se conectan entre sí, cómo el actor puede “sentir” en el sentido de “sensación”, es decir el actor entrenado logra vivir todo en la escena. La técnica de Chéjov es sobre el trabajo del actor es sobres sí mismo, sobre la visualización

Ilustración 2- Gesto Psicológico, Mijaíl Chéjov.

Otros alumnos Stanislavski que siguieron profundizando sobre el arte de actuar además de Lee Strasberg y Mijaíl Chéjov, fueron Stella Adler [38] y Sanford Meisner[39], también miembros del Group Theatre.

Stella Adler, fue la única actriz estadounidense en recibir clases de Konstantín Stanislavski y fue miembro del Group Theatre. Sin embargo, las diferencias de opinión con Lee Strasberg sobre la correcta aplicación del método del maestro ruso llevaron a la disolución de este grupo.

Ella siguió sus investigaciones y desarrolló su "técnica de la imaginación", Adler creía que la herramienta más importante del actor era su mente; él (el actor) debía creer en su personaje y crear imágenes, sensaciones y toda la historia alrededor de él. De esta forma Adler enfocó la actuación en cuatro fundamentos:

1. Actuar es Hacer, el actor siempre debía hacer algo en el escenario, él debía encontrar estas acciones en el texto a través de verbos, además de esto cada acción debe estar justificada, ¿por qué mi personaje hace esto?

2. El desarrollo de la imaginación, un actor debe cultivar su imaginación por medio de la observación, volverse meticuloso en cada detalle del mundo que lo rodea, es así como él puede crear imágenes específicas para nutrir todo lo que lo acompaña en el escenario, y que para él son ciertas. Si el actor logra alcanzar este concepto, el público podrá ver a través de sus ojos.

3. Entrenar la mente, el actor debe conocer de cabo a rabo la obra que está estudiando, al entenderla a totalidad puede revelar los secretos de esta al público. Debe estudiar el texto y sus ideas, pero también las situaciones sociales de la obra.

4. La Magnitud, Stella Adler animaba a los actores a no aminorarse nunca, los actores deben ser siempre grandes, tener un cuerpo y una voz fuerte que le puedan sumar en tamaño a sus acciones.

"No estás poniendo en esta típica forma de literatura llamada obra, la obra moderna. No te está permitido fingir. Es un esqueleto y tú tienes que descubrir dónde van los huesos. No tiene huesos, no tiene carne. Tú tienes que tomarlo en tus manos y decir: "este esqueleto me necesita.""

Stella Adler sobre el oficio del actor.

[38] (1901-1992) Fue una actriz estadounidense, también aclamada profesora de interpretación.
[39] (1905-1997)Fue un actor y profesor de interpretación estadounidense.

Sanford Meisner pensaba que la actuación es el vivir en circunstancias imaginarias, el actor no actúa, vive. Para poder vivir de verdad todas las emociones, se debe permitir abrir todo el espectro, es una aceptación del actor sobre sí mismo y la profundización del estudio de todos sus estados, la entrega total y desinteresada hacía el compañero. Hay un distractor importante en el camino del actor y es su ego,

Meisner plantea la repetición como supresor del ego del actor, la repetición mantiene ocupado al ego y de esta manera la interpretación se limita y se pule.

Meisner también creía que el actor era un creador, pero primero tenía que entrenarse para entender lo que pasa, lo que dice y pide el texto; el personaje no existe en el sentido de la audiencia, el personaje existe porque el actor lo ve. Sin embargo en la escena debe existir el personaje como existe el actor, en un sentido humano y no arquetípico.

En este método el actor como ser humano debe vivir en la escena con una construcción externa física de pautas o comportamientos para que la audiencia entienda que es un personaje. El actor no es responsable de los patrones rotundos emocionales, físicos y psicológicos, él no impone a un personaje; el actor vive con determinadas circunstancias físicas, emocionales y psicológicas que le permiten a cada uno de los espectadores completar el personaje; el personaje es una composición tanto del actor como del espectador.

Al existir muchas lecturas individuales sobre el personaje, se permite que una actuación sea más incluyente y generosa con quien lo ve, esto elimina los estereotipos actorales.

A decir verdad el actor debe evitar traer prejuicios o preceptos del personaje para evitar encasillarlo. Un ejemplo sería: una persona del común que en una situación de peligro reacciona violentamente para defenderse; el público ve un momento violento y ve al personaje relacionarse a través de la violencia en esta escena o situación, sin embargo esto no define al personaje en su totalidad, el personaje puede como no puede seguir relacionándose de esta forma, y esto no quiere decir que su único recurso sea la violencia. El personaje es un ser humano con toda la gama de posibilidades para ser.

"Vale más un ápice de comportamiento humano real, que mil palabras, que mil gestos".

Sanford Meisner

La exposición y la aceptación es un tema muy importante para Meisner, él afirma que cada actor tiene una esencia propia, empero como actores siempre estamos en búsqueda de representar otras esencias porque tenemos miedo a desnudarnos como somos, al

profundizar el trabajo a partir de mi propia esencia descubro que no es una cosa cuadrada, única e inamovible, ella tiene muchos espectros.

Meisner define las unidades de las piezas dramáticas por momentos, estos se componen tanto de personajes, lugares y circunstancias, y se movilizan o adquieren vida a través de los impulsos que se generan a su vez por las mismas circunstancias; la provocación moviliza las unidades y el actor se encuentra en medio de todo, del texto y las circunstancias. Por ende debe vivir cada instante y evitar pensar como el actor, es decir olvidarse de la receta de que acá pongo más emoción, acá hago este movimiento más grande, puesto que desde afuera el público ve una totalidad que lo incluye (al actor) y debe ser orgánica y real. El personaje se mueve según las provocaciones y necesidades propias, y no a la voluntad meditativa del actor.

Ilustración 3- Mapa de las Escuelas Norteamericanas que sentaron sus bases en la reinterpretación del método Stanislavski

El sistema de Stanislavski tuvo gran impacto en Estados Unidos, y como se expuso anteriormente derivó en los tres métodos y las tres escuelas más importantes de interpretación en Norte América. El “Actors Studio” de Lee Strasberg ubicado en Los Ángeles, California, el “Stella Adler Conservatory” (que incluso ya cuenta con un programa para los actores hispanohablantes debido al crecimiento e impacto de la comunidad latina en el séptimo arte) de Stella Adler

ubicado en New York, New York y “The Meisner Technique Studio” de Sanford Meisner ubicado en San Francisco, California. Todas con gran trayectoria, puesto que muchos de sus alumnos han sido reconocidos con importantes condecoraciones sobre todo en el medio cinematográfico, y todas han sido una reinterpretación del postulado Stanislavski.

No obstante Konstantín Stanislavski no fue el único ruso en teorizar acerca de la actuación.

Vsévolod Emílievich Meyerhold[40] aunque no escribió mucho acerca de su técnica dejó un concepto importante para el entrenamiento del actor, la Biomecánica.

La Biomecánica era como un juego de lo circense, del deporte, de la danza y del ritmo, el equilibrio y el movimiento son los ejes de todas estas y debe estar unificado de manera ordenada y consiente, el trabajo sobre ella debe ser riguroso para lograr lo orgánico.

Es útil para el actor en el sentido que amplia los niveles de expresión del personaje, ya que todo el cuerpo interviene en cada de nuestros movimientos, es necesario que el actor conozca en profundidad la mecánica de su cuerpo, pues cualquier desplazamiento, vibración o actividad está sujeto a leyes del movimiento y la interpretación del actor no es otra cosa que la manifestación de la fuerza humana y su trabajo es la creación de formas plásticas en el escenario.

Bertolt Brecht[41], fuertemente influenciado por Erwin Piscator[42] y su teatro político, dio un giro de ciento ochenta grados al teatro respecto a lo que se venía haciendo en aquella época. La visión sobre el teatro cambio cuando Brecht creo el teatro épico.

El teatro épico surgió a principios del siglo XX y promulgado el compromiso político abogada por las cuestiones sociales, también se le llamó teatro dialéctico ya que enfatizaba en la argumentación, justificación y la discusión.

Este teatro no buscaba mimetizar la realidad si no provocar en el público participación y debate por las ideas qué se les mostraba en escena. Este tipo de teatro iba en contra del realismo, evitaba el melodrama y la emoción al tiempo que potenciaba el análisis. Para esto Brecht utilizó diferentes premisas tales como:

---

[40] (1874-1940) Fue un director teatral, actor y teórico ruso.

[41] (1898-1956) Fue un poeta y dramaturgo alemán, uno de los más influyentes del siglo XX, creador del teatro épico.

[42] (1893-1966) Fue un director y productor teatral alemán.

1. El efecto de distanciamiento: Es la tensión que se genera entre la forma (escenografía, utilería, vestuario, iluminación) y el contenido (de lo que se habla). Este efecto de distanciamiento puede ser a nivel histórico, geográfico, político, social y psicológico.

2. El distanciamiento o verfremdung: el distanciamiento ha existido a lo largo de toda la historia del teatro, sólo que Brecht lo enfatiza mucho más, lo hace visible para que produzca extrañamiento. Es necesario distanciar o hacer la interrupción de lo que pasa para que se pueda ver de una manera más global y objetiva.

3. El gesto: es la materia prima del teatro épico, el actor necesita tomar de la vida cotidiana gracias a la observación, algunos gestos significativos que puedan narrar lo que está pasando. El actor debe conocer muy bien el gesto para poder espaciarlo, ampliarlo, trabajando con la precisión y la exactitud; también debe trabajar con el gesto sonoro, en relación con su voz, para darle diferentes entonaciones, matices, tempos, ritmos, acentos, espaciación.

4. El Gestus Social Subyacente: El gestus de cada personaje debe dar cuenta de lo que está pasando, para Stanislavski el "gestus social subyacente" seria el "súper objetivo", cada personaje del teatro épico y dramático tiene súper objetivo.

En esta dramaturgia se disgrega totalmente del sistema aristotélico, al escribir obras de las cual cuadro por cuadro, que se sustentaban a sí mismas como una unidad, es decir no eran necesariamente secuenciales en su cronología, eran episódicas, además la actuación no es dramática, se podría literalizar o enunciar una escena, y no tenía un héroe como protagonista sino un antihéroe, donde el público no se identificara y viera una persona humana, y pudiera realizar conjeturas objetivas.

ÉTienne Decroux[43] (pupilo de Jacques Copeau[44]) revivió y perfeccionó la pantomima en lo que se llamaría el mimo corporal dramático.

El objetivo de esta técnica es introducir el drama dentro del cuerpo del actor, para esto es necesario trabajar sobre algunos elementos de movimiento

[43] (1898-1991) Fue un actor y mimo francés.
[44] (1879-1949) Fue un actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés.

físico como la pausa, la vacilación, el peso, la resistencia. Sin interés en lo tangible, el mimo corporal dramático busca representar lo invisible: emociones, pensamientos.

Otro teórico que vendría a trastocar el teatro o la manera de hacer teatro sería el francés Antonin Artaud[45] con su Teatro de la Crueldad, sin embargo lo que más curiosidad me causa es cuando acomete sobre la verosimilitud en la siguiente frase:

> *…desvestir el teatro de toda lógica y verosimilitud tocando e hiriendo al espectador, por eso forzando su envolvimiento. Solo a través de lo irracional a través de evocativos acontecimientos, se puede crear una atmosfera propicia, la vida puede ser reducida a su esencia y así ser iluminada: así la realidad surge.*

(Artaud, 1938)

Y aunque la verosimilitud sea descrita como la capacidad de ser verosímil (que parece verdadero, o que es creíble) su enfoque dependerá de cómo sea usada o mejor dicho interpretada por cada autor.

Evidentemente la realidad para Artaud prima sobre la verosimilitud, sin embargo ¿qué es la verosimilitud para Artaud? y ¿cuál sería la diferencia entre verosimilitud y realidad?

Porque si partimos que la oposición de ambas cosas radica en el parecer y ser (correspondiendo a la anterior pregunta) se podría poner sobre la mesa el teatro y el performance o happening.

Pero volviendo a la pregunta: ¿qué es entonces o cómo describe Antonin Artaud a la versatilidad? Ciertamente uno hace el repaso de “El teatro de la crueldad” y encuentra la palabra como comodín gramatical; fácilmente pudo haber usado cualquier otra palabra que se relacione como un sinónimo. Pero la verosimilitud como tal (textualmente hablando) no es un tópico de relevancia dentro del tratado de Artaud, como sí lo fue la transformación, la pasión, la afectación y la sensación.

[45] (1896-1948)Fue un poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés)

Capítulo III: Las últimas ramas y sus frutos imprevistos

Reflexiones personales acerca de los montajes y el proceso académico a la luz de Grotowski y Diderot y Conclusiones inesperadas

Ahora, ¿Por qué entrar a indagar sobre Antonin Artaud? Bueno, resulta que él junto al teatro oriental llegaron a inspirar a Jerzy Grotowski. Y como ya lo expuse anteriormente, fueron algunos de sus ejercicios con los que pude trabajar durante el proceso de Cadáver Exquisito, y algunos de ellos me llenaron de preguntas y me condujeron a investigar un poco más a fondo sobre la verosimilitud.

Es verdad que tampoco es que haya estado durante ese semestre inmersa cien por cien en el estilo de trabajo de Grotowski.; primero porque no fue él quien dirigió el montaje, lo dirigió uno de sus pupilos: Gianluca Barbadori, y como puede que en gran medida el enfoque sea un poco "grotowskiano" (por así decirlo), puede que Barbadori también haya trabajado con nosotros otro tipo de cosas o técnicas que le han llamado la atención a lo largo de su vida profesional, al final y al cabo cada artista (entiéndase como cualquier persona que trabaje o se relacione con el campo del arte) es libre de emprender y compartir su propia búsqueda sobre el arte.

Segundo: Grotowski habla de una técnica personal o anti-técnica personal para quitar los obstáculos o las taras que pueda tener un actor, ¿qué por qué es personal?, sencillo, porque cada persona como individuo no tiene ni las mismas cualidades, ni las mismas dificultades para afrontar una misma cosa. Es por eso que el laboratorio teatral es necesario para sumergirse en ese estudio sobre sí mismo y desarrollo de la propia técnica personal; y eso me lleva al tercer y último punto.

Durante el semestre trabajado con Barbadori nunca hubo un laboratorio teatral o workshop (como se denomina frecuentemente), es cierto que los dos a tres primeros meses hubo una búsqueda de material, es verdad, pero esto para desembocarlo en un montaje final.

Palabras más, palabras menos, el enfoque fue el montaje, no la anti-técnica personal. Si bien es cierto que tocamos por encima este tema y que el trabajo dentro del montaje siempre fue sobre nosotros mismos, y muy a pesar de que los

acercamientos hayan sido mínimos eso bastó para que fueran sumamente fundamentales y que personalmente me engancharan.

En el primer capítulo hablaba sobre mis dos montajes finales de grado, todo eso a modo de bitácora, de documentar cada detalle dentro de ambos procesos, del ejercicio de la descripción. Más allá de eso (que es muy importante porque nos pone en contexto) considero que es de máxima relevancia lo que pasó por mí, hablando exactamente de mi cuerpo, mi mente, mi espíritu, mi manera de relacionarme con el trabajo del actor y mis reflexiones y cuestionamientos.

En el segundo capítulo he hecho un flashback a la mayoría de corrientes teatrales que siento que pude haber acariciado durante mi formación en la academia – de nuevo hablando desde la superficialidad, ya sea porque para los maestros no es un tema de relevancia dentro de una educación enfocada en los géneros dramáticos ó por modorra propia al no investigar y preguntar más (de las dos es más cierta la segunda).

Descubriendo un mapa que dice que todos venimos de un mismo tronco y que a lo largo de la historia han salido más ramas bifurcándose y entrelazándose y que seguirán creciendo mientras exista el teatro; que decir que alguna corriente teatral nació autónoma, independiente y aséptica de las demás, sería como negar que la cuna de la humanidad fue África.

Pero sobre todo que todas las preguntas que yo me he hecho a lo largo de este trabajo y a raíz de mis dos trabajos de grado (que junto a mi monólogo, han sido como electrochoques y las experiencias más enriquecedoras dentro de la escuela, por el simple hecho de sacarme de la enajenación en que caí y que muchos hemos caído dentro del rol de estudiantes sumisos y políticamente correctos; y porque me llevaron fuera de mi zona de confort y me obligaron a despertar y reaccionar de modos diferentes, haciéndome ver que hay más dentro de mí como actriz de lo que yo creía) se han repicado millones de veces, no son preguntas nuevas; y seguramente todos los teóricos, autores, directores, dramaturgos o actores anteriormente mencionados ya habían indagado sobre ellas, encontrando o no su respuesta personal.

Quizás una de las cosas que más me trasnocha es la verosimilitud, dice Jacques Copeau en el estudio preliminar que hace sobre la Paradoja del Comediante de Diderot, que el mismo Diderot exigía al actor mucho racionamiento y ninguna sensibilidad, en oposición a Grotowski que quiere liberarse de la materialidad y racionalidad de la sociedad y sumergirse en un proceso espiritual, casi ritual del teatro.

Diderot lo explica claramente:

> *Reflexione un momento sobre la verosimilitud en el teatro. ¿Qué es lo que en el teatro se llama ser verdadero? ¿Es presentar las cosas como son en realidad? No. Si fuese así, lo verosímil no sería más que lo común.*
> (Diderot, La paradoja del comediante, 1999)

Eso me recuerda a la famosa frase de Brecht:

> *Si la gente quiere ver solo cosas que pueda entender, no tendría que ir al teatro: tendrían que ir al baño.*

Luego Diderot continúa:

> *Pues, ¿en qué consiste lo verosímil en la escena? En la correspondencia de las acciones, del discurso, de la figura, de la voz, del gesto...*
> (Diderot, La paradoja del comediante, 1999)

Antes de preguntarme si mis "actuaciones" en ambos montajes iban a ser (partiendo del trabajo o técnica de cada director) o fueron verosímiles (de las aplicaciones de todos los aprendizajes obtenidos en la escuela, sumando lo aprendido con cada director) tenía que ver en primer medida con qué tipo de teatro me iba a enfrentar en cada caso y si para mí como espectadora era creíble o no lo que veía.

De Barbadori vi "Los hijos del continente", una obra que nace de un trabajo sobre los textos "Memoria del Fuego" de Eduardo Galeano[46] y más allá de decir si me gustó o no, en ocasiones la verosimilitud fluctuaba dentro de la obra como mi atención hacía ella. Y pues trayendo otra vez a colación a Brecht…

[46] (1940-2015) Fue un escritor y periodista uruguayo.

El arte cuando es bueno, es siempre entretenido.[47]

Después vi la “Maratón de Nueva York”, con la fortuna de poderla repetir varias veces para analizarla mejor. En principio y pecando por dar este tipo de juicios –de todas formas estoy opinando desde el rol de espectadora (sí me gustó y mucho), en gran parte porque las cuatro veces que la vi para mí fueron convincentes, nunca me aburrí y sumado a eso que en el escenario no había nada de escenografía y los actores solo repetían una acción durante la hora o hora y cuarto que duraba. ¿La acción? Correr, pero incluso si hubieran elegido otra acción en vez de esa, seguiría atrapada. ¿Será que la llave de la verosimilitud es la presencia escénica?

Dijo Copeau que lo esencial del comediante era entregarse, sin embargo que para darse era necesario primeramente que uno se perteneciera a sí mismo, empalmando con Grotowski: trabajar sobre sí mismo.

A decir verdad creo que para mí durante toda la obra de Cadáver Exquisito el momento en el que sentí que fui más verosímil (no porque alguien me lo haya dicho, sino porque yo misma lo sentí así genuinamente) fue la escena de la viuda y Carter. Que como expliqué en el primer capítulo derivó del trabajo sobre las memorias emotivas, aunque en principio pareciera que el trabajo surge de la emocionalidad, verdaderamente surgía de mi cuerpo repicando los movimientos de aquel acontecimiento que trabajé. Lo interesante es que mi cuerpo operaba solo, la memoria verdaderamente atravesaba mi cuerpo y en ocasiones podía surgir la emoción pero no era un requisito, no sumaba ni restaba, porque realmente yo estaba en ese totalmente presente.

Quizás para mí y no resta importancia en decirlo, pudo ser en parte terapéutico y sí, empieza a ser un ritual. Porque cada vez que la repetía era como la primera vez, mejoraba cuando evitaba ser pretenciosa, y también porque en la repetición entendía porque lo hacía (a título personal). Desde afuera la actriz era más verosímil y puertas adentro yo misma había encontrado a través del teatro una manera de exorcizar demonios del pasado, sin dañarme, ni vulnerarme, en cierta manera en ambos aspectos (profesional y personal) había ganancia.

De Carlos Bolívar vi “Carlos o el idiota de la familia”, un monólogo que él mismo dirigió y escribió.

[47] Frase dicha por Bertolt Brecht

Me preocupé mucho cuando no vi ningún personaje, ni escena (aristotélicamente hablando), sin embargo no dejaba de interesarme ni un segundo. Siento que en gran medida se debe a que Bolívar de verdad estaba hablando apasionadamente de algo, (cuando utilizo la palabra apasionada, no me refiero que todo el tiempo estuviera en un frenesí y arrancándose las vestiduras en el escenario, no. Me refiero cuando alguien de verdad habla sobre un tema en especifico con placer y convicción; las palabras, el tono, las intensiones o las pausas que usa no han seleccionadas, están vivas y llenas de sentido, llenas de imagen. No es una decisión que el actor caprichosamente toma como armando un rompecabezas a ver qué piezas mejor le acomodan).

Poniendo en paralelo el proceso con este maestro, no siento que las teorías de Jorge Eines estuvieran tan presentes.

Trabajamos mucho alrededor del objetivo y la acción física (y aunque me cambió el chip de una u otra cosa que había comido entero sobre estos dos preceptos, es algo que venía trabajando desde que entré a la academia), sin embargo lo que vi de su trabajo personal, no tenía nada que ver con el resultado final de Un remolino en el rio.

Finalmente, esto no está ni bien, ni mal. Además después de realizar la entrevista y escucharla varias veces siento que él venía a buscar y aprender más cosas de nosotros, cosas personales, de ese tipo de cosas que te movilizan a crear. También Bolívar expresó que era el mismo en las obras, pero el mismo diciendo algo por elección propia y partiendo de él.

Haciendo el mismo ejercicio que apliqué con Cadáver Exquisito, el momento en que autónomamente yo siento que haya logrado verosimilitud con el personaje de Emilia fue cuando su acento se tornó santandereano, como yo (de nuevo partiendo sobre el trabajo sobre mi misma).

Carlos Bolívar nos reiteró (como muchas veces ya lo han hecho otros maestros) que la técnica se aprende para olvidarla, que hay que arriesgarse para perder el miedo al ridículo, mejor dicho el proceso con él fue un vademécum de la vida del actor.

Mirando en retrospectiva uno siempre quiere (cuando acaba de estrenar sus montajes de grado) escuchar que su actuación fue muy buena o verosímil. Y en un principio mi objetivo con este trabajo fue encontrar las técnicas o fórmulas teatrales que me permitieran o que yo sintiera que más me acercaron a la verosimilitud y recopilarlas, para luego esculcar, pellizcar y juntar (lo que para mí era útil) en algunas otras de las corrientes que vi durante la academia, combinarlo todo y crear mi propio abracadabra de la verosimilitud, así fuera para mí misma.

Sin embargo no lo conseguí, y aunque muchos otros ilustrados estuvieron muy cerca de descifrar el maravilloso misterio de la alquimia del actor, que nos embelesa y a muchos nos obsesiona, por la vanidosa frivolidad de vernos a nosotros mismos elevados e iluminados tocando una y otra vez la perfección; bien planteado lo dejó Diderot al sintetizar tres ingredientes: lo sensible, lo razonable y el tertium quid (que traducido literal es tercer algo, o en nuestra idiosincrasia el famoso: “no sé qué”), como quien dice: “cada uno es libre de completar como quiera”.

No puedo negar que después de esta investigación tengo uno que otro ingrediente más a la mano, o más en mí yo consciente a la hora de trabajar, de todos rescato tres:

- La necesidad y convicción por decir algo. En ambos montajes y en el monólogo siempre existió una motivación de expresar, quizá por eso los disfrute, y poniendo un poco de cabeza lo que dijo Brecht, si yo misma no disfruto lo que hago ¿cómo lo va a disfrutar el que lo ve?

- El trabajo del actor no termina cuando acaba el ensayo o el montaje, es constante y trasgrede todos los estadios de la vida, por ende es un estilo de vida y por ende te lleva a crear una ética personal respecto al trabajo. Es un círculo infinito de preguntas, investigaciones, creaciones y vuelve a empezar.

- Yo soy mi objeto de estudio, es maravilloso cuando se descubre uno mismo capaz de hacer cosas extraordinarias que estaban tan solo al otro lado de mi zona de confort. No hay noción más sensata que esta: como actor o actriz soy mi propia herramienta de trabajo.

Volviendo a la verosimilitud. Encontrar ese tercer componente ya no me parece ni un punto de partida ni mucho menos de llegada, e incluso he llegado a pensar que la verosimilitud tomándola como la cualidad de hacer que algo sea creíble se puede transformar en una carrera sin sentido, con tendencia a volvernos esclavos de la aprobación, de trabajar por complacencia, de correr el riesgo de ser desleales a nosotros mismos, de perdernos.

Cada actor tiene como derecho y responsabilidad emprender su propia búsqueda, de la manera que quiera, al final a nadie obligan a ser actor. ¿Qué es lo que me mueve?

Estoy segura que cualquier camino que se decida, si se encara con dignidad y sinceridad marchará, y en algún momento por defecto, no por propósito aparecerá la verosimilitud. Solo hace falta ver todo ese árbol teatral que nos precede. Quizá hasta la misma verosimilitud nos habite y no nos hemos dado cuenta.

"Si yo no hubiera ya llevado en mí el mundo por presentimiento, aún con los ojos abiertos hubiera permanecido ciego."

Johann Wolfgang von Goethe

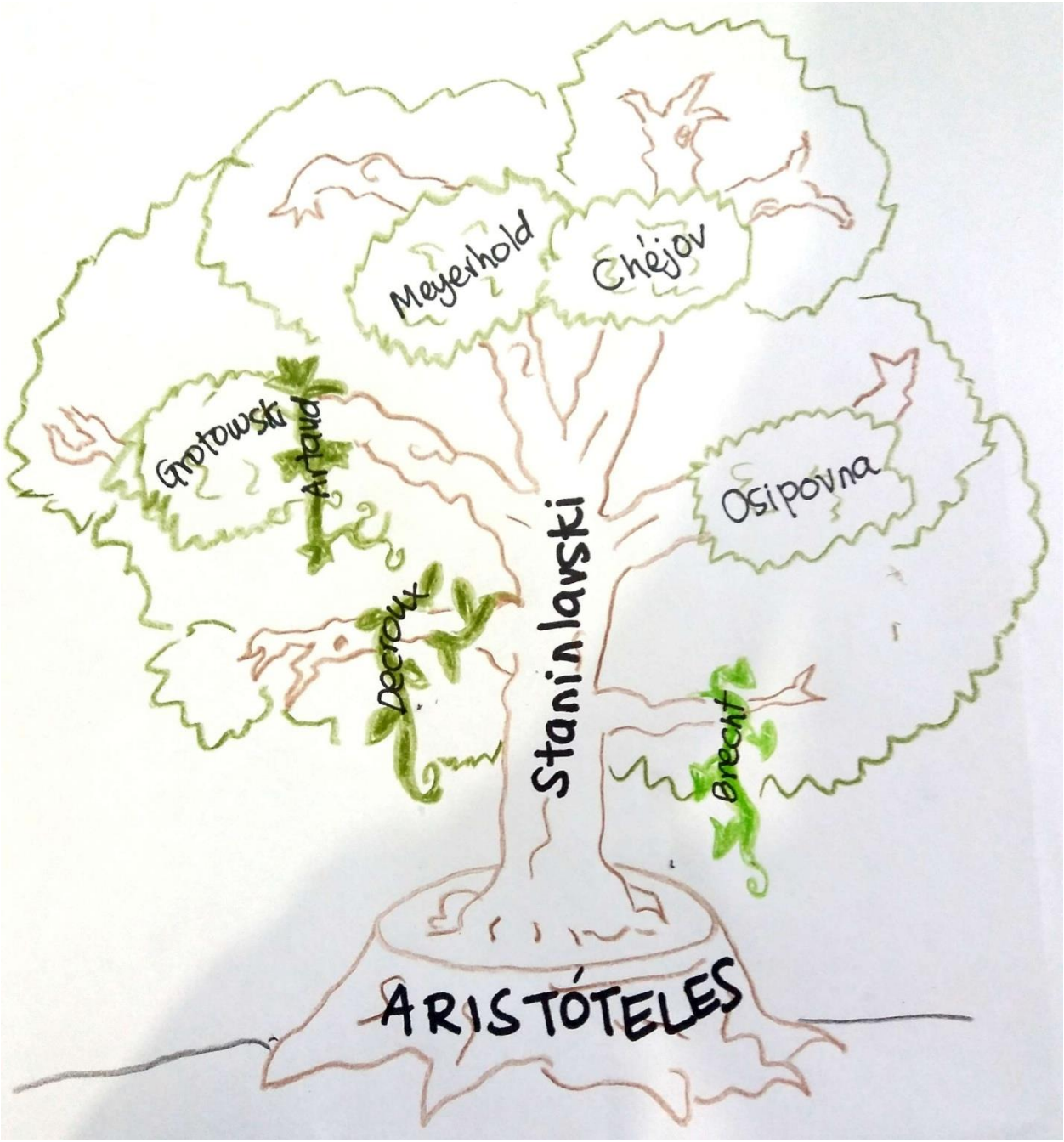
Capítulo IV: El árbol

Porque al final sí somos hijos de alguien

La siguiente ilustración deriva de los reencuentros con las bases teóricas (vividas en la escuela) alrededor de la pregunta y búsqueda de esta investigación sobre la verosimilitud en el teatro.

Este árbol se construye desde su tronco, y aunque para nadie es un secreto que los árboles tienen raíces, fue el tronco y las ramas lo que para mí se hizo tangible dentro de estos años de estudio.

Quizá después escave más profundamente para saber más sobre esas raíces, y muy probablemente descubra que estas superan en tamaño a mi árbol y tienen maravillosas cosas que había ignorado a lo largo de mi vida estudiantil. Por ahora este es mi árbol.



"Y, seguramente, no estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero, al mismo tiempo, no puedo negarlos. Son mi base, son mi fuente. Es una cuestión personal entre yo y ellos. Así he trabajado sobre la literatura dramática, y casi siempre con autores del pasado: exactamente, porque eran un asunto de ancestros, de otras generaciones"

Grotowski (Gr, 1985)

Bibliografía

(hijo), A. D. (1848). *La dama de las camelias.* Bruselas: Arcilla.

Aristóteles. (Siglo IV a.C.). *Poética.* Atenas.

Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble.* París.

Bernhardt, S. *Mi doble vida: memorias.*

D, Nemesio Fernandez Cuesta. (1863). *Memorias de Víctor Hugo.* Madrid: Las novedades.

Diderot, D. (1820). *La paradoja del comediante.* Paris.

Diderot, D. (1999). La paradoja del comediante. En D. Diderot, *La paradoja del comediante* (pág. 83). elaleph.com.

Diderot, D. (1999). La paradoja del comediante. En D. Diderot, *La paradoja del comediante* (págs. 90-91). elaleph.com.

Diderot, D. (1999). La paradoja del comediante. En D. Diderot, *La paradoja del comediante* (pág. 96). elaleph.com.

Diderot, D. (1999). La paradoja del comediante. En D. Diderot, *La paradoja del comediante* (pág. 120). elaleph.com.

Diderot, D. (1999). La paradoja del comediante. En D. Diderot, *La paradoja del comediante* (págs. 120-121). elaleph.com.

Diderot, D. (1999). La paradoja del comediante. En D. Diderot, *La paradoja del comediante* (págs. 52-53). elaleph.com.

Diderot, D. (1999). La paradoja del comediante. En D. Diderot, *La paradoja del comediante* (pág. 53). elaleph.com.

Gr, J. (1985). Eres hijo de alguien. *Extractos de la disertación de Jerzy Grotowski* . Florencia, Italia: Revista D.C.O.

Medina, L. A. (2002). *Un remolino en el río.* Madrid.

Rozo, P. M. (2010). *Cadáver Exquisito.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Anexo

"¡Sentido de la verdad es lo que uno quiere encontrar!"

Entrevista a Carlos Bolívar

Fotografía 10-Carlos Bolívar Restrepo

Se podría decir que el director y actor Carlos Bolívar tiene de español, lo que tiene de colombiano, puesto que a sus veinticinco años migró a la península ibérica en aras de pulirse como actor y decir lo que quiere a través del arte; desde entonces las visitas a Colombia han sido eso: visitas y cortas, sin embargo desde febrero del presente año y por medio de la invitación de la Facultad de Artes, F-ASAB, y más precisamente del currículo de Artes Escénicas ha regresado por un semestre a dirigir el montaje de grado de quince estudiantes que están a puertas de sumergirse en la vida profesional. Antes de la entrevista que celebramos después de un ensayo, nos invita a todos a sentarnos con ese inconfundible acento entre mezclado de paisa y español madrileño, cruza la pierna, se quita sus lentes y toma café.

Lucía Orozco: *Bueno maestro empezaremos quizá con la pregunta del millón, para usted ¿qué es actuar?*

Carlos Bolívar: El fin de semana me preguntaron, porque tuve una charla en la sala Vargas Tejada, sobre el mismo tema, me pareció curioso que ahora alguien también me haga la misma pregunta. Les hablaba sobre lo siguiente: hubo un momento que yo dejé de hacer teatro, hubo unos años en que paré, porque tenía la sensación que me estaba sintiendo como un bufón, que entretenía a la gente y no quería tener esa sensación, entonces hubo varios años que estaba sin hacer nada porque me niego a estar aquí entreteniendo a la gente. Cuando volví a ser teatro fue a raíz de ya yo encontrar algo de muchas cosas que había visto y muchas cosas que había leído que me llevó a decir no, no voy a contar historias voy a hablar de temas concretos, entonces volví al teatro pero con otras

dramaturgias distintas. Yo pienso que hay dramaturgias que exigen un tipo de interpretación, entre comillas más clásico, coges Chejov y dices, claro esto tiene un tipo de interpretación, un tipo de construir un personaje; depende de las dramaturgias tú puedes acercarte o no aunque yo también hay momentos donde he pensado que algún día cogería un Chejov por qué no lo hago de otra manera a ver si funciona.

L.O: *Maestro debo decir que yo también he pensado acerca de este tema, y es evidente que de lo que trasciende en Chejov es lo que se quiere decir sobre como se dice, o mejor dicho dentro del contexto en que se dice, ahora que usted se me ha adelantado en este tema, que pensaba tocarlo después, me gustaría preguntarle ¿Cómo se puede abordar desde la Colombia actual un Chejóv sin la necesidad de trasladarnos a Rusia, evitando caer en el seguimiento de los parámetros clásicos de ubicación temporal, social e historia, ya que Colombia y Rusia son países que en sus ámbitos social, cultural, económica, geográfico, histórico, etcétera, etcétera difieren mucho?*

C.B: Por eso yo les he insistido a ustedes, yo en ningún momento he intentado hablarles de personaje, ni pedirles psicología de personaje, siempre he intentado que sean ustedes en la situación, que pasé ese material por ustedes, que construyan acciones, porque es las acciones lo que va a dar la conducta del personaje, entonces me interesa más eso, que…porque si llegan con demasiada información del personaje, con demasiada idea del personaje, van a explorar poco, van a investigar poco, porque claro, todo lo que han pensado intentan reproducirlo y están perdiendo otras oportunidades de ver el personaje les sorprende diciendo: “y esto yo no que lo pudiera ser alguna vez”. El teatro contemporáneo yo pienso que tira mucho desde ahí, de ver al actor implicado en la acción, creyéndose lo que está haciendo y punto. Claro, también la dramaturgia te da esa libertad de poder hacer cualquier cosa pero yo pienso que es normal, cuando tú tienes una formación: la escuela, tú sales con una manera de actuar, cada escuela tiene su enfoque, por ejemplo puede ser la de Antioquia con las nuevas tendencias y entonces eso implica otro tipo de interpretación distinto.

L.O: *Ahora que usted ha regresado a Colombia y ha tenido la oportunidad de ver diferentes obras que se manejan en la escena actual bogotana, cuénteme ¿Qué rescataría, o qué ha encontrado diferente o interesante respecto a la manera de actuar o interpretar del actor respecto a hace algunos años? O por el contrario ¿Qué encuentra igual o siente que se agota?*

C.B: Respecto al trabajo cosas que he visto, que antes cuando venía otros años había un bache muy grande en el teatro colombiano cuando el actor empezaba a hablar, había propuestas que empezaban y decía: ¡Wow, qué propuesta!, pero

abría el actor la boca y no le creo nada de lo que dice, y durante muchos años eso, había ese problema, claro, se hizo mucho teatro corporal y todo eso dejó una carencia en la formación del actor, que sí mucho cuerpo y muchas imágenes y muchas cosas, pero hablaba y yo: “Jumm”, porque arrastraba el texto, porque lo recitaba, claro, hacían mucho énfasis en la otra parte y descuidaban la verdad; sin embargo estas veces las cosas que he visto, he dicho: “Bueno, ya está pasando otra cosa, ya están equilibrando mejor”. Porque por ejemplo la duda cuando uno de director viene enfrentarse con trabajo con ustedes, mi miedo era ese: como había tenido esa experiencia, en Medellín en la Universidad de Antioquía pasaba lo mismo, me dije yo: “Vamos a ver con qué me voy a encontrar”, y en ese sentido a ustedes los encontré muy equilibrados y sobre todo con sentido de la verdad es lo que uno quiere encontrar. La formación es eso: uno pasa por una escuela para encontrar un sentido de la verdad, cuando yo como actor tengo sentido de la verdad puedo responder a un director moderno, a director convencional, al que sea, porque tengo afinado mi sentido de la verdad, y a ¿qué me refiero cuando hablo de sentido de la verdad?, cuando lo que digo y hago es creíble. En ese sentido yo pienso que aunque ustedes aún no lo tengan interiorizado ahí esta eso, y lo que me ha a mí facilitado el trabajo es eso, ver que si hay sentido de la verdad no hay problema, iremos.

L.O: *¿El sentido de la verdad se evidencia sólo frente al público y en el trabajo creativo del actor o también atraviesa los diferentes estadios del estilo de vida del actor, y si es así, se entrena o aprende este sentido de la verdad o sencillamente es algo innato en el actor?*

C.B: Sí, eso se adquiere, como cuando tú estas aprendiendo a escribir a máquina, y aprendes y ya. Sí tú quedaste después de una formación bien afinada, con un sentido de la verdad fuerte el ya aparece. Uno cree que no está actuando, esta semana me decían unas chicas que querían hacer un proceso sobre las abuelas, bueno, como yo había hecho un trabajo sobre mi madre, ellas me preguntaban que cómo había hecho para hacer esa función ahí y yo les dije: “Claro, que como yo habló desde mí, siempre soy yo Carlos Bolívar en escena hablando de esto que me interesa. Claro, no les puedo negar que aunque yo tenga una formación actoral y aunque me ponga yo ahí, el espectador ve algo que aunque yo no lo quiera explicar es algo que ya tengo interno, entonces se va a ver. Con una obra que tuve en España y ahora en Medellín, me decían: sí uno te ve en el escenario y es Carlos, vale, porque al final que entra una niña al leer unos textos y unos títulos de unos libros, claro en cuanto entra ella uno dice: “No, aunque no quiera Carlos ya está todo tan perfectamente claro y preciso”, que cuando ven la otra dicen: “Esta niña no tiene formación ninguna”; que aunque aquí parecía que era muy natural, ahí aparece inconscientemente esa formación que tengo aunque no

quiera, en la forma de manejar los objetos, en la presencia en el escenario, todo eso aparece porque esta interiorizado; es como la técnica, es una cosa que te interiorizas y llega un momento en que ya no tienes que estar pensando en eso, ya lo haces, al principio hay que machacar: ¿qué idea estar pensando?, ¿qué entorno estar trabajando?, pero llega un momento en que uno se pone en el escenario y empiezan a trabajar esas cosas.

L.O: *¿Se podría decir que el sentido de la verdad sensibiliza al actor, no en el sentido sentimental, sino que obliga al actor a estar más despierto, más versátil? Porque a veces uno va a ver obras y resulta que el actor lo hace excelente, sin embargo este actor lleva trabajando años con esa compañía, en ese tipo de obras que sería interesante verlo en otra cosa.*

C.B: Si a mí me lo decían en Medellín, una gente me decía: "Lo interesante es que no lo vemos hacer personaje, te vemos a ti hablando sobre algo". Porque el problema de eso es cuando el actor corre a esconderse tras la idea del personaje porque tiene miedo de mostrarse, definitivamente cuando empezaron todas esas cosas, yo dije que no quería hacer personajes, últimamente los seis últimos espectáculos es eso, no es que me niegue porque el solo hecho de estar ahí: sobre el escenario ya es una presencia y una formación que se va a ver, el espectador que no me conozca dirá que estoy haciendo un personaje. Pero yo si siento la diferencia entre eso que hago a abordar desde la forma clásica. Pienso que cuando uno tiene afinado el sentido de la verdad responde a lo que sea. Tú puedes tomar al personaje por donde sea, incluyendo la psicología del personaje, pero yo como espectador eso no lo veo a menos que lo pongas en acciones, y ahí yo uno las acciones y veo la conducta del personaje.

L.O: *¿Qué pasa cuando la acción está en la palabra, un Chejov por ejemplo?*

C.B: ¿Por qué en Chejov no pasa nada? Porque no quieren, pero cuando yo le meto acción puede ser la misma escena interpretada de mil maneras diferentes, otra cosa es cuando se hace un Shakespeare, que ahí la palabra es acción y te transforma, pero en Chejov puedes estar haciendo miles de formas y acciones y se enriquece de una manera que uno dice: "Wow", que de aburrido no tiene nada, es maravilloso. ¿Quién dice que Chejov tiene que ser así?

L.O: *Anteriormente usted hablaba que tuvo que leer y ver muchas cosas para lograr este sentido de actuación. ¿Qué tipo de literatura ó qué tipo de cosas tuvo que ver para descubrirlo?*

C.B: No, es lo que siempre me ha ido pidiendo el cuerpo. Me di cuenta que para mí es más interesante en vez de llevar obras teatrales a la escena, llevar literatura y convertirla en teatro, pero porque me lo pide, pero más que todo es porque yo

quiero hablar de eso. El último que hice fue sobre la educación, entonces cojo a Rousseau y no para decir: “Voy a volver esto teatro”, no, yo después tomo otro autor que también habla de la educación entonces hago una mezcla entre Passolini y Rousseau, yo nunca digo: “De la novela esta voy a sacar un texto de teatro, no”. Yo hago lo que me pida el cuerpo, voy armando, voy moviendo, voy encontrando acercamientos sobre el mismo tema y de repente ya tengo un texto más o menos bocetado y digo: “¿Y ahora qué coños hago con esto?”, pero nada empiezo a moverlo, a depurarlo a intercambiarlo pero depende de las acciones que empiezo. Yo por ejemplo trabajo la acción muy distinta a lo que estamos haciendo en este momento, trabajo la acción por un lado y el cuerpo por otro, nada de lo que estoy haciendo tiene que ver con lo que estoy diciendo, estoy en esa búsqueda. Cuando me encuentro con Jorge Eines el me dice: “Vale cualquier cosa”, yo le respondo que no, cuando yo estoy trabajando en determinada cosa no me sirve cualquier acción, pruebo miles de acciones para encontrar la que me funciona, pero aunque parezca que no coordine con nada del texto que estoy diciendo en ese momento en conjunto hay un hilo conductor que sirve, que funciona.

L.O: *Maestro lo parafrasearé un poco, usted dice que para crear parte de lo que le pida el cuerpo, palabras más, palabras menos: de lo que usted quiere hablar como Carlos Bolívar. Se podría decir que es una noción de sinceridad y de disfrute porque a elegido que representar, sin embargo ¿cómo puedo empalmar esto con la técnica, si es esta la que nos enseña una fórmula para hacer las cosas, que no parten desde mi yo o de mi verdad?*

C.B: Hay que someterse a la técnica, por eso es que uno entra a la escuela, para que le enseñe y para que le den a uno elementos técnicos para trabajar, y hay que cogerlos, lo que pasa es que ya después ¿qué hago yo con eso?, ¿yo de que quiero hablar?, yo como artista de qué me interesa hablar. Yo les decía hace tiempo, yo hice por muchos años textos como este: tradicionales, ahora regreso a trabajar este mismo tipo de textos, con una dramaturgia muy convencional. Yo no sé si los profesores o quien me propuso aquí en la ASAB pretende que yo con esta obra hiciera mi búsqueda profesional, no, yo aquí trabajo con lo que los alumnos me proponen, yo no vengo a imponerles mi búsqueda personal y llevo años haciéndola, y no porque en esta dramaturgia tampoco viene al caso…al menos en este momento yo no puedo arriesgarme a eso, y quizá eso es lo que esperan de este montaje y cuando lo vean dirán que esto no es lo que yo hago, pero es lo que ustedes hacen.

L.O: *Maestro, ¿Por qué escogió esta obra?, ¿Por qué escogió “Un remolino en el río”?*

C.B: Por varias cosas, una primero que todo afectiva, porque la autora estudió conmigo en Madrid y había un vínculo afectivo con ella y cuando se presenta esta oportunidad me dije que iba a hacerle un homenaje como compañera. Otro porque me interesaba poder abordar un tema tan de aquí, de este país, que a mí me tocó fuera, con gente que han estado aquí y a ustedes no sé, directa o indirectamente con su familia, porque ustedes son todavía muy jóvenes pero han vivido algo de eso; entonces me interesaba ver cómo ustedes veían eso, ¿qué me aportaban?, más en el interés de yo aprender de ustedes; pero me interesaba más a mí que me tocó vivir eso afuera, el cómo me iba afectar ese texto porque desde que lo leí, desde que ella me lo pasó me encantaba, lo que pasa es que tenía muchos personajes, entonces o lo hacía en un teatro nacional o en una escuela donde hubiera muchos alumnos que se introduzcan en esa clase de tema. Quería ver cómo compartíamos ustedes y yo eso que yo no viví, cómo le dábamos forma a esto, qué podía aportarles yo a ustedes dentro de lo que yo veía que me iban dando.

L.O: *Quisiera preguntarle: cuando empezamos a trabajar sobre esta obra ¿usted vio en nosotros, en nuestros cuerpos o en nuestra manera de trabajar esa característica implícita de lo que significa vivir en un país en guerra, aunque no la hayamos sufrido directamente? O por el contrario ¿Seguíamos muy ingenuos o totalmente insensibles a la coyuntura nacional de la violencia?*

C.B: Claro es que el tema de la violencia es algo que me ha golpeado mucho aunque este en la distancia. Cuando venía a Medellín en la época de Pablo Escobar donde había tanta violencia yo salía corriendo, no aguantaba. Claro, yo sé que aquí a la gente le tocó vivir porque no se pudo largar, les tocó aguantar, pero para mí era algo de no creer cuando escuchaba por la noche disparos, me quería ir, vivía yendo y viniendo hasta que una noche no hubo disparos, ha pasado algo. A partir de ese momento regresa de visita a Colombia de otra manera, con ganas. De ahí mis ganas de ver ustedes qué entendían de eso, qué me podían aportar, cuando uno está en una situación límite de ese tipo donde le toca aguantarse ¿qué hace? Al principio cuando empezamos a hacer el previo los veía faltos de imaginación, jugaban pero la imaginación poco desarrollada, como poco atrevida y veo en los montajes eso: que hay poco riesgo, y ustedes los pueden hacer, cuando los veo tienen sentido la verdad y por eso pueden hacer lo que quieran, lo que pasa es que tienen que creer lo que hacen, ¿qué quieren decir?, ¿de qué manera lo quiero contar?, allí va a empezar a aparecer su particularidad, la manera de contar. Todos tenemos que encontrar una manera de contar.

L.O: *Todo lo anterior que hemos hablado ha sido relacionado al teatro sin embargo ¿usted cree que este sentido de la verdad también pueda responder a otros lenguajes y otros tipos de interpretación, el cine por ejemplo?*

C.B: Para todo. Nosotros allá en la escuela decimos que si el actor tiene sentido de la verdad responde al cine, a la televisión pero si sabe con qué está trabajando. Incluso el alumno mientras está en su formación tiene que pasar por todo: naturalismo, realismo, realismo alto y estilo, se mueve en todo. Lo que le decimos allá al actor es que tiene que jugar en toda la cancha, no simplemente aquí. Como actor debemos diferenciar cuando estamos en un estudio de grabación y cuando en un escenario, sin la necesidad que nos digan que no exageremos o que hablemos más bajo, pero eso pasa si yo sé qué es lo que estoy trabajando, saber ¿qué quiere? y ¿cómo quiere que lo haga el director?, pero ojo, estas preguntas son muy diferentes en el cine y en el teatro. A veces ustedes me dicen que no están haciendo nada porque en superficie no se están moviendo pero ojo, escuchar es una acción, es hacer algo. Tienen un miedo al silencio y a la pausa, ¡increíble! Por eso es importante el previo, porque lo único que se les pide es que se suelten, se dejen llevar, tienen que arriesgarse y perder el miedo a hacer el ridículo. Soltarse y trabajar creativamente, volver una acción cotidiana extraordinaria y particular disparando la imaginación, no es la acción en si sino como se ejecuta, cuantas maneras distintas hay para hacerla.

L.O: *Maestro para finalizar, ¿qué elementos cree que debe tener el actor fuera de la escena o qué características debe construir el actor dentro de su oficio para lograr obtener un sentido de la verdad inquebrantable en cualesquiera que sea la obra, o lengua, o tipo de interpretación o técnica?*

C.B: Yo recuerdo que antes de irme para España, yo veía a los grupos en el festival de Manizales y me preguntaba el por qué eran distintos. Claro, hay un bagaje cultural tan grande, y todas esas cosas que aportan. Yo no entiendo que tú como persona dedicada al arte no vayas a museos, no veas obras de teatro, no leas ni asistas a exposiciones, si solo ves en tu casa al sagrado corazón de Jesús tu imaginación no saldrá más allá de lo que conoces. No se te puede ocurrir todo a ti, a lo mejor vas a alguna parte y encuentras en una tontería algo que detone la creatividad dentro de tu trabajo como artista, reelaborar. Todo aprendizaje es resistencial, pero también tenemos que educar el oído, el gusto, todo. Tengo que confesar que cosa que disfrute más que el teatro: la pintura, yo estoy viendo una pintura y a mí no me importa nada, pero a mí me costó, sobre todo la pintura holandesa que es muy realista con esos interiores, no podía, yo decía: “No, no veo, no sé qué es”. Pero claro, no estaba todavía en capacidad, no había educado todavía mi vista, hoy en día veo esa pintura y me emociona más que la pintura del renacimiento. Igual me pasó cuando fui por primera vez a la ópera, no podía, me

quedaba dormido, no por eso dije que no volvía, insistí, insistí porque es resistencial, si yo no hago el esfuerzo me lo pierdo.

Esta entrevista fue realizada el 7 de abril de 2016, en el teatro La Factoria, L`explose en la ciudad de Bogotá, Colombia a Carlos Bolívar Restrepo (director y actor colombiano) por Lucía Orozco Cifuentes (estudiante de la Facultad de Artes- F-ASAB).