



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***LA IMAGINACIÓN: POTENCIA FUNDAMENTAL DEL
ACTOR PARA TRANSFORMAR(SE) ESCÉNICAMENTE***

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

ADRIANA CECILIA REYES MILLÁN

Asesora:

DRA. NORMA TRINIDAD LOJERO VEGA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., SEPTIEMBRE DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria:

Con todo mi amor para Conchita, la mujer que más admiro. Porque supo abrirse todas las puertas con dignidad, porque no había lugar que no quedara transformado con su presencia. En mi imaginación vivirá por siempre.

A los niños y niñas que al jugar me enseñan tanto de la condición humana. En especial a mis sobrinos: Hugo, Santiago y Said, por mantener activa mi imaginación, porque me hacen sentir que todo vale la pena y me incitan a ser un buen ejemplo.

Agradecimientos:

A Araceli y Luis Alberto por ser los pilares de mi formación, por su apoyo incondicional, sus valores inquebrantables y su amorosa compañía. Por la libertad que me han dado sin dejar de guiarme.

A Montserrat, Luis y Ana, por cuidarme, por ser mis maestros y por darme las memorias más bellas desde empecé mi viaje en esta vida.

Con admiración a Bob Wilson, quien en un acto generoso comparte su trabajo de manera que impacta incluso en quienes no lo tenemos cerca.

También a todos los escritores que dialogan conmigo en este trabajo y que enriquecen mis experiencias.

Con mucho respeto y cariño a mi asesora Norma Lojero por ayudarme a hablar desde lo que me mueve. Por la pasión y entrega con la que trabaja para la comunidad universitaria en la que, los más afortunados, somos sus aprendices. Gracias por la paciencia y por creer en mí.

Y a mis sinodales que en las aulas me brindaron herramientas fundamentales para mi profesión y que en este proceso me orientaron con sus observaciones. Profesoras Rosa María Gómez y Muriel Ricard. Profesores Bruno Castillo y Fidel Monroy ¡Gracias por todo!

Índice

Introducción	3
Capítulo 1: ¿Qué es la imaginación? : un viaje simbólico de la representación... 10	
1.1 El juego del “como si”: transformación de imágenes	31
1.1.1 El aquí y el ahora en el juego teatral	42
1.2 ¿Soy o no soy?: identidad lúdica.....	46
1.2.1 Ser o no ser personaje:	51
1.2.2 No ser actor: el caso de Bob Wilson y los <i>Byrds</i>	54
Capítulo 2: Transformación escénica: configuración de la obra	66
2.1 Dirigir y configurar: la mirada del otro.....	71
2.1.1 El personaje: la máscara del otro	75
2.1.2 El espacio que habita el personaje.....	85
2.1.3 La iluminación: ver o no ver.....	88
2.1.4 Imágenes sonoras	94
2.2 Yo soy el otro: el sentido de transformarse	98
Conclusiones.....	106
Bibliografía	112

Introducción

La imaginación suele asociarse con la niñez, como si quienes transitan por esa etapa fueran los maestros en imaginar y esta cualidad poco a poco se fuera diluyendo u ocultando para enfrentar la vida de una manera más “concreta”. Sin embargo, en el mundo de las artes y no solamente en la infancia, esa potencia es fundamental para quienes se dedican a transformar ciertos elementos de la realidad en un artificio u obra artística.

En los niños, la imaginación está evidentemente relacionada con el juego y en un contexto en el que la recreación es uno de sus derechos¹, es natural que se manifieste en su conducta. En cambio cuando se es adulto, suelen priorizarse las conductas productivas sobre las recreativas, de tal modo que el juego se vuelve un privilegio que tiene ocasión en el “tiempo libre” y está determinado por asuntos como el trabajo, por ejemplo.

Los adultos juegan e imaginan aunque no siempre sea tan evidente como en los niños; por eso aquellas personas que lo hacen de manera extraordinaria, es decir con mayor frecuencia o evidencia ante los demás, son distinguidos del resto, como si tuvieran una cualidad extraña que no todos tienen o que no ponen en práctica y es posible que se busque un vínculo entre esa conducta y el entorno para intentar comprender sus motivos. Por ello es común que se relacione ese peculiar modo de ser con creatividad, con “locura”, con sensibilidad artística, con capacidad inventiva, con genialidad o con inmadurez, según quien lo observe.

Por obvias razones, el contexto artístico parece ser pertinente para echar a andar la imaginación y en tanto es así, se explica que quienes trabajan en él lo hagan sin miramientos. Sin embargo, cabe destacar que los artistas no son los únicos que “tienen permitido” usar esa potencia en su labor y no solamente en sus horas de descanso; también la usan los filósofos, los científicos, o hasta los propios politólogos que están buscando las respuestas de la “vida” incansablemente.

¹ Derecho por decreto establecido en la Convención sobre los Derechos del Niño de la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1989.

Si en la edad adulta se tiene la idea de que el juego y la imaginación se desarrollan con mayor facilidad en el tiempo libre, se requiere algo de voluntad para hacer coexistir la actividad productiva con la recreativa, para procurarse a uno mismo ese derecho que se adquiere de nacimiento. Charles Baudelaire dijo que “el genio es la infancia recuperada a voluntad”². Por un lado, la idea de genio deviene en carácter y por el otro, en genialidad, que implica ser extraordinario al realizar una cosa: ser brillante en un área.

La imaginación, como parte fundamental del genio y la genialidad no es una potencia que se obtenga a voluntad³. Sin embargo, lo que sí puede elegirse en ocasiones es la frecuencia con la que se desarrolla, el contenido de lo que se imagina y el lugar en el que se hace, por ejemplo. Todos imaginamos, pero no de la misma manera.

El acto de imaginar deliberadamente con el propósito de construir y/o habitar un mundo ficticio es similar a la esencia lúdica que se suele normalizar en los niños. Me refiero específicamente a los roles que ellos asumen y que cambian constantemente: en un momento pueden jugar a ser veterinarios, maestros, médicos o astronautas y además pueden cambiar el sentido del espacio en el que juegan, es decir “convertir” su habitación en nave espacial, hospital, zoológico, etcétera.

La multiplicidad de personalidades resulta sumamente atractiva y fascinante cuando se descubre que al interpretar o caracterizar a “otros” ocurre el fenómeno

² Pienso que es pertinente la decisión arbitraria de Katharina Otto Bernstein al retomar solamente el principio de la frase original para abrir su primer capítulo en *Absolute Wilson* (p. 15.) [Todo el libro está en inglés y las traducciones son mías]. Para mi estudio es conveniente considerar la afirmación completa que Baudelaire expuso en *El pintor de la vida moderna* (p. 7): “el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente”. Aunque lo viril sea sinónimo de masculino, entiendo que en este caso implica que un niño (varón) se hace adulto (hombre/viril) y por lo tanto tiene la libertad para elegir, como no la tiene del todo en la infancia. Tal vez la frase parezca adultocentrista con predominancia de la visión masculina y no haga total sentido actualmente si alguien (como es mi caso) considera que las y los niños tienen la capacidad para analizar de acuerdo con su etapa de desarrollo y también son libres de elegir hacia donde guían su imaginación. No obstante, al tratar de entender la frase sin juicios *a priori*, me parece que, lejos de minimizar la infancia, Baudelaire la enaltece y algo mira en ella para hablar de recuperarla cuando se es adulto, cosa por demás pertinente en el quehacer actoral (sin importar si se es hombre o mujer, ni la edad que se tenga).

³ Más adelante explicaré que la imaginación juega un papel importante en la memoria e incluso en el aprendizaje que guía la supervivencia y que más que una habilidad o cualidad adquirida es una potencia inherente al ser.

de reconocimiento: ser uno mismo como otro. Por ello, no es extraño ver a los niños jugar así, puesto que en su deseo de crecer, alimentan la búsqueda de identidad.

Así como los niños, quienes construyen ficciones están en constante relación con la identidad e identificación, más aún cuando se trata de vivir en carne propia ese intercambio momentáneo que ocurre al transformar(se)⁴ escénicamente. Es una especie de juego, o en palabras de Johan Huizinga⁵:

una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según las reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente.⁶

Cuando el juego es transformador, impresiona encontrar la otredad en sí mismo revestida de algo más. La transformación implica —para algo o alguien— cambiar de forma, y por eso en un ámbito como el artístico, alcanza diversos niveles que van desde lo íntimo y personal hasta lo público y social.

Es precisamente esa inquietud por la identidad la que me ha llevado a indagar en la transformación escénica hasta el punto de remontarme a mi infancia y por ende, a ahondar en la imaginación. Si bien esa inquietud se ha manifestado a lo largo de mi vida de una u otra forma, fue hasta que empecé a estudiar en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro que vi más de cerca las diversas problemáticas que implicaba ser actriz, personaje/entidad ficticia y a la vez ser yo misma.

⁴ El uso del término “transformar(se) escénicamente” es adecuado específicamente para la labor actoral si se toma en cuenta que los actores son su propio instrumento de trabajo: son colaboradores de la configuración de la obra y a la vez su cuerpo es parte de ella: son la obra misma que se expone ante el público. En el primer capítulo profundizo en el rol del actor con respecto a la/su transformación escénica.

⁵ Historiador holandés que en 1938 postuló que uno de los fundamentos de la cultura es la capacidad de jugar. Para ello expuso el término *homo ludens* (hombre que juega) al que le dedicó un libro homónimo para exaltar su importancia en la evolución, tanto como cuando se habla del *homo sapiens* (hombre que sabe) y del *homo faber* (hombre que fabrica).

⁶ *Homo ludens*, p. 45.

Quizá la reflexión se hizo más profunda en los últimos dos años que corresponden a los procesos de TICA⁷ y Laboratorio de Puesta en Escena, pues pude notar, en más de una ocasión, la falta de claridad en mí para reconocer qué es lo que me distinguía como actriz (mi identidad actoral), cuáles eran mis principales herramientas y cómo podía usarlas.

Una de las intuiciones que tenía se centraba en la necesidad de experimentar y lograr “la transformación” con la imaginación como fiel y esencial compañera en cada acto creativo, sin embargo no sabía cómo integrarla con la amplia oferta de técnicas, metodologías, ejercicios y formas de abordar la escena a las que me enfrenté (por supuesto, no experimenté ni la mitad de ellas).

Aunado a la dificultad que implica explorar diversas formas de aproximarse a lo escénico, especialmente cuando parecen contradecirse entre sí, también ocurría que en el trabajo colectivo que implica el teatro no siempre se lograba entablar un lenguaje que permitiera vincular la búsqueda de cada participante.

Algunas veces con todo lo anterior no sabía qué era lo que estaba haciendo ni podía distinguir cómo lo que aprendía y compartía con mis compañeros y profesores se reflejaba en mi trabajo. ¿Se reflejaba? Esa duda me hacía preguntarme si la tarea de configurar⁸ un “otro” de la manera en la que lo estaba haciendo era pertinente, si había otros medios, si eran convenientes o no, e incluso si podría hacerlo alguien más, aun sin tener preparación. Entonces me preguntaba qué es ser actriz y me encontraba estancada intentando responderme a mí misma mientras trabajaba con la exigencia de representar un personaje en el escenario, sin saber muy bien tampoco cómo hacerlo.

Podría describir esa sensación como un hueco o el “vacío” que muchos creadores experimentan en sus “tormentosos” procesos poéticos. Me percaté que

⁷ El Taller Integral de Creación Artística (TICA) es una de las materias obligatorias que se imparten en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y que tiene como objetivo integrar las cinco áreas que coexisten en la carrera (dramaturgia, dirección, actuación, diseño y producción y teatrología) en la realización de una obra de teatro para ser expuesta al público al final del año escolar.

⁸ Elegí este término porque implica “dar determinada forma a algo” y por ello está relacionado con la palabra *transformación*, mientras que *crear* no contiene éste vínculo ni lo considera, puesto que significa “producir algo de la nada”. En el segundo capítulo se desarrolla de manera más explícita la idea de la configuración de un “otro”. [Referencias consultadas en el Diccionario de la Lengua Española].

saber de técnica vocal, corporal o de análisis de textos no bastaba para resolver el complejo proceso de la configuración de un personaje, ni mucho menos de la identidad actoral frente a la identidad personal, o sea lo que reconozco como yo misma.

Por todo lo anterior, apuesto por la imaginación como una potencia del alma⁹ que al encontrarse tanto en el ámbito abstracto de lo simbólico y la representación (ligado con lo ficticio), como en el ámbito racional e intelectual, no solamente puede ser útil como detonante para configurar un mundo interno, sino también para discernir entre la realidad y la ficción, entre la personalidad propia y las otras máscaras que se suman para así cambiar de forma ante los ojos expectantes de la obra.

Para tejer el puente de aquello que ocurre entre el mundo interno de lo imaginario y lo que sucede en una ficción expuesta, en el primer capítulo hablo de la imaginación en diálogo con algunas ideas aristotélicas¹⁰, que me permiten ahondar en la percepción sensible, la imagen, la memoria, la evocación, la representación y la transformación, entre otras cosas inherentes al trabajo creativo específicamente actoral.

Posteriormente establezco un vínculo entre lo lúdico y lo teatral, para profundizar en el concepto de “juego” como un medio en el que la imaginación es esencial para emprender un viaje simbólico de la representación. Esta analogía expone el paradójico rol del actor como jugador en la obra, que paso a paso puede transitar desde sí mismo hacia la configuración de una entidad ficticia para hacer visible lo invisible, ser y no ser al mismo tiempo.

⁹ En el capítulo primero explicaré este concepto que retomo de la filosofía aristotélica, así como la pertinencia de su uso en este trabajo.

¹⁰ Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) pensador griego que junto con Platón ha sido fundamental para el estudio de la filosofía occidental. Entre sus reflexiones se encuentra *La Poética*, en donde refleja sus inquietudes hacia las artes imitativas y por lo tanto, hacia el teatro (sin olvidar que hay quienes ponen en duda si realmente fue él quien la escribió). Al consultar sus escritos en *Acerca del alma*, pude alimentar mi búsqueda en cuanto a la imaginación en un diálogo que se desarrolla en el primer capítulo y con ello pensar el arte del actor más allá de la formación académica. Además, debido a que Aristóteles considera que la imaginación es una potencia de cualquier cuerpo capaz de percibir a través de por lo menos un sentido (el tacto), amplía el campo de inclusión a todos los seres vivos y así me permite contemplar que hay distintos “tipos” de actores, que imaginan diferente y que no hay una sola forma de concebir el teatro. De esta manera mi estudio puede considerar distintas voces.

En el segundo capítulo me centro en la idea de la transformación escénica del actor y por lo tanto, en el viaje que emprende junto con los otros colaboradores creativos para lograrlo. El contraste entre el trabajo de cada uno con el del actor visibiliza la distinción esencial de la identidad artística actoral con respecto a cualquier otra y sostiene por qué quien está arriba del escenario, no solamente puede transformarlo, sino que se transforma a sí mismo literal y metafóricamente.

Así como desde el campo de la filosofía Aristóteles es mi punto de partida, en el ámbito teatral es Bob Wilson¹¹, quien además de ser actor tiene una destacable carrera como director y ha desempeñado otras labores no menos reconocibles, razón por la que me funciona para hablar del contraste de identidades artísticas que incluso pueden converger en una sola persona que experimenta la transformación para llegar a ellas.

Además me identifico con la concepción que Wilson tiene acerca del teatro como artificio y de los actores como parte de éste. Considero que el planteamiento que aborda la imaginación como potencia fundamental para transformar(se) escénicamente va de la mano con lo anterior, ya que nos hace coincidir en una postura sobre el riesgo del trabajo actoral que se puede transitar favorablemente cuando son claros los límites entre lo privado del individuo que actúa y lo público del hecho teatral. Lo anterior no invalida en absoluto las otras propuestas que existen, ni las poéticas que apelan a la no ficción, a la presentación literal de los hechos, al *performance* e incluso al riesgo físico inminente como parte esencial de su discurso. Sin embargo mi búsqueda y la respuesta ante el conflicto acerca de la identidad abarcan necesariamente el campo de la ficción por razones que se aclararán en el transcurrir de esta propuesta.

Por ese mismo motivo, el juego es otro vínculo que encuentro entre mi postura sobre lo actoral y la identidad artística de Wilson, quien no solo me parece un claro ejemplo de cómo la imaginación que desarrolla como individuo sostiene

¹¹ Robert Wilson (Texas 1941) es principalmente un director teatral que también se da destacado como actor, arquitecto de profesión, iluminador, diseñador, escenógrafo y escultor. Además se ha desempeñado como coreógrafo y dramaturgo de sus propias obras. También ha trabajado con multimedia y fotografía. Ha dirigido a actores de teatro y cine, a no actores e incluso a personas con capacidades diferentes. Al igual que Aristóteles, su versatilidad y capacidad de inclusión e integración me permiten dialogar con él con un panorama diverso en el que considero otras variables y formas de lo teatral.

su trabajo creativo, sino del rigor que como artista tiene para exponerlo libremente con la conciencia de que siempre hay “otro” que percibe y forma parte de su juego. Con respecto a su trabajo teatral ha dicho que “si puedes hacer un teatro que se relacione con la mente de un niño, entonces puedes relacionarte con cualquier otro”¹² y yo suscribo esta idea, puesto que todos fuimos niños alguna vez y otros lo son todavía.

El diálogo que establezco con Bob Wilson me sirve para confrontar y distinguir mi propia experiencia escénica y preguntar acerca de mi identidad actoral, personal y social: ¿cómo se construye un personaje?, ¿cómo se habita?, ¿qué implica el acto de representar y convertirse en otro?

La transformación escénica va más allá de la imaginación en la que se sostiene: implica la paradoja de exponer y proteger la identidad al mismo tiempo, confrontarse con lo que es y lo que no es y distinguirse como un actor que es contemplado por el espectador como si fuera “otro” aun cuando se esté consciente de lo artificial que es el mundo ficticio o incluso, a un nivel literal, dentro de una propuesta que apueste por la no ficción.

Sea pues este ámbito de consideraciones, el que guíe mi investigación reflexiva acerca del trabajo actoral.

¹² *Absolute Wilson*, p. 22.

Capítulo 1: ¿Qué es la imaginación?: un viaje simbólico de la representación

Se viaja para ir de un sitio a otro y en el camino se encuentran distintos lugares intermedios que también son parte de la travesía, pero ¿es necesario tomar un avión o embarcarse para hacer un viaje?, ¿no es la propia mente la que en ocasiones lleva a lugares desconocidos o guía de vuelta a aquellos que se han dejado atrás y a los que se quiere volver una y otra vez?

Uno de los detonantes que me ha llevado a preguntarme lo anterior es mi relación con lo ficticio, concebido como una convención en la que lo real se muestra de una forma distinta, de una forma que “no es”. Para ir de la realidad a la ficción no se necesitan maletas; sin embargo un libro, una película o una pintura pueden “llevar” a la mente al encuentro de diversos lugares, personajes y situaciones, no literalmente sino a través de las imágenes que se narran en ellos.¹³

Una vez que reflexioné acerca de la capacidad para viajar entre imágenes generadas a partir de la ficción, también me cuestioné sobre la misma potencia que no necesariamente depende del contacto con lo ficticio. Es decir, que aquel fenómeno puede ocurrir aun cuando no se esté frente a una obra sino frente a la realidad no manipulada o transformada con un fin artístico.

Cabe distinguir la potencia de la imaginación como algo independiente de la ficción (aunque estén estrechamente relacionadas) y por ello es pertinente preguntarse qué es, cómo funciona y cómo se vincula con el móvil de mi investigación actoral: la transformación escénica.

No podía partir de otro punto al sostener que la imaginación, cosa tan inasible e íntima es una potencia fundamental para transformar(se) escénicamente. Definir desde dónde hago tal afirmación es pertinente para comenzar, puesto que una de mis intenciones es comprobar que aquello no es exclusivo de mi experiencia sino que puede guiar otros procesos actorales¹⁴.

¹³ Considero la existencia real de un libro, una película, una pintura u otras manifestaciones artísticas como materia, es decir como aspectos tangibles de la realidad. De tal modo que la forma que tiene cada obra (lo que es) puede propiciar un “viaje” a través de lo que narra o contiene (lo que no es y es al mismo tiempo).

¹⁴ Aunque la imaginación no guía únicamente a los actores, cuando hablo de transformar(se) escénicamente sí me refiero exclusivamente a ellos, debido a que es algo que hacen frente al

Por ese motivo, en un principio decidí acercarme a las definiciones que la Real Academia Española¹⁵ brinda sobre el vocablo imaginación, y encontré los siguientes resultados:

Del lat. *Imaginatio*, -ōnis.

1. f. Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales.
2. f. Aprensión falsa o juicio de algo que no hay en realidad o no tiene fundamento.
3. f. Imagen formada por la fantasía.
4. f. Facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.

Si los actores son parte del mundo de la ficción¹⁶, y la ficción implica “dar a entender algo que no es cierto [...] dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene”¹⁷, las acepciones para el vocablo imaginación comienzan a coincidir dentro del terreno en el que los actores se desenvuelven: lo ficticio. Esto se encuentra entre el campo de lo real (que es lo objetivo y comprobable por sí mismo) y el de lo ideal (que se refiere a aquello que existe en el pensamiento y que no necesariamente corresponde con la realidad). En el teatro, cuando la ficción da existencia ideal a lo que no la tiene en realidad, lo hace a través de un vehículo de expresión, que es un sustento real y empieza por reunir en un hecho presencial a los implicados en un momento específico de representación.

Un conducto en el que se sostiene la ficción para darle existencia ideal a lo que no la tiene en realidad es la metáfora¹⁸, cuyo campo se encuentra, según Paul

público en tiempo presente, a diferencia de otros colaboradores cuyo trabajo se expone sin necesidad de mostrarse ellos mismos.

¹⁵ Diccionario de la Lengua Española. *Imaginación*. <http://dle.rae.es/?id=L08fZlc>.

¹⁶ Ficción, (del lat. *fictio*, -ōnis.), f. Acción y efecto de fingir. [...] Invención, cosa fingida. [...] Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. *Ibidem*. *Ficción*. <http://dle.rae.es/?id=HqnhtmK>.

¹⁷ *Ibidem*. *Fingir*. <http://dle.rae.es/?id=Hy0mByr>.

¹⁸ En *La metáfora viva*, Ricoeur retoma la noción de Aristóteles de que “la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra” y es en diversos sentidos un “préstamo”, pues va más allá de afectar al nombre. La metáfora es *poiêsis* (creación) en tanto que parte de la realidad como referente para reestructurar aquello que ya se conoce de una forma y así generar

Ricoeur, entre lo que Aristóteles describe como retórico y lo que señala como poético. Es decir, entre aquello que tiene un objetivo persuasivo, elocuente y discursivo y lo que es mimético con el fin de "componer una representación esencial de las acciones humanas; su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción."¹⁹

Si se observa una piedra, ésta es una cosa como materia y sería lo mismo incluso si se llamara nube, puesto que es en principio un objeto real con sus características propias, mismas que se idealizan cuando se dice que alguien tiene corazón de piedra, por ejemplo, pues eso no ocurre en la realidad; es metafórico²⁰. No obstante, cobra sentido cuando se compara la dureza de la piedra con los sentimientos de una persona, bajo el supuesto de que éstos surgen de su corazón.

La comparación es uno de los mecanismos fundamentales para construir la metáfora, pero comparar no siempre implica crear una. Además, los comparativos pueden ir más allá de lo obvio, es decir, que no sólo sustituyen una frase como "eres duro para mostrar sentimientos" por otra como "tienes corazón de piedra", sino que pueden representar aquello que parece irrepresentable, desconocido o difícil de describir si no se ha experimentado antes.

En *La intrusa* de Maurice Maeterlinck (cuyo título se refiere a la muerte que se acerca poco a poco a la casa de una familia en la que hay una mujer enferma) hay un momento en el que mientras todos esperan la llegada de una tía, su sobrina se asoma por la ventana y dice que no alcanza a ver a nadie, sólo el bosque de cipreses. Después, cuando éstos empiezan a temblar y a moverse, todos creen que la tía ha llegado, pero no es así. Es la muerte quien llega. A simple vista, los cipreses son sólo árboles, no obstante, en la simbología griega el

algo distinto. La *mimésis*, aun cuando se traduzca como imitación, es más que sólo el hecho de imitar; es (re)crear, reestructurar. Por eso la metáfora tiene un pie en el campo de lo poético: lo que es mimético. La poesía es el ejemplo más contundente de un lenguaje metafórico. p. 22.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ "En cuanto la acción de una metáfora descansa en el hecho de que, para describir un estado o un suceso, emplea conceptos arrancados de la vida animada, estamos en el camino de la personificación. La esencia de toda formación de mitos y casi toda la poesía consiste en personificar lo incorpóreo y sin vida". En esta cita, Johan Huizinga relaciona el papel de la figuración poética con el campo que atañe a esta investigación: los actores personificamos. *Homo ludens*, p. 174.

ciprés estaba consagrado a Hades, el dios de la muerte y de los infiernos. Bajo esa lectura, el viento que mueve los largos y pesados cipreses es aquello que, todos cuantos vivimos, desconocemos en carne propia: la muerte. No se sabe cuál es su imagen, pero se buscan recursos para hablar de la sensación que produce o, como sucede en esta obra, para construir un personaje invisible, ausente y presente al mismo tiempo, representable sólo a través de la metáfora.

En la obra hay distintos momentos en los que, a través de lo que dicen, los personajes dibujan la presencia de la muerte inaplazable. Así la palabra en el teatro no solamente narra, sino que actúa al construir metáforas: conduce al movimiento, a la acción y la reacción.

Los actores se enfrentan a la palabra escrita cuando hay un texto para ser representado; también se encuentran con las acciones, las imágenes, los otros actores y sobre todo con sus personajes. Así, cualquier actor que participe en una obra como *La intrusa*, por ejemplo, hará frente a cosas reales y concretas como una ventana o una mesa de centro (si es que la dirección de escena así lo considera) y a cosas ideales o abstractas como la muerte entrando por la puerta para sentarse en medio de todos.

Lo cierto es que cuando se representa una ficción en el teatro, ese mundo ideal forma parte de la realidad del momento de la representación. José Ferrater Mora²¹ en su Diccionario Filosófico dice que “las ficciones son representables y comunicables por medio de realidades naturales y generalmente por medio de sistemas simbólicos”.

Cabe preguntar qué es un sistema simbólico y para responderlo, primero hay que distinguir entre un signo y un símbolo²². Los primeros se generan

²¹ Filósofo español (1912-1991), dejó lo que algunos consideran el diccionario de filosofía más copioso escrito en la lengua española del siglo XX y que es un punto elemental de referencia para aclarar conceptos dentro de mi estudio, especialmente aquellos que tomo de la filosofía aristotélica.

²² José Ferrater hace esta distinción luego de recorrer diversas doctrinas filosóficas que atienden a ambas definiciones. En ese recorrido encontró autores que usaban los términos indistintamente, mientras que otros negaban la existencia de los signos y también había quienes se referían a los signos como algo convenido no natural (como sucede con los signos de puntuación). Hay otras posturas que consideran que la diferencia entre ambos tiene que ver con que el signo se da de forma individual y el símbolo surge de lo colectivo. Atender a cada una de las visiones llevaría a posibilidades infinitas y no es mi intención refutar ninguna de ellas, sin embargo, para los fines de

naturalmente mientras que los segundos son convenidos. Lo natural es una cosa que es consecuencia inminente de otra como, por ejemplo, el humo que implica que hay fuego, combustión o algún mecanismo que lo está generando. Por eso el humo es un signo y lo natural de éste no depende de que no haya intervención humana, pues incluso algo artificial puede generarlo naturalmente como sucede con el humo de las fábricas.

Lo simbólico es una convención que representa aspectos atribuidos a los signos. Por ejemplo, el humo puede leerse en distintos niveles: como novedad, como peligro, como contaminación, como purificación del ser, etcétera; todas esas cualidades no corresponden con el signo en sí, sino con la representación que se le da y que lo convierte en símbolo de algo.

Representar es esencial para definir a los símbolos: es lo que los distingue de los signos, no por contradecirlos o por ser una cosa diferente sino por ampliar su lectura, por cargarlos de un sentido nuevo al que tienen de origen. Así todos los símbolos son a la vez signos, pero no todos los signos son símbolos.

Si se lee un poema como ficción, éste está conformado por un sistema de símbolos y signos que en la realidad se llaman letras. Esas mismas forman sílabas y frases. El poema no es poema por estar hecho de palabras, pues también de palabras está hecha esta tesis, un cuento o un anuncio. El poema es lo que es, gracias a la forma metafórica con la que el poeta usa esas palabras. Del mismo modo, en el teatro, los actores son símbolos en tanto que representan algo sobre el escenario: así como el grafema B representa el fonema “be” en lingüística española y la nota “si” en notación musical anglosajona, los actores pueden caracterizar múltiples imágenes, pues no es el actor sobre la escena lo único que hace ser al teatro lo que es, como tampoco las letras sobre el papel son lo que hace la poesía; el teatro es la obra que se crea en el escenario con los signos y los símbolos al transformarlos en metáfora.

Ferrater dice que, al ser señales convencionales, los símbolos se construyen y su significado depende del contexto en que se plantea la convención

mi estudio, usaré la distinción que aporta mayor claridad en el campo de lo teatral en tanto que se vincula directamente con la ficción, lo ausente y presente y las convenciones.

y de quien lo percibe.²³ De allí que no todos los alfabetos tengan la misma representación para el fonema “be”. Las convenciones abren la vía del “como si” para que se use B “como si” la nota musical pudiera verse escrita. De tal forma que no es necesario que lo simbolizado se confirme por los hechos como verdad universal, sino como una idea o hipótesis que ni siquiera está obligada a comprobarse o refutarse.

De lo anterior puedo decir que los actores son signos en la escena: el hecho de pararse en medio del escenario ya es una manifestación de presencia, de estar vivos. Luego adquieren un carácter simbólico cuando representan algo dentro del universo de la obra: ¿un personaje?, tal vez. Y finalmente pueden cargar de sentido a los símbolos en la escena, si logran construir un lenguaje metafórico con ellos, es decir que pueden crear convenciones específicas que permitan leerlos de otra forma distinta a la realidad.

Así un personaje como Osvaldo en *Espectros* de Ibsen, puede arder por dentro sin que sea necesario prenderle fuego ni ver humo en él. Esta interpretación del personaje puede darse si se le atribuyen a su enfermedad y a su estado anímico las consecuencias que tiene el incendio que ocurre en la obra: el fuego consume todo a su paso. El personaje se está consumiendo a sí mismo.²⁴

Ya que los signos dispuestos en un hecho teatral pueden tener una carga simbólica y por lo tanto establecer convenciones que sostengan el mundo ideal de la ficción, el acto de representar crea un vínculo entre lo que ocurre en la realidad y lo que está en la imaginación. Así cuando la Real Academia de la Lengua Española dice que la imaginación es la “facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales” se vislumbra un punto de partida para abordar la correspondencia entre dicha definición y el teatro.

²³ Ruiz Velasco Galvez coincide con ello al expresar que “El símbolo funciona a modo de “contrato social” con la realidad emergente, siempre compleja y desordenada, que precisa de una comunidad de recepción y reconocimiento cuya misión es la de elaborar sentido. Ser humano, por lo tanto, es ser capaz de simbolizar la existencia y el símbolo, a su vez, es revelador de la humanidad.” *El juego simbólico*, p. 17.

²⁴ Esta lectura del texto es mía y aunque puede coincidir con la de alguien más, no es la única posible ni la más válida, salvo para los fines explicativos de esta tesis.

Esta acepción del diccionario proviene de la filosofía aristotélica, en la que el alma²⁵ —a través de los dos grandes actos que son: percibir sensiblemente e inteligir—, está facultada para responder ante todo lo existente. Esto implica que la imaginación, al ser una de sus facultades, también lo está. Antes de saber cómo ocurre esto, es oportuno aclarar qué abarca “lo existente” y para eso me referiré a la entidad²⁶.

Solemos decir que uno de los géneros de los entes es la entidad y que ésta puede ser entendida, en primer lugar, como materia- aquello que por sí no es algo determinado-, en segundo lugar, como estructura y forma en virtud de lo cual puede decirse ya de la materia que es algo determinado y, en tercer lugar, como el compuesto de una y otra. Por lo demás, la materia es potencia mientras que la forma es entelequia [...] entidades son de manera primordial los cuerpos y, entre ellos, los cuerpos naturales: éstos constituyen, en efecto, los principios de todos los demás.²⁷

Lo anterior indica que todos los cuerpos —tengan vida o no— son potencia y pueden o no tener una entelequia. Cuando se trata de un cuerpo viviente, se habla de una entidad compuesta en donde el viviente es materia en potencia (como lo es el cuerpo humano compuesto por células, corazón, sistema nervioso, etc.), y está determinado por el alma que es su entelequia (el intelecto, la razón, las capacidades cognitivas, la forma de ser).

En cuanto a los cuerpos que no tienen vida propia, se puede retomar el ejemplo de la poesía: la materia de la que está compuesto un poema son las letras, que luego forman sílabas y con ello palabras; lo que distingue al poema de un cuento o una crónica es su entelequia, es decir la forma en la que las palabras están utilizadas para crear un sentido.

²⁵ Aristóteles (384 a.C-322 a-C) habla del alma como la esencia del cuerpo viviente, lo que le da su forma, es decir que lo define y que es inseparable de éste. Al ser el alma inseparable del cuerpo, lo son también sus facultades. “El alma es aquello por lo que vivimos, sentimos y razonamos primaria y radicalmente” en *Acerca del alma*, p. 75.

²⁶ Definición de la Real Academia Española para “ente”: (Del lat. *ens*, *entis* ‘ser²’), m. Fil. Lo que es, existe o puede existir. *op. cit.*, Ente. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=FgPanvT>.

²⁷ Aristóteles *op. cit.*, p. 69.

Responder ante todo lo existente es hacerlo también ante la materia (las letras que se ven en el papel) y la forma (el poema como obra por sí misma), ya sea en conjunto o por separado. Así que cabe preguntar ante qué responde un actor cuando va a interpretar a un personaje y si éstos son entes de algún tipo. Podría decirse, puesto que están en la ficción, que son entidades ficticias y que forman parte de la realidad ya que su descripción existe.

Para explicar esto, Nelson Goodman²⁸ usa como ejemplo la imagen de Don Quijote, cuya existencia se podría cuestionar y negar, ya que es sólo un personaje de ficción; sin embargo, está presente en el imaginario de quien conoce aspectos que lo describen o ha visto una representación basada en ellos. La descripción existe y es la razón por la que alguien puede reaccionar ante una imagen de Don Quijote y reconocerlo incluso con las características esenciales que le pertenecen. Bajo ese reconocimiento, cualquier alteración sobre la imagen concebida se hace evidente. El Quijote es distinguido como caballero y por lo tanto monta a caballo, pero si de pronto se ve una representación suya en motocicleta, puede decirse que ése no es el original; se habla de un “original” como si existiera realmente porque existe como imagen representativa en la literatura española.

Al reconocerlo en esos términos, el alma —y por lo tanto la imaginación según el planteamiento aristotélico— puede reaccionar ante lo existente (ya sea un cuerpo viviente o una entidad ficticia) gracias a que percibe sensiblemente e intelige. Entonces ahora conviene preguntarse qué son la percepción sensible y el intelecto y por qué se imagina a partir de ambas facultades. Aristóteles dice que “de no haber sensación, no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar”²⁹. La sensación, que es indispensable para imaginar, tiene un vínculo directo con la percepción sensible y por ello hablaré de cómo funciona.

Percibir sensiblemente³⁰ es algo que podemos hacer todos los seres dotados de, por lo menos un sentido (que, según Aristóteles, siempre es el tacto). Dentro de los límites de los mismos, nos permite captar toda materia que nos

²⁸ Barlow, H. *Imagen y conocimiento: Hay imágenes en la mente: Psicología y mitología*, p. 104.

²⁹ Aristóteles, *op. cit.*, p. 119.

³⁰ “Percibir sensiblemente y pensar no son lo mismo ya que de aquello participan todos los animales y de esto muy pocos [...] tampoco el inteligir es lo mismo que percibir sensiblemente”. *Ídem*.

rodea y con ello tener una sensación como respuesta. Por eso, para el filósofo citado, la facultad sensitiva es verdadera, puesto que es universal en tanto que sucede a todo viviente y no importa si difiere entre seres, pues es subjetiva de modo que habrá tantas verdades como entes que perciban.

En términos de potencia y entelequia, el sentido no está en acto sino en potencia; se puede tener vista y no ver, u oído y no escuchar. Lo que le da forma a los sentidos es la presencia del objeto sensible: lo que puede verse o escucharse, por ejemplo. Así es que percibir es la conjunción entre dichos objetos en acto — como puede ser un violín sonando— y el sentido en acto —como el oído que lo capta—. ³¹ En ese primer nivel de percepción, aún no puede hablarse de una afección ³² al ente, pues al sentido no le sucede algo más que para lo que está facultado.

Por eso el sentido no es lo mismo que la sensación, pues ésta es una respuesta ante lo percibido e implica una afección. Principalmente los sentidos ayudan a discernir si algo es placentero o doloroso, no sólo para los canales de percepción sino para toda potencia del alma. De allí que se pueda decidir alejarse del estímulo o perseguirlo, por ello, estar afectado implica mayor conciencia de lo que se percibe.

Podría ser entonces que cuando los actores miren un boceto de su personaje, el sentido de la vista (si lo tienen) los haga percibir los trazos en el

³¹ En todo momento considero el deterioro de los sentidos que, en ocasiones, nos dificulta la percepción. Es cierto que la miopía interfiere en la forma en la que vemos en mundo, por ejemplo. También ocurre que las personas que no tienen un sentido, como el del oído, perciben otras cualidades del sonido como la vibración (a través del tacto que es el sentido que todos poseemos en alguna parte del cuerpo). La forma en la que percibimos es la que impacta directamente en nuestra sensación y por ello Aristóteles la considera algo verdadero. Es decir que, si alguien con debilidad visual afirma que un escrito en el pizarrón no se alcanza a ver bien, mientras que otra persona con la vista en estado óptimo asegura que el texto es perfectamente legible, los dos están diciendo la verdad: su verdad.

³² Para Aristóteles, la pasión o emoción es una afección del ente. Es el estado en que un ente está afectado por una acción. Así pues, se dice que algo está cortado porque la acción 'cortar' tuvo lugar; si el oído percibe algo que está sonando, puede decirse que el oído escucha, no que es escuchado. En cambio, si el sonido es muy fuerte y lastima al oído, sí puede decirse que el oído está lastimado y por lo tanto afectado por lo que escucha. De igual forma, la afección puede alcanzar otros niveles psíquicos o del alma que tienen que ver con las sensaciones provocadas por lo percibido. Si, por ejemplo, alguien escucha una melodía y comienza a llorar, puede decirse del sujeto que fue afectado o emocionado por lo que escuchó. *Diccionario Filosófico* de José Ferrater Mora. p. 375.

papel, pero que además tengan una sensación que los haga tomar una postura acerca de su gusto u opinión y hasta podrían imaginarse en escena.

De acuerdo con lo antedicho, todos los seres dotados de sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) podemos imaginar: hombres y mujeres, actores y no actores e incluso, bajo ese supuesto, los animales también pueden hacerlo. ¿Qué es entonces lo que distingue el acto imaginativo entre seres?, ¿un animal podría pasar por el mismo proceso frente al boceto de un personaje?

En principio, no se ha comprobado a ciencia cierta cómo imaginan los animales, quizá sea porque no compartimos el mismo código de lenguaje que permita entablar comunicación de la misma manera que ocurre entre los humanos. Sin embargo se configuran otros códigos de lenguaje, se establecen convenciones que permiten el entendimiento con ellos, aunque en algunos casos la comunicación no siempre deja claro cómo es que ellos procesan las relaciones. Esto no implica que no podamos entendernos de alguna manera con ellos, pero no podemos asegurar cómo son sus procesos imaginativos.

Lo anterior despierta en mí el análisis de una parte de la visión aristotélica, cuando menciona que a partir de la imaginación podemos opinar o enjuiciar y que “toda opinión implica convicción, la convicción implica haber persuadido y la persuasión implica la palabra. Y si bien algunas bestias poseen imaginación, sin embargo, no poseen palabra”³³. Aunque puedo decir que lo anterior tiene algo de cierto, los hechos también revelan que la persuasión no siempre tiene un fin argumentativo ni explicativo, pero sí un lenguaje para llegar a los otros ¿o es que las mascotas no persuaden para que se les alimente hasta que lo consiguen?

Con esto quiero decir que comunicar a los otros lo que se imagina no siempre tiene la intención de convencerlos de que la forma de percibir y configurar las imágenes propias es la más adecuada, ni mucho menos la única. Además, se puede elegir el tipo de lenguaje con el que se quiere expresar la intimidad del imaginario, puesto que en el teatro como en la vida, el uso de la palabra es solamente uno de los medios para hacerlo, no el único. Y si bien, la palabra

³³ Aristóteles, *op. cit.*, p. 121.

permite opinar y persuadir, es porque así se ha aprendido, pero no se han dejado de usar otras formas de conseguirlo.

En el escenario, por ejemplo, revelarse ante los espectadores como un personaje convincente es una forma de persuadir. Si frente a ellos se muestra a un Don Quijote que sea congruente dentro de su propio universo, se pueden disipar las dudas acerca de su existencia, de tal manera que, como ya lo mencioné, se genere una imagen distintiva y reconocible ante los otros.

De lo anterior concluyo que, aquello que distingue los procesos imaginativos entre seres es la forma de percibir el mundo, más allá del lenguaje con el que se expresen. Además, la facultad de imaginar está allí en potencia y, voluntaria o deliberadamente, se representan las imágenes de lo que los sentidos reciben del exterior. Debido a que en primera instancia no se suele pensar en la imaginación como se piensa en el acto de alimentarse para sobrevivir,³⁴ los procesos imaginativos también se distinguen en la frecuencia y el objetivo con los que se desarrollan, en comparación con los otros seres.

Imaginar es algo tan personal como la manera de comunicarlo (aunque en ocasiones ni siquiera se comparta con alguien más) y esto se debe a la variedad de formas de percibir el mundo que nos rodea y a la verdad que cada quien se configura a partir de ella. Esa verdad no sólo depende del estado de los sentidos (de ser sordo o no, de tener una vista sana, miope o ser totalmente ciego); también se puede diferir en la percepción por la propia esencia como seres únicos e irrepetibles. Para muestra, sólo hay que atender los casos en los que para unos algún olor resulta agradable y para otros no. No es que el olor cambie, lo que cambia es la percepción que se tiene de él.

Por ello es que cuando los actores perciben lo que está planteado en el universo de la obra, tienen sensaciones propias, independientemente de lo que

³⁴ Más adelante hablaré del proceso de la memoria en el que la imaginación interviene de manera inherente y, bajo esa condición, uno de los ámbitos de lo imaginario juega un papel importante en la supervivencia pues gracias a la memoria podemos recordar cómo nos alimentamos y distinguir cuando algo nos pone en riesgo. Ese ámbito que está ligado a lo instintivo de satisfacer una necesidad básica y a lo racional de hacerlo de la forma más conveniente, no es el mismo ámbito con el que imaginamos personajes ficticios para escribir un cuento.

diga el director o el dramaturgo, así que no siempre tienen por qué coincidir con el resto del equipo creativo.

Si la percepción sensible ayuda a responder ante lo existente e imaginar ¿por qué se necesita también el intelecto para hacerlo? Aristóteles dice que “es aquella parte del alma con que se conoce y piensa”³⁵ y que no es lo mismo que percibir sensiblemente, pero que abarca tanto el imaginar como el enjuiciar, lo cual significa que hay más de una forma de intelección como consecuencia de la diversidad de percepciones.

De acuerdo con lo dicho sobre la entidad, si todo lo que se percibe sensitivamente son objetos, que la vez son materia, éstos pueden tener una forma o entelequia que los defina y para distinguirla no basta con los sentidos. Por eso el intelecto se encarga de discernir.

Si retomo el caso del boceto de un personaje, la materia no es más que los trazos en papel, pero las características que hacen que esos trazos sean un personaje y no otro, son lo que en realidad le dan su forma específica. Gracias al intelecto se puede llegar a un acuerdo como equipo creativo aun cuando las formas de percibir y sentir sean distintas. Así, no sólo puede saberse si todos están hablando de la misma obra, personajes y discurso, sino que hay más posibilidades de integración. Por ejemplo: si un actor percibe que su personaje es ambicioso, podría relacionarlo de inmediato con aquellos ejemplos que conoce sobre la ambición y es probable que mida sus acciones bajo ese parámetro. También podría ser que alguien más perciba en aquel personaje ciertos aspectos que el actor no haya logrado ver en un principio y que puedan enriquecer su lectura si los toma en cuenta.

Por esa y por muchas razones, concebir una entidad ficticia requiere del intelecto que además puede distinguir la realidad de la ficción, entre otras cosas, pues lo primero que discierne es a él mismo de su propia materia, del cuerpo en el que funciona. En palabras de Aristóteles “el intelecto es separable en la misma medida en que los objetos son separables de la materia”,³⁶ o como dice Ruiz Velasco “diferenciar el mundo real y el mundo ficticio pasa por saber diferenciar

³⁵ Aristóteles, *op. cit.*, p. 123.

³⁶ *Ibidem*, p. 125.

previamente el mundo físico y mental”³⁷. Por eso nos damos cuenta cuando estamos pensando en algo y cuando lo tenemos en nuestras manos.

Ya que imaginar es una parte del intelecto y a la vez es consecuencia de los órganos sensibles pues “de no haber sensación, no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar”³⁸, la lectura que los actores hacen de sus personajes es una especie de “juicio” que no necesariamente implica encontrar defectos en el mismo, sino evaluar el impacto que éste deja en ellos como lectores. La forma en la que perciben esa lectura puede tener diversos niveles de significado.

Primero se encuentran a través de sus sentidos con un texto (cuando es el caso) y en él perciben las letras sobre el papel, la textura de las hojas en sus manos, el olor, el sonido que hacen las páginas al cambiarlas, lo que está sucediendo a su alrededor, etcétera. Todo ello, como experiencia de lectura puede provocar una sensación e influir en la forma de percibir lo que se lee. Al mismo tiempo que tienen ese encuentro entre sentidos y objeto sensible, pueden imaginar, es decir generar las imágenes de lo que están leyendo y reaccionar ante ello, ante ese mundo de ficción y los entes que lo habitan. Si eso provoca sensaciones y con ellas un juicio sobre esa lectura en especial, la relación entre obra-sujeto es polivalente. Por ello, los ensayos son una oportunidad para ampliar la lectura, puesto que, como dije anteriormente, puede que en una primera experiencia se escapen cosas de los personajes que no se revelan hasta pasados unos días e incluso durante las funciones.

Como la lectura del mundo ficticio es subjetiva porque las mismas sensaciones lo son y en consecuencia lo es la forma de imaginar, conviene retomar el primer acercamiento a la palabra imaginación, bajo esa idea de subjetividad, de manera que sería: facultad del alma que —subjetivamente— representa las imágenes de las cosas reales o ideales.

Si alma responde ante lo existente y luego representa sus imágenes con subjetividad, no puede saberse con certeza cómo son éstas. Por ello es

³⁷ Ruiz, *op. cit.*, p. 141.

³⁸ Aristóteles, *op. cit.*, p. 119.

importante atender el significado de la palabra imagen para avanzar con menos dudas. Para la Real Academia Española, imagen en su primera acepción es:

Del lat. *imāgo*, *-īnis*.

1.-

f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.³⁹

De manera que toda materia que se percibe es una imagen y así se puede decir que se tiene en frente la figura de una mujer o la representación de ésta por medio de una estatua, o algo que no se distingue bien, pero se asemeja a una mujer o alguien que aparenta ser una. Aunque la percepción de la imagen esté íntimamente relacionada con la vista, otros sentidos pueden captar sus cualidades en tanto que es materia.

Representar es un hecho posterior a la percepción, incluso cuando se percibe algo que ya tiene una carga simbólica; se puede continuar haciéndolo una y otra vez. Y como imaginar es una forma de representación, es también un acto infinito.

Ahora, si en el significado de imaginación, se sustituye la palabra “imagen” por su definición se tendría algo así: Facultad del alma que representa⁴⁰ las figuras/ representaciones/ semejanzas/ apariencias de las cosas reales o ideales. Y para distinguir mejor su cualidad simbólica y evitar repeticiones en los términos, es conveniente decir que la imaginación es la facultad del alma que hace presentes las figuras/ representaciones/ semejanzas/ apariencias de las cosas reales o ideales.

Esto quiere decir que si algo se tiene que hacer presente es porque no lo está o porque va a ser percibido o va a entenderse de otra forma. Ya que la representación está directamente relacionada con el símbolo, cabe el ejemplo siguiente para constatar lo anterior: cuando hay una estatuilla del árbol de la vida —como un símbolo de referencia bíblica— se hace presente la idea de la creación

³⁹ *Imagen*. <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>.

⁴⁰ Representar (del lat. *repraesentāre*.), tr. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene. U. t. c. pñl. *Ibidem*. Representar. <http://dle.rae.es/?id=W4bJCOY>.

o del origen de lo que se conoce, lo cual no significa que en el momento no esté ya presente, sino que hay otra manera de percibirlo y entenderlo. Sucede lo mismo cuando las personas nombran un objeto como símbolo de su amistad: aquello no quiere decir que la amistad esté ausente, sino que ha de tomar un valor distinto.

También están los casos en los que, en efecto, es necesario representar alguna cosa porque está ausente. Como cuando alguien está en otro país que no es el suyo y porta en su ropa una bandera del propio para hacer presente su territorio, aunque no pueda llevarlo físicamente consigo. En el teatro, numerosos son los ejemplos del uso de los símbolos para representar ausencias y presencias. Más adelante me detendré a hablar de algunos de ellos.

Al igual que los símbolos, la imaginación hace presentes las cosas para verlas desde una perspectiva distinta a la real, como si se representaran en la mente. La diferencia es que las representaciones reales tienen un nivel material o son una idea que ya ha sido manifestada con la palabra, mientras que las imaginarias sólo suceden dentro del sujeto de acción.

El intelecto ayuda a discernir lo anterior de tal manera que alguien —salvo en casos excepcionales— pueda saber si soñó algo, si lo imaginó, si lo evocó, si lo percibió con atención o si sólo captó una parte, si lo pensó, etcétera. Incluso en una puesta en escena se puede representar el mundo imaginario de un personaje o alguno de sus sueños, una alucinación o un recuerdo y los espectadores pueden distinguirlo si la convención es clara. También hay veces en las que se puede tener una confusión tanto en la realidad como en el ámbito ficticio.

La tarea intelectual de discernir suele venir después cuando pasa el tiempo, aunque sea con un segundo de diferencia; uno no confirma que está soñando hasta que despierta. Es decir, que se mira hacia el pasado para constatar que aquello es distinto a lo que se está viviendo en el presente. Paul Ricoeur reconoce que “la presencia en la que, se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen”⁴¹. Por ello es que se puede volver allí sin tener que viajar

⁴¹ Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, p. 21.

literalmente en el tiempo, pues con el uso de la memoria es posible hacerse una idea acerca de lo sucedido.

Ricoeur plantea que aunque la relación entre memoria e imaginación es estrecha, no son iguales. Para ello se vale de Aristóteles y nos recuerda que “la memoria es del pasado”⁴² lo que implica una relación con lo sucedido, razón por la que está dirigida hacia la realidad anterior, hacia lo que ya fue. En cambio, dice que la imaginación va hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible y la utopía.

En el capítulo *Memoria e imaginación* hace un repaso de los fundamentos platónicos y de los aristotélicos acerca de lo que se recuerda y de la capacidad para recordar. De entrada, está la distinción entre *mnēmē* y *anamnēsis* o memoria y rememoración: “por un lado, el simple recuerdo sobreviene a la manera de una afección, mientras que la rememoración consiste en una búsqueda activa”.⁴³

Se puede tener memoria de un hecho ocurrido en días pasados y también se puede memorizar la tabla de multiplicar del nueve o el parlamento que toca decir en una obra. Esta rememoración tiene que ver con repetir y con una serie de mecanismos que ayudan a llevarla a cabo con la intención de no olvidar ciertas referencias y de tenerlas presentes en el momento indicado. De allí que se haga una búsqueda activa en uno mismo para lograrlo.

La memoria en cambio llega por asociación, de manera que se puede ir caminando por una calle y saber que ya se ha pasado antes por allí al reconocer lugares, señalamientos o personas. La búsqueda activa (intencional) ocurriría si se recorriera la misma ruta con un croquis en la mano para recordar hacia dónde dirigirse.

La rememoración ayuda a fijar tanto datos concretos como sensaciones producidas por la memoria. Así es que puede ocurrir que alguien sepa llegar a un lugar porque ha repetido el recorrido muchas veces y, sin embargo, no sepa indicarle a alguien más cómo llegar, puesto que no ha aprendido el nombre de las calles ni todas las referencias cercanas. Memorizar un camino trazado por la

⁴² *Ibidem*, p. 22.

⁴³ *Ibidem*, p. 36.

propia memoria corporal es como memorizar los movimientos en el escenario gracias a la repetición que se hace de ellos en los ensayos.

Cuando se memoriza algo, se busca apegarse a copiar y reproducir en la mente un modelo que ya está fijo de alguna manera, como la tabla de multiplicar o el monólogo del personaje. Aunque un día se pueda olvidar el resultado de una multiplicación o una línea del parlamento, la memoria buscará acordarse de lo que ya ha quedado fijo en ella para así poder evocarlo en el momento requerido. Eso hace posible que cuando se piensa en “nueve por ocho”, la mente acomode “setenta y dos” como respuesta aprendida.

Memoria y rememoración van de la mano y comparten el hecho de poder llegar a la mente gracias a la asociación. Cuando se evoca el recuerdo, está cargado de la suma de imágenes que contribuyeron a fijarlo en la memoria, y que lo hacen volver al presente a modo de imagen (sonora, olfativa, afectiva, anímica, táctil, etc.). Por ello a veces se logra recordar algo en el momento en el que se escucha una canción o se huele un perfume, pues se asocian eventos a distintos estímulos.

Esto quiere decir que cuando algo se trae a la memoria, no necesariamente se recuerda tal y como se vivió o se aprendió. No se puede reproducir con fidelidad en la mente, puesto que los sentidos no alcanzan a atender el panorama total en el que uno se desenvuelve. Precisamente por esta razón, Ricoeur plantea que la imaginación está ligada con la memoria. Cuando se quiere recordar un hecho pasado, es posible evocar además la sensación de lo percibido y con ello generar una imagen nueva parecida a lo que realmente fue.

La memoria busca completar la información que falta para narrar un hecho pasado y para ello usa la imaginación. Sin embargo, no siempre tiene la misma profundidad en el acto y por ello recordar y memorizar implican procesos distintos que repercuten en el ejercicio imaginativo.

Pese a que comparten el hecho de traer al presente lo ausente, la memoria sólo se encarga de lo que ya sucedió en algún punto en el pasado (incluso una visualización inmaterial), mientras que la imaginación, produce “lo ausente como el

otro del presente”⁴⁴, como lo que podría ser y por lo tanto, no se limita a ningún tiempo en particular. Así como se imagina al recordar—ya sea para evocar o para vincular aquellos “huecos” de la experiencia—, también se puede configurar lo que sucedió sin que uno estuviera presente, como ocurre con algunos eventos históricos y, en todo caso, se genera una idea acerca del acontecimiento. De igual forma, para el presente o para el futuro se concibe lo que podría estar sucediendo o lo que podría suceder en algún momento.

La imaginación es posibilidad en el pasado, en el presente o en el futuro; es lo que podría ser aun cuando no llegue a serlo en la realidad o no pueda comprobarse. En ese sentido, es algo que no ha alcanzado su fin. Sin embargo, cuando lo articulado se transforma en algo más como un relato, una pintura, un invento, etcétera, toma un lugar en la realidad y deja de ser únicamente “fantasía”. También puede ser que no se transforme en algo perceptible para los demás y que permanezca transformándose en el interior del ser.

Si la imaginación es algo que no ha alcanzado su fin, es entonces un movimiento⁴⁵ y en tanto acto, puede afectar al ente. Su esencia es la modificación, es decir, que lo que se mueve no permanece igual en todo momento. Por esa razón es muy probable que no haya coincidencia entre el mundo interior y la realidad.

Además, el movimiento se da “siempre que se busca algo o se huye de algo”⁴⁶. De allí que la sensación sea inherente a concebir de otros modos lo que es. Si el presente genera satisfacción, probablemente no haga falta modificarlo, en cambio si se desea hacerlo, se acciona y hay movimiento: imaginar es un acto.

Que algo se mueva o no, depende de que haya deseo, pues éste es su motor principal. Cabe señalar que la razón, como actividad intelectual, en ocasiones puede controlar al movimiento, aunque se deseé lo contrario.

Si mientras la imaginación conduce a lo que podría ser, la razón guía el acto para distinguir su esencia inmaterial, puede discernirse que si se busca

⁴⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁵ “Acto de lo que no ha alcanzado su fin” Aristóteles, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁶ *Ibidem*. p. 136.

convertirlo en realidad tangible, en ocasiones será posible y en otras no, por lo menos de la forma en la que se piensa.

Ya que lo anterior invita a contemplar los casos en los que no hay discernimiento, quiero reiterar que como el acto de imaginar es simbólico y se encuentra entre lo real y lo ideal, entre la razón y el deseo, entre lo posible y lo imposible, es complejo definirlo como un proceso homogéneo entre todos los seres, pues siempre puede tener más de un sentido. Así, cuando se le reconoce como “una aprensión falsa o juicio de algo que no hay en la realidad o que no tiene fundamento”, cabe preguntar si quien imagina siempre sabe cuando algo está en la realidad material y cuando no.

Desde la perspectiva aristotélica algo es imaginario en tanto que se distingue que en el presente o en la memoria no se encuentra de la forma deseada y, por eso, deliberadamente se recurre a dicho acto. Sin embargo, existen casos en los que las personas creen que lo que conciben está sucediendo en un plano real que, evidentemente, difiere de lo que comprenden otros. Si ese mundo interior es su parámetro de realidad, es lógico que bajo ese mismo observen, sueñen, piensen, “imaginen”, opinen, accionen y vivan.⁴⁷

Independientemente de si alguien es capaz o no de distinguirla, “la fantasía”, como también la llama Aristóteles, genera un entramado de acciones o sucesos que existen simplemente por estar en la mente de un ser y que, al existir, pueden causarle afecciones reales, de tal forma que “cada órgano sensorial es capaz de recibir la cualidad sensible sin la materia. De ahí que queden las sensaciones e imágenes en los órganos sensoriales aún en ausencia de las cualidades sensoriales.”⁴⁸

⁴⁷ En el caso de los enfermos psiquiátricos que ven o escuchan cosas en la realidad cuando los demás no lo hacen, los estudios científicos y el juicio de quienes los rodean pueden determinar que esas personas no están simplemente imaginando, sino que padecen un trastorno que los hace creer que la realidad es tal como ellos la viven. Es difícil determinar a simple vista si lo que les sucede tiene que ver con su percepción, con su imaginación o con su razón.

⁴⁸ Aristóteles *op. cit.*, p. 113.

La anterior cita que se refiere a la evocación,⁴⁹ implica que permite traer las sensaciones al presente como algo que ya se ha experimentado y así se puede reaccionar ante ello. Por eso es posible distinguir cuando algo es placentero, aunque no se esté en contacto con ello: cuando alguien revive el sabor de su comida favorita, puede sentir que saliva porque sabe que es rica.

Así se construye el conocimiento de lo que nos rodea, de allí que Aristóteles diga que el intelecto entiende las formas a través de imágenes o conceptos que están en el alma (la representación que los sentidos le dan a lo existente). De acuerdo con eso se podría definir la imaginación en los siguientes términos: facultad del alma que hace presente y/o genera otra perspectiva de la representación que los sentidos guardan en el alma sobre las cosas reales o ideales.

Cuando se evoca para traer alguna cosa al presente no ocurre de modo literal, es decir, que no se manifiesta como materia en el campo espacial y temporal en el que uno se encuentra. El presente siempre se da con uno mismo como punto de referencia en un lugar determinado y en un momento que es el que siempre está sucediendo. Así, lo que “viaja”, es decir, se mueve para configurar o recordar es el alma con sus facultades.

En tanto que es un movimiento en acto, imaginar como “el otro de la presencia”, puede generar más de un nivel en la realidad, y la ficción es uno de ellos. La pregunta es ¿qué sucede allí que la haga diferente? Si retomo el ejemplo de la evocación de la comida favorita, ésta lleva al individuo a una situación en la que algo no está en el presente y, sin embargo, le produce una respuesta real: salivar.

Como en la en la ficción no solo se evocan sensaciones placenteras es pertinente cuestionar por qué alguien querría involucrarse en ella y si hacerlo es seguro, especialmente para los actores.

Aunque cualquier persona que vea una obra esté, en estricto sentido, involucrada con una ficción que puede producirle experiencias desagradables, me

⁴⁹ “La sensación se origina en los objetos correspondientes mientras que la evocación se origina en el alma y termina en los movimientos o vestigios existentes en los órganos sensoriales”. *Ibidem*, p. 58.

interesa el tema con respecto a los actores que se relacionan directamente con ellas. Si bien, no son los únicos que fantasean, sí hay algo que les distingue en la recurrencia con la que lo hacen, en el proceso y el objetivo.

Por eso la integridad, la salud mental, la capacidad para discernir entre lo que es y lo que no es y el resguardo emocional son algunas de las cosas que a los actores les conciernen por la misma naturaleza del “como si”, de lo confuso que resulta ser y no ser al mismo tiempo, de la línea delgada entre la obra y el autor, pues finalmente un espectador tiene una mediación literal entre él y la ficción. En cambio quien está actuando tiene a su propio ser como “mediador” de lo que él mismo produce.

Después de mi investigación como actriz y como autora de este trabajo, he reparado en una parte medular para el resguardo mío y de mis colegas como seres humanos: acercarse a la ficción como un juego convenido, voluntario y consciente, que puede liberar lo imaginario en la realidad, sin causar algún daño a uno mismo y a los demás.

En el ámbito simbólico he encontrado que el uso de las convenciones es importante para distinguirse, por ejemplo, de quienes por exceso en el consumo de sustancias tóxicas no logran discernir entre lo real y lo ficticio o imaginario. Aunque la labor del actor cuando está sumergido en el estado de juego que se vive en el “como sí” o en la representación, se puede confundir fácilmente con otro estado, es el contexto lo que determina el acto deliberado de imaginar. Si no fuera así, ¿cómo es que, al ver en la calle a un hombre pintado de colores, que va murmurando hacia un muñeco de trapo, podría saberse si está ebrio o si es un actor? Hay una convención social que se establece para decir “éste es un actor” o “esto es un performance”, a menos que se busque el efecto de confundir intencionalmente.

En cuanto aparecen las convenciones o “reglas del juego”, surgen las licencias para que casi cualquier cosa esté permitida dentro del contexto de las mismas regulaciones. Esas mismas son las que los actores pueden usar para sumergirse en el viaje de la imaginación —y por lo tanto de la ficción—, sin ningún

peligro, sin causar daños a su integridad, ni tener que trastocar el sentido ético y moral o traspasar los límites de lo legal.

Es necesario tomar lo anterior en cuenta porque en el momento en el que lo configurado en el interior de cada uno se transforma en realidad tangible, implica la presencia de un "otro" a quien van dirigidos los recursos materiales que se utilizan: actores, pintura, palabras en un papel, etcétera. Así pues, la ficción es un mecanismo para darle al acto de imaginar un lugar palpable en la realidad y su existencia depende en gran parte de aquello que sucede en el mundo interior antes de ser aterrizado en el acto perceptible. Depende pues, de un acto transformador.

1.1 El juego del "como si": transformación de imágenes

De acuerdo con el planteamiento en el que toda representación se configura a partir de signos que simbolizan algo, la construcción de sentido que los espectadores e intérpretes realizan a partir de la presencia de los actores en el escenario, está sujeta en gran medida al contexto que enmarca las convenciones ficticias y que establece las reglas del juego que es el teatro.

La palabra juego es acertada para referirse a la esencia lúdica del hecho teatral, pues son diversos los idiomas⁵⁰ en los que coinciden ambos conceptos, incluso cuando no comparten la misma raíz etimológica y los vocablos no se consideran un "préstamo" cultural. Así en el sánscrito⁵¹, la raíz *nrt* en *juego* implica todo lo relacionado con la danza y la representación dramática y es próxima a la significación de "juego de niños, adultos y animales"; también cuentan

⁵⁰ Retomé en síntesis el capítulo 2 de *Homo ludens* titulado "El concepto del juego y sus expresiones en el lenguaje". Para la selección que realicé consideré los ejemplos que muestran la distancia continental entre raíces para destacar la visión general y casual entre culturas. De la misma manera en que las manifestaciones teatrales existieron en diferentes territorios incluso antes de que sus habitantes supieran de la existencia de los otros, la relación de ello con lo lúdico ha estado presente de origen.

⁵¹ En el texto que consulté, el autor comienza por el griego, sin embargo no establece una relación directa entre la raíz que designa *juego (inda)* y lo teatral, salvo por la palabra *agón*, que aunque no significa juego, marca un punto de encuentro con ello: la competencia y la lucha. Para él, estos aspectos permean la cultura de los griegos (pone como ejemplo los juegos olímpicos). Sin embargo, su análisis difiere del de otros historiadores, aunque a mí, desde la experiencia escénica me parece totalmente acertado en términos de conflicto escénico y de la presencia del *agón* en la tragedia. p. 47.

con el sustantivo *lila*, que además de aplicarse en el campo lúdico para referirse a la cualidad ligera, alegre e intrascendente del juego, expresa el “como si”: lo aparente, la imitación propia del juego. En cuanto al chino, la palabra *wan* se usa para designar el juego infantil, pero también sirve para decir que algo se palpa, se examina y se olfatea (cabe recordar el marco aristotélico en el que la percepción es fundamental para imaginar y por lo tanto para representar, aunque para este efecto, el chino cuenta con otro campo de palabras que pertenecen al grupo de “situación” y “exposición”). Por otro lado, en el japonés el sustantivo *asobi* y el verbo *asobu* designan jugar (en general) y también representar algo o imitar.

En relación con lo anterior, no se puede dejar de lado la raíz latina *Ludus*, *ludere*⁵², de la que el español ha tomado la palabra lúdico y que abarca el juego infantil, los juegos de azar, la competición, el recreo y la representación litúrgica y teatral.

Otro vocablo amplio y peculiar es el que se usa en el idioma inglés: *play*. Éste proviene del anglosajón *plega* que significa principalmente juego o jugar, pero que también indica movimiento rápido, gestos, echar mano, aplaudir, tocar un instrumento, es decir, puras acciones concretas. Una de las acciones que indica es que alguien actúa en una obra de teatro o interpreta un personaje. Según el Diccionario de Cambridge, la palabra *play*, además de referirse al acto de representar o formar parte de un espectáculo, película, programa de televisión, obra de teatro o cualquier actividad para entretener a las personas, se usa para hacer alusión al acto de comportarse de manera particular pretendiendo ser otro (especialmente con el fin de producir un efecto en los demás). En español se dice que alguien “se hace el muertito” o “se comporta como un loco” cuando se sabe que ni está muerto ni está loco, pero lo aparenta. Además, ‘*play*’ es una obra escrita con la intención de ser actuada en un teatro, en radio o en televisión (es un libreto o guion); también es la acción de hacer sonar un instrumento o música y,

⁵² Huizinga observa en que esta raíz como concepto general de juego no ha pasado a las lenguas románticas (no discute si aquello se debe a causas fonéticas o semánticas), distingue también que en lugar de ése, se ha aplicado el uso de *iocus*, *iocari* que ha derivado en palabras como *jeu*, *jouer* (francés), *giocu* (italiano), *juego* (español), *jogo*, *jogar* (portugués), *joc*, *juca* (rumano); todas significan juego/jugar y posteriormente se ha ampliado su significado a acciones referentes con mover y obrar. p. 55.

en términos de movimiento, este verbo se usa para decir que algo es movido o dirigido, o que alguien es quien mueve y dirige. Así que en el teatro esta palabra abarca rubros como la dramaturgia, la dirección, la actuación, la musicalización y la puesta en escena como tal.

La noción más directa que tienen los actores para relacionar su quehacer con el juego es la de interpretar un personaje, aunque el resto de las acepciones del verbo *play* también los involucre. Todas aquellas acepciones hacen sentido si se toma en cuenta la transformación como característica esencial de lo lúdico; cuando un niño juega a ser astronauta tiene ciertas actitudes, realiza algunas tareas, mantiene determinadas posiciones y usa un lenguaje específico, entre otras cosas, para simular que es un explorador espacial. Por ello, quien juega a viajar a la luna se comporta como lo haría un verdadero astronauta y en el acto lúdico se transforma (artificialmente) y transforma su alrededor; ya no es un niño sentado sobre una mesa: es un astronauta que viaja en una nave espacial.⁵³

¿Podía hablarse de un proceso similar en los actores cuando construyen un personaje? Es pertinente ir hacia la definición de dicha palabra para poner en contexto la relación entre el juego y la configuración de “otro”. La etimología latina dice que *personaje* viene de *persona* y tiene el mismo significado que la voz griega *πρόσωπον*, que es máscara. También suele derivarse del verbo *persono* (infinitivo, *personare*), “sonar a través de algo”. La máscara sugiere la idea de algo “sobrepuesto a la pura y simple individualidad.”⁵⁴

Para los griegos, la persona era el personaje y, dice José Ferrater, que se ha discutido acerca de si es que ellos tuvieron o no una idea en cuanto a “personalidad humana”. En el lenguaje, a partir del uso de los pronombres personales (yo, tú, él/ella), se comienzan a distinguir los sujetos en la realidad y no solamente como actores en el teatro, pero ¿acaso el nombrarse destruye la

⁵³ En “*El juego simbólico*” los autores Ángeles Ruiz y Javier Abad señalan que en cuanto a aquello que se refiere al título de su libro, una peculiaridad podría decirse que es la de “el juego de “hacer como si”, en el que la realidad de transforma en ficción”. También explican que una actividad lúdica es simbólica en la medida en la que hay un acuerdo de por medio que modifica o transforma parte de la realidad en una experiencia particular que de alguna manera difiere de lo que **es** en el tiempo presente o lo real. p. 103.

⁵⁴ Para hablar del personaje en términos etimológicos, consulté la entrada “Persona” del *Diccionario Filosófico* de José Ferrater Mora, p. 402.

máscara, ese “algo” sobrepuesto?, ¿no usamos todos un disfraz precisamente con el fin de definirnos y distinguirnos de los otros?

Con estos cuestionamientos quiero decir que el acto de transformación no sólo ocurre en los actores o en los artistas y que el juego de roles es una condición universal que los humanos hacemos en ocasiones de manera consciente. Un oficinista que sigue un código de vestimenta para trabajar, se transforma cada mañana para ir a su empresa; también hay vestimenta de gala para ir a una boda porque se infiere que es un evento extraordinario, al igual que se sabe que el maquillaje no muestra el rostro “natural” de las personas.

Aunque se ha observado que los animales también se transforman para alcanzar fines como el apareamiento y la supervivencia, su transformación es instintiva. Un perro no se pone un traje de gala para ir a una boda, mientras que los humanos sí podemos hacerlo, pues nuestros juegos de roles pueden ser deliberados, como algunos aspectos del uso de la imaginación⁵⁵.

Si todos usamos una máscara ¿por qué en la ficción se distingue a los personajes y se les nombra como tales?, ¿por qué los actores se transforman para construirlos? El teatro está hecho con personas que, deliberadamente, juegan un papel o personaje ficticio a la vez que juegan un rol social. Aunque se hable de rol, papel o personaje de manera indistinta para designar aquello que representan en la escena, hay algo en cada término que es útil para identificar la diferencia ontológica (más que etimológica) entre actores y sus personajes.

Considero que el rol, como apropiación humana universal, es aquello que somos en función de lo que hacemos frente a los demás. Cuando los actores hacen un papel (“*play a rol*”), aprenden parlamentos, ensayan, se visten para ello y suben al escenario para cumplir con su tarea, con su rol social de personas que trabajan para que los otros miren una obra de teatro. Así mismo, los personajes

⁵⁵ De acuerdo con la filosofía aristotélica expuesta en *Acerca del alma*, el deseo es un punto clave en común entre la transformación y la imaginación, pues transformarse, también implica un movimiento, una búsqueda de algo que no se tiene aún: así el pavorreal que busca ser escogido por las hembras extiende sus bellas plumas para conseguirlo. También un camaleón en su instinto por sobrevivir se camufla entre los árboles para no ser devorado. Del mismo modo, puede ser el deseo de ser bien evaluadas lo que hace que las personas se vistan correctamente para ir al trabajo.

tienen un rol dentro de la obra, en la ficción: son reinas, padres, presos, villanos, héroes, etcétera.

Los actores en la vida cotidiana se distinguen de sus personajes porque tienen sus propias marcas que construyen a través del tiempo, como lo hacen todos, para revelarse ante los demás como sujetos sociales, ante el yo como individuos, y ante sí mismo como el ser. En todo caso, para que alguien pudiera referirse a los actores como personajes fuera del ámbito ficticio, tendrían que dejar huella histórica de tal forma que los describieran desarrollándose en hechos pasados que, en tanto historia, tendrían un tinte ficticio al no poder ser reproducidos tal y como sucedieron. De allí que se hable de personajes históricos como el Rey Carlos V.

Al parecer, los actores comparten más de una característica con sus personajes y sin embargo, no son ellos, puesto que la ficción los delimita frente a la realidad en la que juegan con sus voces (*personare*), con sus cuerpos, con los textos, con el espacio, con su imagen y con un sinfín de recursos que les permiten transformarse bajo la esencia lúdica de la ficción. Juegan para construir entidades ficticias que son similares a ellos en tanto son “algo sobrepuesto a la pura y simple individualidad”.

En *Music, Imagination, and Play* Mary J. Reichling⁵⁶ habla de la estrecha relación entre los conceptos que le dan título a su artículo y a los que yo sumaría la palabra teatro, o la intercambiaría con la palabra música debido a las similitudes que encuentro entre su estudio y el campo en el que desarrollo mi trabajo como actriz.

La autora distingue matices en la imaginación y los clasifica de acuerdo con la teoría de Vernon Howard que las divide en cuatro categorías: 1) Fantasía como hacer presente lo inexistente. 2) Fantasía como hacer presente lo ausente. 3) Imaginar X como Y (figurativamente) y 4) Percepción y reconocimiento (literalmente). Para ello toma en cuenta que es un proceso del pensamiento que envuelve aspectos simbólicos y que es la **esencia** del juego (y por lo tanto del hecho teatral), lo que lo anima y permite llevarlo a cabo.

⁵⁶ Dra. Mary Reichling, profesora de música y coordinadora de educación musical en la Universidad de Louisiana en Lafayette. Recibió su grado de maestría y doctorado en la Universidad de Indiana.

Estas categorías no implican que la imaginación se encuentre dividida, sino que en algún momento se comporta de tal manera que se pueden reconocer sus cualidades en esos cuatro ámbitos que, principalmente, se distinguen por encontrarse entre los binomios de lo existente y lo inexistente⁵⁷, lo presente y lo ausente, lo figurativo y lo literal, lo real y lo ficticio. Los actores viajan de un lado a otro de estas dualidades, de manera que sus construcciones se apoyan en cada uno de los matices de lo que se imagina en distintos momentos.

Cuando alguien escribe sobre criaturas fantásticas o mundos en los que las leyes naturales conocidas no se cumplen y todo es posible, hace uso de la cualidad que permite traer al presente algo que “no existe”. Así, por ejemplo, “el creador de la película *Star Wars* imaginó criaturas y lugares que no existen; un pintor pinta un árbol como ninguno de los que crecen en la naturaleza.”⁵⁸ Como se puede ver en estos ejemplos, aquellas cosas “inexistentes” toman un lugar en la realidad cuando se exponen en películas o cuadros. Parece que es muy claro identificar por medio de qué herramientas algunas personas transforman en una obra aquello que imaginan. A los actores les compete el hecho de saber cómo hacerlo para que los personajes que construyen, junto con su mundo, tomen un lugar en la realidad del hecho escénico en el momento en el que son expuestos a través de sus cuerpos en la obra.

La pregunta no sólo es cómo llegan a ellos las imágenes de algo que no han percibido, sino cómo se resuelve su representación. La muerte, como ejemplo de una de las figuras de lo desconocido más comunes en el teatro, es algo que se supone que todos los que estamos vivos no hemos visto. Aunque sepamos cómo se ve un muerto o podamos describir la sensación que deja la partida de alguien, no sabemos cómo es el rostro de ese ente que se cree que puede llevarse a la gente al otro mundo. En esos casos de incertidumbre, la única certeza es, que de alguna manera la mente encuentra una imagen para lo desconocido, si es que quiere tenerla presente. Se sabe que la muerte como

⁵⁷ Así como hablé del ejemplo de Don Quijote como un personaje que existe gracias a su descripción, Reichling se refiere a lo inexistente como aquello nunca visto en la realidad y que, sin embargo, tiene un lugar en ella gracias a las creaciones imaginarias.

⁵⁸ “The creator of the movie *Star Wars* imagined creatures and places that do not exist; a painter depicts a tree unlike any that grows in nature”. Reichling en *Music Imagination and Play*, p. 44.

entidad tiene diversas representaciones en el mundo, ¿de dónde obtiene el actor la propia?, ¿qué tanto retoma del imaginario colectivo?

Cabe mencionar que la fantasía, no es la única forma en la que se hacen presentes las imágenes de lo que no existe en la experiencia real. En el mundo onírico, por ejemplo, también suceden figuraciones de cosas “imposibles” o “mágicas”. Lo que distingue los procesos es que la fantasía se da en el estado de vigilia y por lo tanto es un acto deliberado en cierto sentido, mientras que el sueño es un acto inconsciente que se da al dormir.

Lo anterior indica que no hay una explicación determinante sobre la capacidad ni los límites que permiten generar imágenes que no existen. Lo cierto es que cuando se desconoce el origen y los alcances de algo, parece que cualquier cosa puede suceder y que esa condición orilla a los actores a buscar herramientas para revelar un mundo de posibilidades, tal y como lo puede hacer el escritor en una novela, con la diferencia de que aquello que está expuesto no es tinta sobre papel sino el cuerpo en el escenario.

Así que, cuando los actores quieren construir imágenes “inexistentes” se enfrentan a la realidad en tiempo presente con sus límites: esa realidad que los distingue de los personajes y que exige convenciones para viajar por el camino del “como si” y no sufrir o morir en el intento literalmente. El límite entre la realidad y la ficción hace posible que el personaje muera en cada función y el actor siga vivo. Además, permite que se pueda tener una imagen que no necesariamente implique abrir las puertas de la vida privada, es decir, que aunque se haya tenido contacto con la muerte a través de un ser querido o un conocido que se fue, aquello no implica que se tenga que usar esa experiencia para ser verosímil.

Si bien Reichling no habla de ningún riesgo al generar en la imaginación cosas que no existen, probablemente se deba a que en el caso de los músicos, hay un instrumento de por medio que establece un puente entre el intérprete y su obra. Sin embargo, cuando traslado su estudio al campo de la actuación, me pregunto por ejemplo cuál es la distinción entre un proceso imaginativo “sano” y algún trastorno mental que afecte de manera negativa a la persona, o de algún efecto por el consumo de una sustancia tóxica para el cuerpo. También me

cuestiono acerca de las implicaciones reales en el cuerpo que surgen a partir de fantasear algo. Así como se saliva al recrear el sabor de la comida favorita, ¿qué puede pasar si se evoca una imagen que no esté registrada sensorialmente en la experiencia anterior y cuyo efecto se desconoce?

Si parto del principio en que imaginar en acción o en juego implica producir, no solamente reproducir⁵⁹ y un fin productivo de los actores es, entre otras cosas, el de construir un personaje y un mundo ficticio, entonces en estricto sentido la tarea principal del actor no es regodearse en sus fantasías, ni evadir la realidad por gusto, sino crear algo perceptible para los espectadores. Es decir, resolver la materialización de su íntimo mundo creativo (que no necesariamente corresponde con todas sus memorias ni deseos) y de esa manera asegurarse de construir un instrumento mediador al igual que el que tiene el músico o el escritor. Su proceso puede relacionarse con el del alcance de un sueño o una fantasía que va más allá del interior cuando lo idealizado o soñado se hace concreto o real, ya sea en forma de relato⁶⁰, novela, pintura o incluso un invento científico.

Para cada proceso hay diversos caminos, de acuerdo con lo que se considere más pertinente. Es decir que, si el personaje a interpretar es “la muerte”, cabe indagar en la manera en la que ese ente se revele ante los espectadores y en las convenciones de las que se haga uso para cumplir con el rol sin poner en riesgo la integridad propia ni de otros.

Esos recursos son los que por su ausencia o por su presencia revelan el mundo ficticio que se crea y que puede surgir de ideas que no suceden tal cual en la realidad o de hechos reales que, gracias a la metáfora⁶¹, se transforman para decir la verdad por medio de la ficción. En el escenario, la relación entre lo ausente y lo presente implica la evocación, puesto que aun cuando las cosas no estén físicamente y no se revelen de forma literal, “aparecen” en cuanto se

⁵⁹ “Imagination in play is productive, not merely reproductive”, *ibidem*, p. 44.

⁶⁰ Cuando al despertar se recuerda aquello que se soñó, se puede distinguir la naturaleza del sueño gracias a ese relato que uno se cuenta a sí mismo y aunque eso aún siga siendo íntimo, al narrarse lo sucedido, se está en condiciones de narrárselo a alguien más y ese alguien puede ser el yo en vigilia que no es el mismo que el yo del sueño.

⁶¹ Huazinga dice que “en cuanto la acción de una metáfora descansa en el hecho de que, para describir un suceso, emplea conceptos arrancados a la vida animada, estamos en el camino de la personificación. La esencia de toda formación de mitos y de casi toda poesía consiste en personificar lo incorpóreo y sin vida” *op.cit.*, p. 174.

buscan; si no se esperara contar con ellas no se notaría que faltan. Así es como la memoria se entrecruza con la imaginación para traer algo al aquí y ahora “como si” estuviera.

Reichling habla del uso que se le da a esta cualidad evocativa de la imaginación a la hora de jugar. Por ejemplo, cuando “el niño imagina un tiburón nadando a través del cuarto de juegos, o estar bebiendo té de una copa vacía, o estar manejando una nave espacial a la luna.”⁶² La autora distingue no sólo la posibilidad de que alguien imagine lo que conoce o ha visto antes y lo haga presente, sino que aquello sea reconocible para él mismo y para los demás incluso si no está físicamente.

Como ya dije, lo que se conoce no es sólo lo que existe en la realidad, pues si alguien ha imaginado algo que ‘no existe’, puede después traerlo al presente en su ausencia como algo que ya conoce en su mente. Y en ese acto de **representar** lo conocido, se experimenta como propio, “como si” fuera parte de la realidad aunque se sepa que es fantasía. Por eso en ocasiones al despertar del sueño se tienen sensaciones reales y, al recordarlo o contarlo se pueden “revivir”. Lo mismo ocurre con los personajes: aunque el actor sepa que no se convierte del todo en ellos, al representarlos experimenta el acto de transformación escénica como algo real.

La cualidad inventiva de la imaginación con la que se trae al presente lo que no existe, se apoya en la evocación con la que se puede alcanzar un nivel de juego que va más allá de tener algo en la mente: se puede hacer perceptible a través de la sensibilidad, las acciones, expresiones o palabras. Como sucede en todo juego, una vez que lo sugerido se hace presente aunque no sea tangible, modifica la conducta de los jugadores, siempre y cuando evoque un código compartido que los haga reaccionar de una u otra forma.⁶³

⁶² “The child imagines a shark swimming through the playroom, drinking tea out of an empty cup, or riding a rocket ship to the moon”. Reichling, *op. cit.*, p. 44.

⁶³ Un ejemplo referente al teatro en el que se puede observar esto es en la representación de la obra *Larga cena de Navidad* de Thornton Wilder, en la que participé en el año 2017. Allí, el director estableció que en el espacio en el que se desarrolla toda la obra (el comedor de la familia Bayard) se colocaran utensilios para comida y bebida pero sin contenido material. De tal modo que sobre la mesa había copas de vino sin vino. Aunque en realidad estaban vacías, en la ficción estaban llenas, de tal suerte que, si alguien tiraba alguna de ellas encima de la ropa de un personaje, en la

Aunque el poder del teatro se debe en gran medida a las ausencias que hay en él y que propician esa búsqueda activa de todos los involucrados para completar en su mente lo que “hace falta”, imaginar no sólo depende de que las cosas no estén presentes. Lo esencial del “como si” es que las cosas nunca son lo que son, sino lo que podrían ser. Así, cuando se cuenta con los elementos físicos en la escena, se sustituyen o se dotan de otras cualidades además de las que ya poseen, es decir, se carga de sentido a los signos y se vuelven simbólicos en tanto que representan algo.

Reichling usa un ejemplo en el que “E.H. Gombrich reporta que un niño maneja una escoba de madera imaginando que es un caballito de juguete. En la imaginación de X como Y, el dedo pulgar y el índice pueden volverse un arma, un lápiz un avión, o una muñeca un bebé.”⁶⁴ Este ejemplo representa innumerables convenciones escénicas utilizadas a lo largo de la historia.

Aquella sustitución no habla sino del deseo de transformar eso con lo que se cuenta en algo más. Para esto se toman algunas condiciones que ofrece un objeto físicamente presente, se ignoran otras y se sobreponen algunas más para ponerlo a disposición del juego.

Esta cualidad sustitutiva permite visualizar hechos desde otra perspectiva, como cuando alguien dice que un objeto X que tiene en frente se vería mejor en otro color. Puede imaginarlo de otro modo gracias a que un el objeto que sí tiene en tiempo presente le sirve para sustituir una de sus cualidades en la mente: la pigmentación. Esta capacidad juega en dos niveles: se puede sólo pensar en que algo estaría mejor de una manera y no de otra o se puede actuar en consecuencia para, efectivamente, modificar algo. Cuando se juega, aquellos elementos con los que se cuenta pueden cobrar un valor distinto, como si fueran de otra manera.

realidad al vestuario no le pasaría nada, pero en el juego ficticio, el personaje tendría la ropa manchada de vino y su copa vacía del contenido que ‘había’. Esa propuesta no está indicada en el texto, no obstante, una vez que el director la estableció como regla del juego para ese montaje en particular, el desarrollo de la escena estaba sujeto a esas condiciones y, por lo tanto, se modificaba a partir de ellas.

⁶⁴ “E. H. Gombrich reports that a child rides a broomstick imagining it to be a hobbyhorse. In the imagining of X as Y, thumb and index finger may become a gun, a pencil an airplane, or a doll a baby.” *op. cit.*, p. 46.

Si, por ejemplo, en una obra se asume que una silla cualquiera es el trono de un rey, eso le da un valor especial a ésta y nadie que no sea el mismísimo Rey puede sentarse en ella, además cualquier cosa que se ordene desde allí tiene mayor grado de importancia que lo que se diga fuera de la silla.

Las convenciones ayudan a que tanto el que juega como quien observa concedan la licencia de que una cosa es de este modo X y no de otro Y, y que en consecuencia le corresponden solamente las cualidades que sostengan lo que es X y no Y. Para aceptar lo convenido de manera que las imágenes se transformen en algo más o “aparezcan” cuando no están literalmente, se requiere voluntad.

Se puede entrar deliberadamente en un estado de juego gracias a que se percibe y se reconoce el entorno y a uno mismo: así se puede reconocer que se está imaginando con un fin lúdico o que se quiere empezar a hacerlo. Todo esparcimiento tiene un principio y un fin.

Debido a que la imaginación es parte del intelecto, se puede discernir cuando ocurre. Si se mira esa facultad con independencia de las otras (aunque en realidad no sea así), entonces se puede hacer un juicio de ella, opinar acerca de lo que uno concibe, cuestionarlo y transformarlo a voluntad. Esta cualidad de la imaginación es literal en tanto que se considera a sí misma como una actividad racional y por lo tanto se piensa.

Distinguir ese ámbito de la razón ayuda a entrar en el juego y a aceptar convenciones. Es paradójico que sea a través del propio raciocinio que uno acepte “desactivar” o “invalidar” el razonamiento cuando hace conjeturas que impiden jugar libremente.⁶⁵

En el teatro, cuando los espectadores entran a la sala, activan su imaginación para aceptar el juego propuesto, al igual que los actores que aceptan ser Hamlet, ser Medea o ser el coro. Gracias a ese estado de juego en el que se disponen todos los involucrados, se pueden representar hasta las cosas más complejas como la muerte o el nacimiento sin ponerse en riesgo

⁶⁵ Reichling se refiere a una partida de ajedrez en donde los jugadores convienen que en el tablero se desarrolla una guerra y que alguno de los dos tiene que ganarla. Hay una batalla entre reyes, reinas, alfiles, caballos, torres y peones que se mueven de lugar y se comen a otros. Si la razón no concediera esa licencia para jugar, los implicados pasarían todo el juego cuestionándose porque un caballo puede comerse a una torre.

innecesariamente, pues la cualidad inventiva que permite conectarse con la razón, discierne entre lo real y lo no real y toma lugar en cualquiera de los puntos para permitirle al actor ser otro sin dejar de ser él mismo. Es lo que hace que el viaje de la ficción tenga principio y final.

Como ya se ha explicado, el juego del “como si” es la esencia de lo imaginario, no solamente teatral o actoral sino universal. En la obra, los actores crean el mundo ficticio de inicio a fin a partir del propio cuerpo como instrumento, pero ¿qué define ese punto de partida?, ¿por dónde se empieza a construir el viaje?

1.1.1 El aquí y el ahora en el juego teatral

Todo juego se desarrolla en un espacio determinado y ocurre en un momento específico, de manera que se establece un contexto lúdico y por lo tanto un código particular para la lectura de los signos y símbolos del mismo. Así como en un partido de fútbol profesional hay un mínimo de noventa minutos para competir y nombrar a un equipo ganador en una cancha con reglas, medidas y características establecidas, también las obras artísticas⁶⁶ están ubicadas en un sitio y en un lapso que delimita su naturaleza e influye en la interpretación de quien las percibe.

En algunas ocasiones el tiempo suele ser más relativo que el espacio de la obra, es decir que su duración depende de la relación entre ésta y algo o alguien. Por ejemplo, cuando se trata del arte pictórico, para el creador hay un tiempo medible en términos de días, meses o años en los que pone en juego sus recursos y habilidades y concluye un cuadro o mural, sin embargo el resultado puede perdurar siglos. Aunque el pintor muera, la obra vuelve a cobrar sentido cada que es percibida por alguien y en ese contexto, la vigencia de la obra no sólo es histórica, sino que varía de acuerdo con el momento en el que cada persona se detiene a observarla. Posteriormente esa obra puede dejar huella en quien la presencié y perdurar en su alma como un recuerdo que podrá evocar más de una

⁶⁶ Si bien todo lo que ocurre tiene una ubicación espacio-temporal, señalo las obras artísticas por su relación con la naturaleza de los juegos, como un artificio construido a partir de la realidad e inserto dentro de la misma, de manera que también el tiempo y el espacio lúdico se desarrollan dentro del tiempo y el espacio “real” o mejor dicho convenido en un calendario, un reloj y unas coordenadas geográficas.

vez. La naturaleza y la interpretación del arte pictórico están relacionadas con su permanencia en el espacio y el tiempo.

El ejemplo del cuadro funciona así puesto que es un objeto producto de la imaginación de un sujeto y en general, todas las cosas con las que nos relacionamos tienen una historicidad y vigencia relativas a nuestra percepción. No ocurre de la misma manera en el teatro, pues aun cuando haya un proceso similar en el que la obra puede medirse temporalmente en horas y minutos, desde que da inicio hasta que llega el final, la huella que deja no permanece en el espacio más allá del momento en el que se representa, como sí puede ocurrir con la pintura sobre el óleo y un cuadro en un museo.

Aunque la naturaleza del fenómeno teatral es distinta a la de otros fenómenos artísticos⁶⁷, hay algo que comparten y es la noción temporal de la impronta relativa que puede impactar para la memoria de los espectadores posteriormente: tan duradera como la recuerden y la evoquen.

Más allá de lo obvio de la naturaleza efímera del arte teatral, quiero atender la etimología de la palabra *teatro*⁶⁸ con el fin de hallar vínculos más concretos entre su esencia y las implicaciones que ello tiene en la manera en la que se configura espacio-temporalmente. *Teatro* proviene del latín *theātrum*, y este del griego *θέατρον* (*théatron*), de *θεᾶσθαι* (*theâsthai*) que es 'mirar' o 'contemplar'⁶⁹. En las primeras cuatro acepciones de la Real Academia Española, teatro se refiere a un sitio, un lugar o un edificio en el que se representan cosas. Es decir que es el lugar para mirar y, por lo tanto, bajo la lógica aristotélica de la percepción, también para ser mirado.

Al parecer la definición del teatro está más arraigada a una noción espacial que temporal. Por ello es clave pensar en la configuración del lugar en el que ocurre la obra con la intención de hacerla visible para otros. Esta característica

⁶⁷ La razón principal que hace que una representación teatral no pueda permanecer en el espacio por años o siglos aun con la ausencia de los sujetos que la configuran, es su naturaleza de fenómeno en vivo, que requiere de personas en escena para desarrollarse. En todo caso, si se busca la permanencia de la obra a través de fotografías o videos, cabe decir que aquello no sería sino una forma de memoria de la misma y no la obra en sí. Incluso su pertinencia sería la del arte fotográfico o algo más cercano a lo cinematográfico.

⁶⁸ *Diccionario de la Lengua Española. Teatro.* <http://dle.rae.es/?id=ZHUBJMR>.

⁶⁹ Para los griegos la contemplación o la mirada incluye a cualquiera de los sentidos por medio de los cuáles se puedan percibir estímulos del exterior.

marca una diferencia esencial entre un acto lúdico con un fin de recreación personal para los jugadores y entre el juego teatral, con un fin de conexión entre éstos y los espectadores.

Cuando los niños juegan ya sea para aprender, simbolizar o divertirse, el funcionamiento de su actividad no depende necesariamente de que alguien los observe, por lo tanto la configuración de su espacio de juego no necesita considerar a un otro que no esté participando de él. En cambio, en el teatro siempre se acciona para la percepción de alguien externo al equipo de “jugadores” de la obra.

Por ello cuando se configura una representación escénica no solamente se considera qué es lo que se va a poner en juego sino qué forma tomará. De allí que la transformación de imágenes que ocurre en el “como si” teatral tenga un doble sentido: el primero para quienes lo producen y el segundo para quienes lo reciben.

En cuanto a la configuración del espacio escénico y los objetos de percepción que hay en él, el color, el tamaño, la forma, el movimiento y la proximidad con los espectadores son algunos aspectos fundamentales a la hora de delimitar qué es lo que se quiere hacer visible o no. Para empezar, si se decide convertir cualquier espacio en un escenario, incluso la habitación de una casa (como ha ocurrido con mayor frecuencia en diversas propuestas escénicas), se utilizan convenciones para delimitar el espacio en donde sucede la obra y el espacio de contemplación en el que se sitúan los espectadores. Cuando la obra se presenta en un teatro convencional⁷⁰, la división con el que éste cuenta aporta a la construcción del código de interpretación espacial: hay butacas o gradas para el público y hay un escenario para los actores. Incluso puede haber un telón que marque el inicio de la obra cuando se abre.

Además de delimitar el espacio de juego por medio de los recursos necesarios en cada contexto, queda otro espacio por configurar y es el de la

⁷⁰ Llamo así a un recinto que sea reconocido por su uso como un espacio específicamente para la representación de obras en vivo en las que hay actores o ejecutantes en un escenario y espectadores del otro lado. Al estar destinado para un fin específico, el teatro convencional cuenta con señalizaciones que ayudan a seguir un código de conducta incluso antes de comenzar la función: los espectadores saben cuál es su lugar y hacia dónde dirigir su atención, es decir cuál es el lugar de aquello que van a contemplar.

ficción (que también es un espacio de juego) o el sitio en el que se supone que ocurre la narrativa: puede ser un castillo, una sala, un pueblo, etcétera.

En ese sentido, el espacio de juego que se forma dentro de un teatro, e incluye a los espectadores y a todos quienes lo hacen funcionar, contiene a su vez un espacio que es lúdico por la naturaleza del “como si”, pero que es y no es al mismo tiempo. Un espacio paradójico en comparación con el “real”, así como el espacio mental que se genera cuando se lee una novela.

Esa paradoja de ficción puede ser cambiante e incluso “invisible” materialmente hablando, gracias a las convenciones escénicas y a la forma específica que se le dé a los recursos con los que se cuenta para configurar ese mundo: escenografía, utilería, iluminación, sonido y por supuesto los actores con su vestuario, maquillaje y otras máscaras.

Todos esos elementos se consideran como artificio a la hora de configurar una obra teatral, es decir que hay un “predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad”. Los actores, como parte de esa elaboración deben estar conscientes del plano espacial en el que juegan y que a la vez contiene otro en el que ocurre su transformación.

Por un lado, están en un escenario conviviendo con todos los recursos que construyen el espacio de juego para ellos y los espectadores: se relacionan con luminarias, mamparas, telones, vestuarios, objetos, entre otras cosas. Por otro lado, vinculan estos elementos con su imaginación, de manera que, como los niños que juegan en los ejemplos de Reichling, pueden “convertir” una mesa en un barco y todo un escenario en una isla.

Es gracias a la capacidad humana de simbolizar/representar que se puede ver una obra en la que todo se desarrolle en un palacio sin que necesariamente haya uno en el escenario. También se puede construir la imagen de un castillo con materiales tangibles y visibles. En cualquier caso la forma en la que se ejecute cada decisión depende no sólo de la concepción de la obra sino de tomar en cuenta que se realiza para ser contemplada por los espectadores.

Los actores tienen un compromiso público para habitar el mundo artificial “como si” fuera el mundo real y comúnmente se dice que aquello en que se

convierten cuando lo habitan es un “personaje” ¿es necesariamente así? Si retomo el significado de la palabra *teatro*, observo que no menciona que lo que se mira o contempla en él tenga que ser un personaje. La definición deja total libertad para considerar que además de mirar una obra dramática, se puede contemplar un espectáculo de danza, un concierto, una instalación, un número circense o una ópera y que todos aquellos pueden ser estudiados como fenómenos escénicos, ya que si hay algo que marca la distinción general entre ellos es el lenguaje que utilizan principalmente y no el lugar en el que se presentan.

Todo esto me lleva a pensar que lo que determina si una entidad es un personaje o no, no es necesariamente que se encuentre en un escenario.

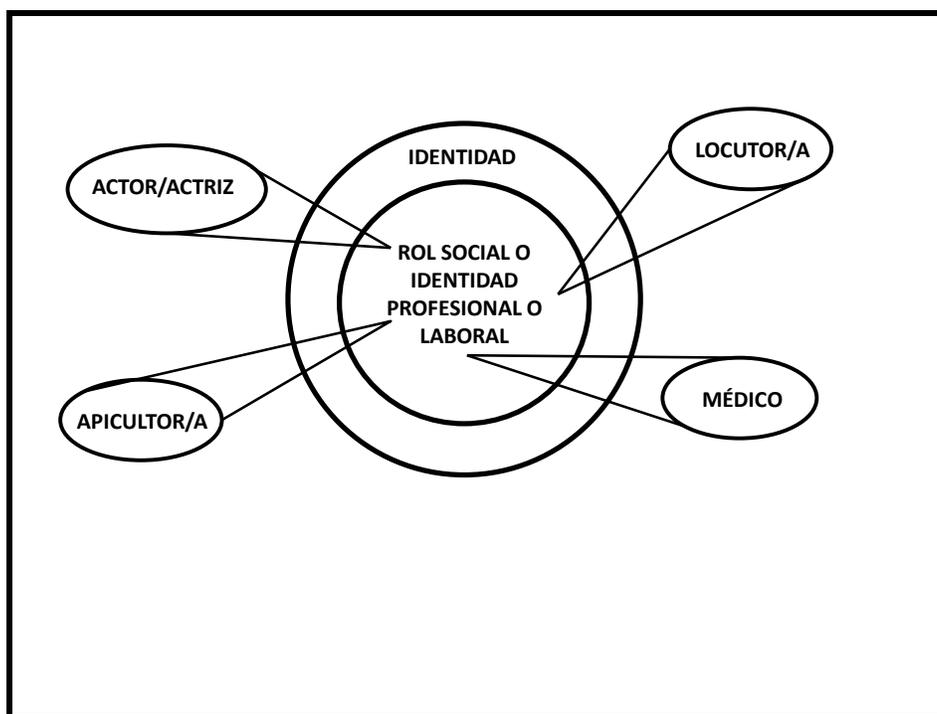
Para profundizar en esta reflexión y establecer un vínculo entre el fenómeno teatral y la configuración de un personaje en relación con la labor actoral, hablaré de la identidad lúdica que surge en el escenario.

1.2 ¿Soy o no soy?: identidad lúdica

Cuando alguien juega se convierte en “otro” simbólicamente, como si el hecho de involucrarse en esa acción le otorgara una identidad lúdica, que permite (entre otras cosas) que alguien pueda hacer de nuestro rival, por ejemplo, e identificarse con el equipo de “los malos” y actuar en consecuencia aun cuando en la realidad cotidiana sea un buen amigo. De modo que la identidad como una imagen distintiva que se tiene frente a los demás, no es la misma en el nivel personal que en el lúdico. El campo de juego confiere al individuo y al colectivo ciertas conductas que en el campo de lo real no tienen la misma validez ni significado.

Así como el espacio y el tiempo influyen en la naturaleza de un juego, también los jugadores delimitan las nociones espacio-temporales. Esto puede verse con mayor claridad en los casos en los que los niños juegan sin tener una cancha u objetos reales y, sin embargo, su gesto, sus movimientos e intenciones establecen límites que se hacen visibles aun cuando no lo estén. Algo similar ocurre cuando los actores representan una obra en un escenario vacío, sin usar nada más que su cuerpo y su voz.

Si se habla del actor en términos de jugador en la escena, puede decirse que es uno como persona en la vida cotidiana y que es otro cuando sube al tablado, sin embargo, hay una tercera identidad que media entre la personal y la lúdica ficticia: la llamaré identidad actoral (que también tiene algo de lúdica).⁷¹ Cabe recordar que los actores, al igual que el resto de las personas, tienen la posibilidad de destacarse en un rol social que demanda cierta máscara pública para ser distinguidos como tales. A partir del siguiente diagrama haré esta relación para analizar con mayor detalle cómo se manifiesta ese juego de rol frente a los demás.



De acuerdo con el supuesto en el que todos construimos una máscara para ser de algún modo y la imagen resultante es nuestra identidad, en el cuadro anterior se señala que dentro de ésta se configura un aspecto más que también es otra máscara sobrepuesta a la “pura y simple individualidad”, pues al representar un rol o función social se manifiesta una imagen pública distinta a la privada. Me

⁷¹ Quiero señalar que al igual que la división en cuatro categorías que Howard plantea sobre la imaginación para su estudio, mi reflexión acerca de la identidad pretende distinguir los momentos por los que transita una misma persona cuando trabaja en un escenario. Sin embargo aquello no implica que esté dividida ni contrapuesta literalmente.

refiero al oficio, profesión u ocupación que cada quién desempeña y por lo tanto, a las exigencias de transformación que le demanda.

Así por ejemplo el médico usa una bata o una pijama quirúrgica, el locutor modula su voz para salir al aire en un programa, el apicultor viste un traje especial para evitar las picaduras de las abejas y el actor usa ropa deportiva para asistir a un ensayo. Cada uno construye una imagen, a través de la cual los otros (como espectadores de la vida) pueden distinguirlos, reconocerlos y nombrarlos.

Además de la transformación a nivel de apariencia, cada uno se desempeña en su labor de acuerdo con los aprendizajes adquiridos a lo largo de su carrera y con la situación en la que se encuentren. Por ejemplo, un médico no se comporta igual en un consultorio, en un quirófano o en una ponencia, sin embargo la identidad que construye en su profesión hace que se le distinga como “Doctor Pérez” en cualquiera de los tres casos.

En cuanto a los actores ocurre lo mismo hasta cierto punto: no se comportan igual en un ensayo, en un taller de entrenamiento o en un escenario mientras representan una obra. La diferencia entre ellos y el resto de las personas al desempeñar su rol social radica en la percepción de los espectadores. Me refiero a que un actor puede ser reconocido como tal cuando está en un ensayo o incluso en una entrevista, pero al momento de subir al escenario y ser contemplado como parte de una obra, se convierte en “otro” que ni es el que se nombra en la vida cotidiana como persona, ni es el actor.

Es por ello que cuando hablo de los actores insisto en la presencia de una identidad más: la ficticia, sumada a la personal y a la de su rol social o como preferí llamarlo para acercarme más a las cualidades que son pertinentes para su gremio: identidad actoral.

Del modo en que un niño puede jugar a ser superhéroe y tener una identidad lúdica gracias a que su razón media entre la realidad (su niñez) y la ficción (sus super-poderes), el actor puede interpretar a un personaje en una obra gracias a que su razón le hace consciente de que ese es su trabajo, de que hay una identidad actoral que coexiste en la realidad con la personal y que es lúdica en el sentido en el que surge a partir de que juega un rol social: se viste y se

manifiesta (tiene una máscara particular) de manera que los otros lo reconocen como actor, además de llamarlo por su nombre propio.

Entre las identidades lúdicas artísticas⁷² destaca la de los actores por ser ellos mismos los objetos de percepción expuestos en el escenario durante una obra; es decir que, mientras un escritor o un director pueden distinguirse como tales a partir de las obras que generan (una puesta en escena o un libro), y que pueden contemplarse como algo independiente de ellos, los actores son la obra misma que producen, son la entidad ficticia, aunque sea sólo a nivel de imagen.

Además el contexto de la transformación escénica, marca una distinción clave entre un juego “común” o inherente a la condición humana (*homo ludens*) y la labor actoral. Los niños, por ejemplo, juegan para sí mismos y por lo tanto pueden creerse superhéroes por sí solos; su acto no requiere de ser visto por otros para funcionar. En cambio los actores necesitan que haya espectadores contemplando su identidad lúdica ficticia y validándola, o sea creyendo (aunque sea por una convención) que el actor es el personaje que se nombra en la obra.

Aunque pueda pensarse que la identidad actoral es solamente un desdoblamiento de la personal (y lo es), la distinción juega un papel muy importante a la hora de ponderar los límites que el sujeto necesita para transformarse en “otro” escénicamente. Imaginemos que hay una actriz cuyo nombre es María y va a interpretar una cirujana en una obra. Ella como actriz (rol social/identidad artística) podrá hacer un trabajo de observación, mimesis, imaginación, investigación y demás acerca del “mundo” de los médicos para luego ponerlo en juego en el escenario a través de un personaje que no es lo mismo que ella (ni es María, ni es actriz) y sin embargo se manifiesta en vivo a través de su presencia. Incluso puede ser que María no esté interesada en el mundo médico o le rehúya, sin embargo, al tener el rol/identidad actoral que tiene, puede inmiscuirse en ello cuando trabaja, mientras que en su tiempo libre, o bien, antes o después del proceso puede decidir no hablar sobre nada que tenga que ver con

⁷² Puede ser la de un pintor, un director de escena, un poeta, un diseñador, un músico, etcétera. Utilicé este campo a manera de reconocimiento, así como se reconoce a la comunidad científica, que a su vez incluye a muchos profesionales de áreas afines, por ejemplo.

medicina. María, la actriz y la cirujana no son iguales, pero se manifiestan en el mismo cuerpo.

Finalmente en términos del teatro, para los espectadores aquella identidad que se revela es la ficticia. No importa si conocen a María o no, si saben la manera en la que como actriz se aproximó al mundo de los médicos o no: para el público, aquella mujer que está en el escenario es una cirujana y lo será mientras dure la obra (siempre y cuando las convenciones estén bien establecidas).

Ahora bien, si esa identidad que es parte de una obra no es la de la persona ni la de la actriz ¿qué sí es?, ¿los entes ficticios son necesariamente personajes? Cuando hablé del aquí y el ahora lúdico señalé que, aunque el teatro implica contemplar y ser contemplado, no es exclusivo de un “tipo” de entidad. Es decir que, ni la presencia en el tablado y probablemente tampoco la configuración de un personaje puede definir el trabajo actoral, ya que sus agentes pueden desenvolverse en más de un lenguaje escénico (en vivo o a través de una pantalla como ocurre en el cine y la televisión) e incluso hay actores-bailarines, actores-circenses o de doblaje de voz. Su transformación no apunta sólo al cambio que, de modo inherente, se da en ellos de acuerdo con el medio en el que estén, sino en lo que hacen dentro de él y cómo lo hacen.

Además cabe agregar a la pregunta el antecedente de algunas puestas en escena en las que no se tenía la intención de configurar a un personaje, según quienes participaron en ellas. Un ejemplo es el trabajo del director que ya he mencionado en la introducción: Bob Wilson. Él es responsable de la exhibición de múltiples obras en las que ocurrió de esa manera, entre ellas están *ByRD woMAN*, *The life and Times of Sigmund Freud* (1969), *Deafman Glance* (1970), *The life and Times of Joseph Stalin* (1973) y *A letter for Queen Victoria* (1974).

También yo participé en un Laboratorio de Puesta en Escena en el que la intención no fue configurar personajes, sino realizar tareas escénicas en relación con los otros participantes. Al parecer los actores tienen, dentro de las posibilidades que les ofrece su identidad lúdica ficticia, la opción de ser o no un personaje ¿o no es así?

1.2.1 Ser o no ser personaje

Hasta el momento he utilizado la palabra personaje para hablar de una entidad ficticia en la que los actores se transforman cuando están en el escenario frente a un público, pero debido a la raíz etimológica que ya expliqué, es pertinente abrir la pregunta acerca de la asertividad del uso de este término en el teatro. Si todos somos en parte personajes ante los demás, ¿es necesario que los actores configuren a “otro”? ¿Todas las obras necesitan narrarse de esa forma?

En estricto sentido de la esencia del juego teatral coincido con Patrice Pavis cuando se refiere al personaje como "la noción dramática que parece más evidente"⁷³, de tal modo que cuando los espectadores son invitados a una función por un actor, la pregunta más común tal vez sea “¿tú de qué sales?”, refiriéndose a cuál es su personaje o quién es en la obra, lo cual indica que esperan verlo distinto a como lo conocen en la vida cotidiana.

Por otra parte, existen puestas en escena que son consideradas teatro, aunque no se distinguen personajes en ellas, ni siquiera están denominados como tal, sino que son actores que realizan tareas escénicas que probablemente no requieren de preparación en el campo específico teatral. Por ejemplo: barrer, correr, comer o dibujar. Aunque puede haber alguien arriba de un escenario y no ser un personaje, el estar allí en un acto público lo convierte en objeto de percepción y por ello, en parte, depende del espectador cómo es que elige nombrarlo.

De acuerdo con Pavis, cuando dice que “el personaje en principio es por sí mismo una imagen (ícono)”⁷⁴, aquello que hace Wilson en algunos montajes, igual que otros directores que elijen no guiar a los actores hacia la configuración de un personaje, es finalmente construirlos, aunque no lo reconozcan así. Puede que sigan un camino distinto no “convencional”, pero en el momento en el que apuestan por el funcionamiento de algo artificial⁷⁵ (una ficción), están

⁷³ *Diccionario del Teatro*, p. 354.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 358.

⁷⁵ Es clave destacar esta palabra para distinguir por qué Wilson desde el año en que empezó a trabajar con actores profesionales (véase en cap. 1.2.2 la distinción con sus colaboradores sin formación actoral y su trabajo terapéutico) reconoce parte de su trabajo como teatro y no como performance, por ejemplo. A pesar de que aún afirma que su intención no es construir personajes, reconoce en todo momento que apuesta por construir algo artificial, que no sea realista ni pretenda

sobreponiendo una máscara a lo real para que represente otra cosa además de lo que ya es: así que, si cuentan con actores para ello, éstos también llevan una máscara, metafóricamente hablando, y por eso son personajes.

Además, aun cuando el actor no tenga un personaje definido, sino una tarea escénica en la que se le pida ser él mismo como en su vida cotidiana, para los espectadores es un elemento de la escena y, ya sea por costumbre del lenguaje teatral o porque haga sentido en ellos, esperan ver en él un personaje, una figura, un símbolo o un signo, o sea, un objeto de percepción que ellos puedan leer e interpretar o dotar de significado.

El hecho de que los espectadores tengan su propia lectura y a menudo busquen hallar algo significativo en lo que ven, no exime a los actores de ninguna responsabilidad. Al contrario, pararse en un escenario cuando se sabe que se es observado, implica sostener que se dice algo con el cuerpo y con la voz y que aquello puede generar múltiples lecturas. Por eso es parte de la tarea del actor ser consciente de lo que representa, de lo que proyecta como imagen y del contexto en el que lo hace, ya que éste determina gran parte de la lectura de los signos y del funcionamiento de las convenciones.

El dilema que para el actor implica configurar un personaje sin dejar de ser él mismo es en realidad una paradoja entre el estado de consciencia con el que cubre las exigencias propias de su labor y la ligereza casi inconsciente de lo lúdico; entre el dominio de tareas concretas en el escenario y la imaginación para transitar por ellas en el universo de la obra. Por un lado los actores piensan en pies de acción, en el texto que dirán o en lo que sigue en la secuencia obra. Aprenden trazos y gestos que, por otra parte, configuran una imagen de ellos que es percibida por el espectador y que no necesariamente coincide con la que tienen de ellos mismos en la concepción de su identidad personal.

El conflicto de ser o no ser personaje es en sí el de transformarse o no. Transformarse es el acto de cambiar de forma. No es que el actor literalmente se convierta en Hamlet, pero sí que aquello que lo hace **ser** quien es, se vista por un

hacer sentir a los espectadores que están mirando la realidad. Por ello, aun cuando no insista en que sus actores construyan personajes sino que ejecuten acciones, crea entidades ficticias con ellos por la forma en la que trabaja la totalidad de las puestas.

momento en la ficción detrás de esa máscara que se configura para darle paso al personaje.

Si no fuera de ese modo, daría igual que hubiera un texto, o que se hiciera un análisis minucioso de éste o incluso que un actor o cualquier espectador realizara una tarea escénica elegida al azar. Los actores al transformarse, adquieren un compromiso para “ser otro” una vez que entran en escena. Esto requiere la disciplina para entrenarse, formarse y persuadir por medio de las convenciones y de sus habilidades actorales, además de darle sentido al lenguaje metafórico del teatro.

Recordemos que en términos aristotélicos, los personajes son agentes y pacientes a la vez, es decir que hacen acciones y son afectados por las propias. Pero además, en tanto íconos tienen una apariencia, de allí que cuando ya están dibujados por un dramaturgo o por un director, sea relevante atender datos como qué ropa llevan, cómo son físicamente, cómo se mueven o cómo es su voz, entre otras cosas útiles para abonar a la construcción propia del mismo.

Cabe destacar que la configuración de un personaje no depende del número de ensayos o de un arduo análisis de la obra sino de la relación que se establezca entre todos los elementos del mundo ficticio con él, incluso si no hay ninguno visible. Así puede ocurrir que un actor suba a escena a realizar tareas sin tener un personaje específico marcado en un texto o una narrativa, sino por la dirección escénica, la intuición o por improvisación.

En una ocasión fui espectadora de un número improvisado hecho por un solo actor, sin más elementos tangibles en el escenario. Puedo decir que aún con la premura con la que se le dieron los lineamientos del universo en el que iba a desenvolverse (pues éstos fueron impuestos por los espectadores), vi más de un personaje en toda la narrativa. Incluso el actor hizo visibles paisajes, habitaciones, objetos y a otros interlocutores.

De ello puedo decir que los actores, a través de la imaginación que permite evocar y traer al presente las cosas que están ausentes, pueden lograr transformar(se) y hacer que los espectadores tengan delante de sus sentidos otro mundo que nace con la palabra, los gestos, las acciones, las miradas y su

energía. Imaginar permite que los actores jueguen a ser otros, con la verdad con la que lo hacen los niños, y que a la vez sigan siendo ellos mismos como personas y como trabajadores del teatro que conocen sus límites y sus alcances.

Si bien, para los espectadores siempre hay un personaje en escena o por lo menos eso es lo que esperan encontrar para apropiarse de su sentido en una narrativa, lo que no es seguro es que siempre haya un actor frente a ellos, es decir, alguien que desempeñe ese rol social y que configure de manera deliberada una identidad ficticia. Para explicar mejor esta afirmación de la que he sido testigo en mis experiencias, hablaré de esa posibilidad también con el ejemplo de la trayectoria artística de Bob Wilson, que me llevó a cuestionarme si es necesario tener una identidad actoral para configurar una identidad ficticia.

1.2.2 No ser actor: el caso de Bob Wilson y los *Byrds*

En relación al acto narrativo, característico de los humanos y de los personajes de ficción, mismo que Ricoeur⁷⁶ distingue como la posibilidad de construir identidad (tanto del sujeto de acción, como del personaje de ficción) propongo indagar en la relevancia de “ser actor” ya que éste se caracteriza de “otro”, y en el proceso narrativo (discursivo) se revela el “quién”. ¿Qué sucede, entonces, con el actor mismo?, ¿tiene posibilidad de transformación mediante el proceso de construir(se) como otro?, respecto a su propia identidad: ¿ésta se revela mediante el personaje de ficción, y/o mediante el acto de interpretar al personaje? Para empezar es conveniente distinguir qué es un actor.

De acuerdo con la entrada en el Diccionario Filosófico de José Ferrater, la palabra actor está más vinculada con la idea de la acción que con la de caracterización. Es por eso que se utiliza en otras áreas de desarrollo profesional para referirse a quien ejecuta una serie de acciones. En el caso del teatro, se le identifica como aquel que es persona y que a la vez encarna a uno o más personajes de una obra.

⁷⁶ Paul Ricoeur en *Historia y narratividad*, pp. 215-230.

Si tomo el ejemplo de los niños que juegan a ser un personaje de película, puede observarse que la preparación profesional no es tan fundamental como su imaginación para lograr transformarse en sus héroes y heroínas favoritos. Simplemente se mueven y hablan como ellos, se relacionen con los demás a partir de esa nueva identidad hasta que el juego termina, pero lo más importante es que creen que los otros los perciben tal como ellos se sienten: como los verdaderos personajes que representan. Los niños durante ese esparcimiento narrativo también construyen identidad.⁷⁷ Entonces ¿qué distingue un juego infantil de la actividad de un actor en el teatro?, ¿es la especialización o profesionalización lo que determina que alguien pueda llamarse actor?

Los hechos que construyen la historia del arte teatral desde su origen mimético no respaldan esas características como requisito para ser parte de una representación. Si bien algo similar ocurre en la historia de todas las áreas de conocimiento, es decir que, incluso había médicos antes de que existiese la carrera de medicina, la profesionalización del actor no ha alcanzado la misma condición que otras áreas. De tal modo que actualmente un abogado o un médico que ejerce sin cédula profesional debe ser encarcelado, mientras que no es ilegal subir a un escenario sin tener un título universitario.

Dicho lo anterior podría continuar con el desarrollo de mi tema bajo el supuesto de que el actor es quien es gracias al medio en el que se desenvuelve, como si fuera costumbre nombrar así a todo aquel que accionara en un escenario dándole vida a un personaje. Sin embargo, quiero indagar en las repercusiones que puede tener o no la formación de un actor en cuanto a la tarea de configurar un “otro”. Me parece necesario hacer visible que la imaginación, al ser potencia común entre seres humanos, puede ser un punto de encuentro entre diversos procesos actorales: desde aquellos en los que no hay una formación académica o de especialización hasta en los que sí la hay, incluso con la conciencia del manejo de técnicas específicas para ciertos propósitos escénicos.

⁷⁷ “Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de la vida se convierte, de ese modo, en una historia contada”, Paul Ricoeur en *Historia y narratividad*, p. 216.

Para ello hablaré acerca de la experiencia de Bob Wilson, quien nunca se preparó formalmente como actor profesional y cuya identidad artística, pese a ser polifacética, es principalmente la de director. En la dirección ha trabajado con actores profesionales y con otros que no lo son y su testimonio es útil para observar algunos contrastes y similitudes en torno al uso de la imaginación, la transformación escénica y por supuesto la identidad que transita por ese proceso.

Antes de comenzar a trabajar en el teatro, Wilson se reconoció a sí mismo como una persona capaz de compartir su experiencia de transformación personal desde su infancia hasta ese momento, con el fin de conectarse con otros y de impulsarlos a llevar su propio proceso como Bird Hoffman⁷⁸ lo hizo con él cuando era apenas un niño.

Wilson nació en Waco Texas en 1941, en medio de un contexto de racismo y discriminación que tiempo después le impediría tener amistad con gente de raza negra y desenvolverse con libertad en campos que no fueran considerados varoniles ni propios de un chico miembro de una familia conservadora, entre otras cosas. Además de esa limitante social, el pequeño Bob había nacido con un Trastorno de Procesamiento Auditivo⁷⁹, que significó un problema de aprendizaje, pues no encontraba fácil comunicarse oralmente ni entender el significado de lo que los otros decían. Aquello lo llevó a ser un niño de pocas palabras y muchas imágenes. Lo visual era la forma en la que entendía el mundo y por ello pasaba el tiempo dibujando, observando en silencio y ordenando cosas para que se vieran mejor. Esa característica que puede ser considerada una limitante cognoscitiva, tuvo gran impacto en él y fue una de las razones principales que motivaron su búsqueda en el teatro.

⁷⁸ Además de dar clases de baile, Bird daba terapia de movimiento para atletas lesionados gracias a su “profundo conocimiento del cuerpo”, como lo describe Wilson en *Absolute Wilson*, p. 26.

⁷⁹ “Es la inhabilidad de entender que los sonidos están asociados con palabras y tienen significado. Los niños que sufren de este desorden enfrentan problemas similares a los de los niños que tienen discapacidad auditiva. A medida que los sonidos golpean el tímpano, las señales acústicas comienzan a sufrir una serie de transformaciones a través del cual se transforman en señales neuronales y se envían a diversas partes del cerebro para su reconocimiento y comprensión. El niño afectado oír los sonidos, pero no será capaz de procesar el significado. El experimentará su lengua natal como si estuviera oyendo una extranjera. En consecuencia, es difícil para los niños con este desorden organizar su lenguaje expresivo; usualmente tardan en hablar y en ocasiones son etiquetados como tartamudos. Finalmente, los niños adquieren el lenguaje a través de pistas visuales, gestos y repetición.” Dra. Cecilia McCarton en *Absolute Wilson*, p. 20.

En ese proceso fue cuando coincidió con la maestra de ballet de su hermana y amiga de la familia, la bailarina Hoffman, quien se interesó en ayudar a Wilson con su problema de lenguaje a través de una terapia de movimiento que no se parecía a ninguno de los tratamientos que habían sido probados sin éxito. Después de ocho meses de terapia se reveló un avance considerable en el habla de Wilson. Desde entonces el director no ha dejado de guiar su trabajo a partir de la conciencia corporal como principal directriz de percepción de la vida y por lo tanto, de la representación de la misma. Ya en la edad adulta expresó su opinión con las siguientes palabras:

Yo pienso que el conocimiento del propio cuerpo es la base de todo aprendizaje. Tú puedes pensar con tu cuerpo. Yo no estaba interesado en la historia. No estaba interesado en matemáticas. No estaba interesado en ninguno de los temas impartidos en clase. Después empecé a trabajar en movimiento y gané confianza en mi cuerpo, me interesé en el teatro, en historia y en matemáticas. Aprendí todo porque me había hecho maestro en algo. Mi trabajo es acerca de la comunicación y ser capaz de comunicarte con cada uno. Yo pienso que, si tú puedes sentirte cómodo en tu cuerpo, sin importar si eres delgado, gordo, pequeño o alto, entonces puedes relacionarte con otros, y esa es la clave del teatro.⁸⁰

La confianza que ganó no solamente repercutió en la mejora de sus procesos cognitivos, producto de una nueva conexión entre su cuerpo y su mente, sino que en su adolescencia lo motivó a acercarse al teatro a través de Paul Baker⁸¹. En realidad no lo hacía con la intención de dedicarse a ello de por vida, sino porque podía experimentar aquella transformación que le ocurría al estar en contacto con el lenguaje teatral. Según su hermana Suzzane, es algo paradójico e inexplicable que desde pequeño se haya destacado por organizar a una gran cantidad de chicos (incluida ella) para dirigir pequeñas obras a modo de juego,

⁸⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁸¹ Director del *Baylor University Children's Theater*, quien en 1947 comenzó la primera agrupación interracial en el Sur de los Estados Unidos. Debido al controvertido trabajo que desarrollaba para su tiempo, fue removido de su cargo en 1960, no sin antes ser mentor de Wilson en 1956 y enseñarle acerca de todos los aspectos de la configuración teatral como son la dramaturgia, la iluminación, la producción, actuación, dirección, entre otras.

pues pese a ser un niño introvertido y solitario, en ese momento lúdico se convertía en “otro” y todos lo seguían.

Posteriormente su experiencia frente al lenguaje teatral y a la inolvidable terapia de Bird Hoffman lo impulsó a experimentar algunos de esos principios aprendidos con otras personas que coincidieron en su camino de estudiante universitario⁸². Antes de dedicarse al teatro incursionó con el trabajo terapéutico de movimiento en hospitales y escuelas. Su principal interés no era curar ni corregir a nadie sino comunicarse y ayudar a otros a hacerlo sin importar su condición física o mental.

Estas experiencias fueron pilares en la concepción de un espacio al que llamó *Byrd Hoffman School of Byrds* (en honor a su antigua maestra) y en el que convocó a diversas personas provenientes de distintos contextos, ocupaciones, rangos de edad y capacidades físicas. Así se formó el vasto grupo de los *Byrds*, con quienes trabajó diversas puestas en escena durante aproximadamente una década.

Con ellos podía poner en práctica sus conocimientos de arquitectura⁸³, de danza⁸⁴ y de movimiento. En su trabajo previo había encontrado otra perspectiva de la vida y quería dramatizar esas vivencias para otros a través de personas que disfrutaban estar en el escenario sin reconocerse como actores. Tal vez aquello dependía de que ninguno estuviera buscando realmente conexión con el público sino con ellos mismos, como lo hacen los niños en sus juegos. Era el director Bob

⁸² Wilson estudió Arquitectura en el Instituto Pratt de Nueva York, luego de abandonar sus estudios en leyes en la Universidad de Texas para seguir sus verdaderos sueños. Mientras estudiaba en Texas entró a trabajar como ayudante de cocina en el Hospital para enfermos mentales en Austin. Allí le ofrecieron trabajar con los enfermos, con quienes estableció un vínculo a través del movimiento, la danza y la pintura (actividades que él seguía descubriendo). Cuando se mudó a Nueva York pudo en un grupo de terapia ocupacional con niños con hiperactividad y daños cerebrales. Los resultados fueron tan favorables que sus métodos fueron solicitados por escuelas públicas del vecindario. Tiempo después fue requerido en el Hospital Memorial Goldwater para trabajar con enfermos terminales y pacientes conectados a respiradores artificiales debido a las graves consecuencias de la poliomielitis.

⁸³ El director trasladó conceptos arquitectónicos hacia su concepción del teatro, más allá de su estructura en tanto edificio. Sybil Moholy-Nagy, quien enseñaba historia de la arquitectura, fue una gran influencia para él; de ella aprendió a “aplicar orden y desorden en una manera que fuera significativa [...] un arquitecto puede diseñar una estructura, pero dentro de esa estructura puedes dejar volar tu imaginación”, dice Wilson. *Absolute Wilson* p, 38.

⁸⁴ Una de sus grandes influencias es Martha Graham, con quien pudo tomar algunas clases. Después de esa experiencia, Wilson incluyó en sus trabajos algunos de los principios aprendidos con ella.

Wilson quien buscaba configurar cierto lenguaje visual con aspiraciones teatrales por medio de la presencia de esos cuerpos vivos. Para ello sólo le bastaba con guiarlos a realizar acciones que crearan imágenes en movimiento, en vez de intentar construir personajes con ellos. Él quería que en las presentaciones que se ofrecían casi a diario en el espacio de los *Byrds* la gente viera a los *performers* o ejecutantes comportándose como lo hacían normalmente, pues para el director las personas son interesantes de ver por sí mismas.

Esa concepción le llevó a trabajar con individuos cuya forma de experimentar la vida le parecía algo digno de dramatizarse. Uno de ellos fue Christopher Knowles, un joven autista que gracias a su manera de comunicarse a través de dibujos y poemas ha sido colaborador en la conformación de la dramaturgia de múltiples puestas de Wilson. También destaca Raymond Andrews, un niño sordomudo al que adoptó y quien le hizo ver que hay quienes piensan únicamente en términos de imágenes visuales.

Evidentemente *The School of Byrds* era una compañía sin actores profesionales pero con un director que tenía una mirada sensible para configurar obras y hacer que los espectadores pusieran su atención en lo extraordinario dentro de lo ordinario. Aun cuando el objetivo no era configurar significados, había quienes encontraban un sentido en lo que veían, puesto que como lo he dicho anteriormente, los espectadores también imaginan e interpretan. Aquello no hace más que sostener que la capacidad para simbolizar, mirar las cosas desde otra perspectiva y representarlas es inherente a todo ser humano, independientemente de sus condiciones físicas y mentales. Por ello se lograba una identificación entre los *Byrds*, el director, los enfermos del psiquiátrico con los que trabajó y los asistentes.

Si bien eso era una experiencia teatral gracias a las intenciones del director y al contexto experimental de los años sesenta, no había una configuración de personajes ni mucho menos un trabajo actoral consciente de ello. Wilson veía personajes en los compañeros con las que trabajaba y por ello consideraba que mostrarlos en un escenario era suficiente. En ese sentido el convivio lúdico se lograba de manera que tanto los ejecutantes como el público jugaban el mismo

juego: la presencia de uno frente al otro mirando la realidad desde otras perspectivas. Sin embargo en ese punto Wilson aún no intentaba configurar una realidad paralela, ficticia, que se insertara dentro del momento presente y en el que los espectadores experimentaran la revelación de personajes como máscara sobrepuesta a la pura y simple individualidad de lo real.

Esto me lleva a concluir, en cuanto a la necesidad de ser o no ser actor para configurar un personaje, que si bien es posible subir al escenario y ser “uno mismo” tal cual es, el personaje que se revela es el mismo con el que se enfrenta la vida, el que se construye para dar la cara a la sociedad, finalmente la identidad personal. No obstante, si se quiere encarnar a diversos personajes, sí tiene que haber una transformación no solamente a nivel interno como seres humanos sino a un nivel perceptible, con el fin de ser mirado, por la simple esencia del teatro.

El propio Wilson tuvo la necesidad de realizar un cambio en la manera de configurar sus obras. Después de un tiempo de trabajar con los *Byrds* se dio cuenta de que su desempeño ya no correspondía con las intenciones que él tenía para hablar desde otros ámbitos: desde el teatro como artificio, como una configuración que no solamente implicaba elaborar la congruencia entre la iluminación, la escenografía, la música y demás, sino en integrar ese constructo con el actor. Por ello en 1976 decidió comenzar a trabajar con actores profesionales para su obra *Einstein on the Beach* y encontró en ellos la identificación artística que le hacía falta para transitar del trabajo terapéutico al teatro.

Se puede establecer una comparación entre los miembros de la *Byrd School* y los actores profesionales con los que empezó a trabajar Wilson: ambos imaginaban, accionaban y se transformaban. Sin embargo la transformación de los *Byrds* era únicamente personal, puesto que el juego que Bob proponía era en parte terapéutico para ellos y los liberaba mientras otros eran testigos de ese proceso, que en ocasiones de manera inherente también repercutía a nivel físico o en su apariencia (si es que intervenían su cuerpo con pintura, máscaras o vestuarios). En cambio los actores profesionales se

transformaban específicamente para ser vistos en el teatro, para conectarse con los espectadores.

Es decir que, aquello que distingue a los actores no es únicamente accionar, imaginar ni transformarse, pues eso puede ocurrir en cualquier persona sin necesidad de estar en un escenario. El actor se distingue por la consciencia que tiene de esa transformación, que implica no solamente ser quien es, sino ser para los demás y por ende, entrenar su cuerpo, voz, mente e imaginación al servicio de ellos. A un actor no le basta con sentirse libre accionando en escena, sino con que ese acto esté destinado intencionalmente a conectarse con los espectadores. De acuerdo con lo dicho en el apartado acerca del juego del “como si”, los actores siempre trabajan con algo existente en la realidad o en su imaginación, pero para que aquello tenga lugar en lo escénico tienen que aprovechar las herramientas con las que cuentan y que pueden ser percibidas por los espectadores: lo audible, visible y palpable: su propio cuerpo (y la voz que contiene).

Cada actor tiene una forma de disponerse para la escena, de manera que hay rutinas de calentamiento para preparar el cuerpo y la voz. De acuerdo con la filosofía aristotélica, la imaginación es considerada una facultad del alma que a la vez está ubicada dentro de un cuerpo, por lo tanto entrenar el mismo implicaría repercutir en todo lo que éste contiene. Dicho de otro modo y a la manera de Jorge Eines en su libro *Alegato a favor del actor*: la imaginación es el cuerpo.

Lo cierto es que es imposible pensar en la imaginación sin pensar en el cuerpo que la contiene. Si el personaje se apoya en la corporalidad del actor es para hacer visible lo invisible ante los espectadores, pues “si se comprende lo que no se ve, sólo es a partir de lo que se ve”⁸⁵, como ocurre con la metáfora, que se forma de una parte concreta y otra abstracta o poética.

La forma en la que se entrena el cuerpo depende en gran medida de lo que se quiere revelar ante los espectadores. Al considerar que hay infinidad de personajes, cada uno con características distintas, parece normal que los actores

⁸⁵ Martine, Joly en *La interpretación de la imagen*, p. 99.

desarrollen habilidades que algún día pueden servirles para un montaje o bien, si el trabajo lo demanda así, que lo hagan en el proceso mismo.

Por otra parte, hay cualidades que por experiencia sé que son inherentes a la transformación escénica, independientemente del personaje que se represente. Entre ellas están las siguientes: mantenimiento de un estado óptimo del cuerpo y de la voz para resistir ensayos y funciones; ejercicios de relajación, atención y concentración para enfocarse en cada tarea y lograr conjuntar varias; repaso y aprendizaje de textos, trazos, coreografías, pies de acción, música e iluminación que se realizan en la obra.

Eso que es básico para interpretar cualquier personaje, además de la suma de conocimientos con los que se cuenten y que tal vez sirvan en algún momento, es lo que considero el pilar de la formación (y no necesariamente se consigue a través de una carrera universitaria). Es importante distinguir aquella parte formativa como lo que permite dominar una técnica específica, puesto que es lo que dispone al actor para el juego del teatro.

La formación, como acto de tomar forma, es aquello que hace que los actores sean lo que son; es parte de su entelequia. Quiere decir que antes de saber cuáles son los requerimientos para los personajes, llevan a cabo una serie de cosas que los preparan para la construcción de ellos, con la conciencia de ser contemplados.

Por otro lado, el hecho de tener un entrenamiento actoral no significa que al pararse en un escenario de inmediato se manifiesten los personajes. Tampoco el acumular conocimientos a partir de un análisis del texto resuelve la tarea del actor en su totalidad, es decir que el cúmulo de saberes no hace mejor a un actor que a otro, pues no basta con tenerlos si nada se revela en el escenario, si los actores no logran usar ello a su favor para crear algo concreto y perceptible: la obra.⁸⁶

⁸⁶ Esta afirmación surge luego de reflexionar acerca de algunas experiencias en mi quehacer. Una de ellas fue mi participación en la película *Roma* del director Alfonso Cuarón. Hice un trabajo de voz para el audio de un hospital. Mi personaje era una enfermera. Como no había un guión con los textos indicados, sino que la grabación sería improvisada, me informé acerca del lenguaje que las profesionales en esa área utilizan, sin embargo, eso no sería suficiente para decir los textos de manera, "natural" (como la requerían los directores). La indagación realizada fue muy útil para empezar, pero no habría funcionado sin las imágenes correspondientes generadas en mi propia mente. Es decir que, para darle la intención adecuada a los diálogos (especialmente en un trabajo

Además no hay un método o técnica que pueda aprenderse sin antes aceptar las condiciones básicas, mínimas de ser actor: el compromiso con la repetición constante de textos, movimientos, trazos, ejercicios, etcétera; el entrenamiento vocal y corporal; la entrada al mundo de la ficción, entre otras cosas. Hay que tener suficiente disposición para el ensayo, que en términos teatrales implica repetir⁸⁷ una y otra vez hasta llegar al acuerdo de lo que se presentará durante las funciones, y entonces comienza otra repetición: la representación, que a pesar de ocurrir varias ocasiones durante una temporada, nunca es igual.

La disposición para jugar es tan fundamental que quienes han desarrollado métodos, técnicas, sistemas o apuntes para la actuación empiezan siempre por ofrecer caminos que dejan al actor en un estado óptimo para el juego de la ficción: por dar sólo unos ejemplos, mencionaré a Stanislavski⁸⁸ con los círculos de concentración, a Strasberg⁸⁹ con ejercicios de relajación o a Yoshi Oida⁹⁰ con la limpieza de ciertas zonas del cuerpo y del espacio de trabajo.

Eines dice que “usamos la imaginación para empezar a creernos algo que no somos, comenzamos a fabricarnos una realidad montada sobre nuestra propia realidad (creamos la irrealidad) y luego regresamos a esa nueva forma que hemos generado transitando por el pensamiento creador (volvemos a la realidad)”⁹¹. Ése

en el que a los espectadores no se les revelaría mi cuerpo, ni mi gesto, sino mi voz) tuve que construir el hospital en mi imaginario, las situaciones de la escena, los personajes. Además, la técnica vocal que he adquirido en el entrenamiento fue útil y considero que hasta fundamental para que los directores de casting eligieran a las actrices como yo y no a algunas enfermeras que asistieron a la audición y que no fueron seleccionadas porque según los convocantes “ellas tenían los conocimientos más claros, pero les faltaba naturalidad al actuar”. Les faltaba un respaldo técnico, en todo caso.

⁸⁷ En el idioma francés, la palabra para designar el ensayo de un espectáculo es “*répétition*”. En algunos trabajos de televisión o de doblaje puede que las repeticiones no sean tan recurrentes como en el teatro, sin embargo, aquel trabajo previo que un actor practica por su cuenta para llegar listo al día de grabación, cuenta como parte del ensayo.

⁸⁸ En *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Stanislavski desarrolló un capítulo titulado “Concentración de la atención”, antecedido por el de “Imaginación”, para posteriormente abordar el de “Relajación y descanso de los músculos”. Estas nociones inspiraron a Strasberg para, luego de estudiarlas, replantearse su propio quehacer y modificarlas en su propio método que ha trascendido en la formación de numerosos actores.

⁸⁹ Strasberg. *Un sueño de pasión*, p. 140.

⁹⁰ Oida. *El actor invisible*. Capítulo 1: Empezar, pp. 25-41.

⁹¹ Eines, *op. cit.*, p.120.

es el estado óptimo de juego, el que permite transitar de ida y vuelta una y otra vez.

Al tener una formación que posibilita entrar al juego ¿por qué los actores buscarían una técnica? La técnica no es una fórmula que hace que las cosas salgan de la misma manera una y otra vez, sino que es la solución inminente acorde con las circunstancias del momento para expresar lo que requiere el personaje.

Si la circunstancia exige, por ejemplo, hacer una parte coreográfica de danza flamenca y el actor tiene formación en su área, pero no maneja la técnica dancística que la escena requiere, quizá una solución sea respaldarse con clases para aprender el baile para ese cometido, si es que la exigencia es que se realice “como si” realmente fuera un profesional de la danza. También hay ocasiones en las que los actores muestran habilidades que no dominan y sin embargo, su actitud hace que parezca lo contrario.

Tanto la formación como el entrenamiento tienen el fin de apoyar al actor para realizar la labor de configurar a un “otro” en la ficción, construir la misma y habitarla, pues ésta es un vehículo para hacer real lo imaginario, es decir que en el teatro, el estado de juego tiene como objetivo hacer visible lo invisible, dar vida escénica a lo que aún no existe en la realidad o a lo que está ausente a partir de lo que sí existe y está presente.

La imaginación al ser inasible e íntima no es algo que en primera instancia pueda compartirse con otros sin hacer un esfuerzo; puede ser tan mínimo como relatar al otro lo que se imagina o tan complejo como construir algo para mostrar a partir de ella. Para eso, las imágenes deben ser claras, no en su origen sino en su manifestación, ya que los actores en realidad no reaccionan ante lo que no existe, pues de alguna manera está en su imaginación, aunque no sea visible para los espectadores, porque aquello transformado en energía resuena en ellos.

Los actores se apoyan en aquella parte de lo inexistente que sí existe. En tanto se valen de imágenes concretas o simbólicas para construir un modo de “representar” los mundos que ofrece la obra, la materia prima que erige dichos mundos se sostiene en la idea de visibilizar: incluso la palabra se convierte en

acto; efecto similar al poder de la misma en la poesía (la metáfora). Así la configuración de la obra implica la transformación de todo un universo ideal en uno real, aunque sea artificial.

Capítulo 2: Transformación escénica: configuración de la obra

El trabajo actoral se dispone para configurar un universo que es percibido por uno o más espectadores, quienes dotan de sentido al teatro en cuanto a su propio significado: el lugar para mirar o contemplar. De manera que la configuración escénica comienza al darle una forma determinada a ciertos signos para que sean recibidos e interpretados de acuerdo con las convenciones del juego establecido o de la obra. Esto implica necesariamente la transformación de ideas y proyectos (literal o metafóricamente) en elementos tangibles.

Ya que la imaginación ofrece la posibilidad de mirar algo desde otra perspectiva, los actores no son los únicos que la desarrollan en el teatro como una herramienta fundamental para trabajar. La obra puede configurarse a través de diversos elementos perceptibles que, al vincularse entre ellos, le dan una forma específica. Estos son producto de la colaboración de otras personas que transforman algo de la realidad en ficción y que, al igual que los actores, se disponen para configurar un universo que se distingue de cualquier otro.

Cada proceso de trabajo en el teatro implica condiciones distintas: cambian los equipos creativos, el método de dirección, o el punto de partida; la obra es otra, o es la misma en un contexto diferente; el tipo de entrenamiento para preparar a los actores varía y también el público al que la obra se dirige. De allí que el cuerpo y por lo tanto la imaginación, se adapten a cada montaje de manera distinta.

Si bien siempre hay variables en los procesos creativos, en cada uno hay puntos de partida que guían o dan una pista sobre el universo narrativo en el que se desenvolverá el equipo que tiene la tarea de configurarlo. Esa guía puede ser tan convencional como un texto dramático o simplemente algo susceptible de leerse⁹² y reinterpretarse escénicamente como puede ser un cuento, una novela, un poema, una escaleta de acciones, una pintura, una noticia o una fotografía, una

⁹² Leer, tomando en cuenta que lo legible no depende únicamente de las palabras, implica un acto imaginativo peculiar en el que cada lector construye las imágenes que la lectura despierta en su interior y de esta manera puede seguir lo que le es narrado y ubicarlo espacial y temporalmente.

línea temática para improvisar o incluso una instrucción dada por un director, entre otros ejemplos no tan comunes pero no menos válidos.

Independientemente del modo en el que se comience a dar forma a la obra, es indispensable que todos los involucrados lo hagan bajo la conciencia de que su trabajo está dirigido a los espectadores, pues eso es esencial en el teatro. Así que la configuración de la obra teatral no implica solamente juntar diversos signos y símbolos en un escenario, sino que el entramado de éstos cobre sentido en un espacio y tiempo particular. Para que eso suceda, los elementos que la conforman deben estar dirigidos hacia un mismo propósito, objetivo o discurso, es decir, ser parte del mismo universo.

A partir del supuesto de que cada persona tiene una lectura del entorno y por lo tanto de las obras, una puesta en escena se constituye a partir de diversas posibilidades y “subjetividades” que la hacen una forma por sí misma, independientemente de su origen. De allí la posibilidad de que cada espectador tenga una lectura particular de la misma puesta y en ese sentido, su perspectiva es una variable más en la configuración del mundo ficticio.

Por eso coincido con Bob Wilson, quien al dirigir sus obras tiene la conciencia de que las diversas interpretaciones de los otros también son válidas, independientemente del lo que él haya pretendido mostrar. En congruencia con lo anterior, Wilson suele describir sus procesos de configuración únicamente desde que sus ideas son transformadas en elementos tangibles, hasta el momento en el que se revelan frente a los espectadores: habla del uso de las luces, la música y hasta del concepto del que partió, es decir, de cómo está constituida la idea, pero no se detiene a justificar el significado, pues cree que si la obra necesita una explicación interpretativa por parte del autor para “entenderse” está incompleta o no funciona sin esa acotación.

Al realizar una obra se esperaría que ésta se sostuviera por sí misma, más allá de los esclarecimientos del artista. Por ello al configurarla se debería considerar al espectador como una variable desconocida, al mismo tiempo que se le reconoce como un “otro” capaz de identificarse con uno mismo en tanto que es persona, que percibe, imagina e interpreta.

Cuando Aristóteles habla de la entelequia como la esencia de algo, se piensa en la de los humanos como aquellos aspectos internos que hacen a cada uno ser lo que es y que, en ocasiones, se muestran en la apariencia o conducta, es decir a través de la materia. En el teatro todo aquello que es perceptible construye presencias (y también ausencias) que dicen algo para los espectadores que las reciben, es decir que pueden adquirir o no un significado gracias a la capacidad de simbolizar.

Por estas razones me uno a la postura de Wilson, quien cree que su labor como artista no es responder preguntas acertadamente, ni que los espectadores tengan que entender una verdad absoluta que los lleve a decir “la obra quiere decir esto”, solo para manifestarse como conocedores de la poética del artista, sino que la riqueza del arte está en que mueve al otro a hacerse preguntas, a cuestionarse en un principio ¿qué es eso?, para posteriormente encontrar su propio significado. En palabras del director texano implica lo siguiente:

Yo tengo mis propios sentimientos e ideas acerca del texto, pero no se los impongo al público. Seguro uno puede leer significados dentro del trabajo, pero no espero que la audiencia sienta o piense como yo lo hago. Es una situación con final abierto. Yo espero que mis piezas sean algo en donde uno pueda reflejarse, pero, para mí, la interpretación no es responsabilidad del director: es responsabilidad del público.⁹³

La configuración de la obra presenta una paradoja para todos quienes están involucrados en ella. Por un lado, no pueden saber a ciencia cierta qué es lo que le va a suceder a los espectadores al verla. Por otro, trabajan en una especie de promesa, en algo que esperan lograr a partir del proceso de transformación de la realidad en algo de ficción. Así es que cuando Wilson dice que la interpretación no es responsabilidad del artista, tiene razón si se considera la sensibilidad e inteligencia del espectador, sin embargo el primer espectador de su trabajo es él mismo, que a la vez es responsable de lo que produce.

⁹³ Wilson en *Absolute Wilson*, p. 158.

Toda obra artística, en tanto que es artificio, se comienza a configurar a partir de la subjetividad de su o sus autores. La fotografía es un caso ejemplar acerca de cómo la mirada directriz que transforma los elementos de la realidad en ficción es fundamental aun cuando el espectador tenga la última palabra. Un fotógrafo puede estar rodeado de un ambiente decadente y sin embargo hacer una foto bella, que es la que el espectador recibe. El fotógrafo “engaña”, finge, nos hace creer una cosa que no es y que al mismo tiempo es, a partir de su mirada puesta en juego frente a la realidad. En ocasiones incluso sin ocultar nada provoca sensaciones contradictorias. Uno puede mirar una fotografía, saber que lo que allí sucede es terrible y aún así pensar que es bello.

La siguiente fotografía fue tomada por Sebastiao Salgado durante una catástrofe ambiental en 1991. El desierto en Kuwait ardía en llamas debido a la explosión de más de quinientos pozos petroleros incendiados por orden de Saddam Hussein. Un riesgo latente para bomberos y periodistas, algunos de ellos no sobrevivieron. El desierto, cuenta el fotógrafo⁹⁴, parecía tener noches de veinticuatro horas debido a que la cantidad de humo no dejaba pasar el sol. Con todo su cuerpo expuesto a morir, Salgado capturó varias imágenes que parecen hipnóticas. Es paradójico que uno pueda contemplarlas detenidamente y admirar los contrastes de luz y texturas, cuando en la realidad, lo que menos querían los allí presentes era pasar un segundo más mirando y sintiendo la fuerza de la guerra.



Imagen 2: Hombre del Cuerpo de Bomberos de Calgary trabajando en Kuwait (1991)

⁹⁴ El material fotográfico y el testimonio de Salgado se encuentran en el documental titulado *La sal de la tierra* bajo la dirección de Wim Wenders. <https://www.youtube.com/watch?v=8wz8f7fPlyU>.

En esta otra imagen el fotógrafo brasileño capturó la mirada de una mujer ciega. Es tan expresiva y tan profunda a la vez que si no fuera por lo que se dice de ella en el documental, no podría saberse en primera instancia que se trata de una invidente. En términos teatrales, si la mujer fuera un personaje, Salgado habría “engañado” a los espectadores acerca de la verdad de su condición física. Podría hacerle creer a cualquiera que ella mira a través de esos ojos, e incluso se conmueve con lo que ve.

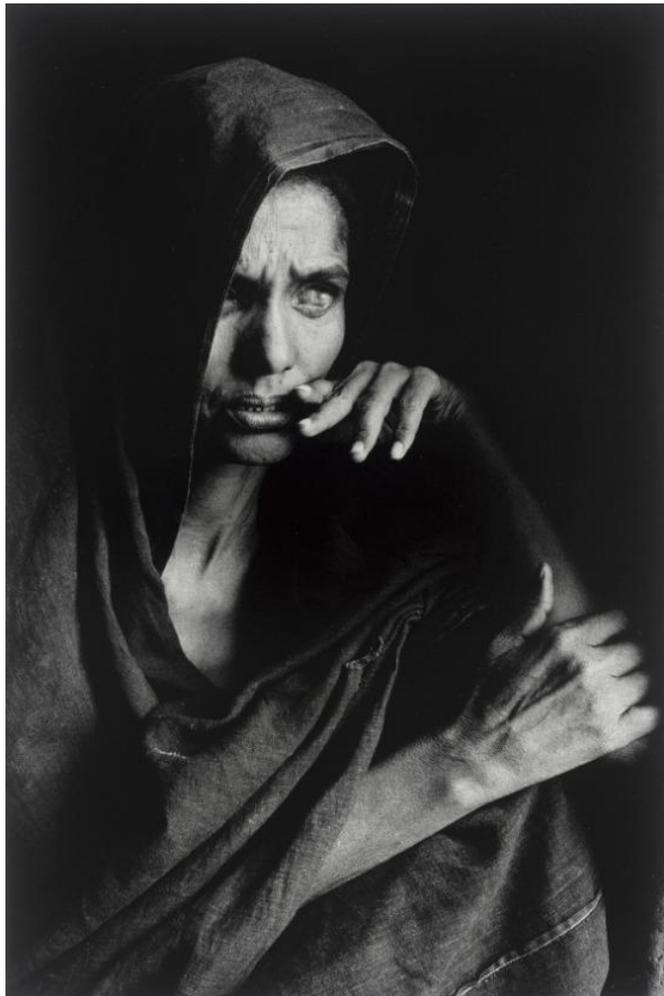


Imagen 3: Mujer tuareg ciega (Malí 1985)

Todo artista elige qué mira el espectador, pero sobre todo elige qué es lo que no mira e inherentemente influye en cómo lo hace. En las películas no se ven las cámaras ni la pantalla verde que se utiliza para hacer los efectos especiales, ni

se ven los micrófonos, los cables, ni todo el personal técnico. La selección de elementos perceptibles o no, depende de cada lenguaje artístico y de sus recursos propios: en el cine hay cortes y edición, al igual que en la fotografía; en el teatro hay convenciones que permiten que la obra abrace la paradoja de ser una mentira, un artificio dirigido con la intención de ser visto por otro, pero a la vez que sea una verdad subjetiva.

Esa mirada que selecciona y transforma para configurar un mundo diferente a la realidad, pero vinculado e inserto en ella a la vez, implica dirigir lo íntimo y abstracto de la imaginación hacia lo público y concreto de lo escénico para que los espectadores, a través del ejercicio constante de lectura y reinterpretación, seleccionen y transformen lo que perciben en sus propias imágenes.

Al hablar del acto de dirección que implica la configuración de la obra no se debe dejar de lado que si hay algo que vincula directamente el proceso de imaginación con el de transformación escénica es la representación, lo simbólico. Por lo tanto, todo lo que se dirige con el fin de ser parte de la obra, constituye un universo de símbolos (visibles o invisibles).

2.1 Dirigir y configurar: la mirada del otro

En el teatro existe la figura de director escénico⁹⁵, quien se supone tiene la labor de establecer las conexiones necesarias entre sujetos y objetos de la representación para construir una misma obra. Aun cuando, en algunos casos, parezca que no hay quien ostente ese título, siempre hay alguien que toma decisiones con perspectiva de director, es decir que imagina el desempeño de otros o de sí mismo integrado en la obra.

En ocasiones incluso sucede que los actores se dirigen a sí mismos. Wilson tuvo esa experiencia al hacerlo en *Hamlet a monologue* y pudo dar testimonio acerca de su vivencia en la dicotomía actor-director. Como director creó un concepto en el que la historia de Hamlet sucedía como una retrospectiva reflexiva, segundos antes de morir. La narrativa ocurría sobre una gran roca porque a su

⁹⁵ Se reconoce como tal a partir del siglo XX en el que destaca la importancia de su mirada para traducir el lenguaje escrito de la obra en uno escénico, bajo una nueva perspectiva distinta a la del dramaturgo. Esta perspectiva se acercaba más a la de los espectadores, al considerar el punto de vista en el campo de juego real (el escenario) y no solamente en una página.

parecer, el lenguaje de Shakespeare “es una roca, es indestructible”⁹⁶. Así decidió resolver el montaje desde la dirección, sin embargo, el mismo Wilson como actor se enfrentó a las dificultades de su propio concepto y las describió de la siguiente manera:

Yo tengo un gran miedo a las alturas, entonces sentarme en una roca fue muy incómodo. Estaba muy nervioso. Especialmente una noche cuando tenía que presentarme en Berlín. Era la noche de estreno y había muchos actores y directores alemanes. Por poco y no salgo a escena. Pienso que mi Hamlet es una pieza muy personal, llena de tiempo y personajes. Veo mi propia vida en el trabajo [...] toca una parte muy profunda dentro de mí. El amor.⁹⁷

Al igual que Wilson, yo también he experimentado el hecho de dirigirme a mí misma y por ello sé que ver la propia vida en el trabajo o tener una razón discursiva para decidir ciertas cosas no significa que puedan llevarse a cabo tal como se visualizan, puesto que, de la imaginación a la acción concreta perceptible hay algo más que una intención o deseo: está la dirección que aquello tome dentro de la configuración escénica.



Imagen 4: Pila de rocas: boceto de Bob Wilson



Imagen 5: *Hamlet a Monologue*: Wilson actuando sobre su propio diseño.⁹⁸

⁹⁶ Wilson en *Absolute Wilson*, p. 218.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Imágenes tomadas del video *Making of a Monologue Robert Wilson Hamlet*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mK6dFmL3PTY>.

Cada vez que los actores se preparan para proponer ideas o acciones frente a los demás, o deciden hacer algo que creen pertinente durante un ensayo, podría decirse que se dirigen a sí mismos. Al igual que puede ocurrir con un diseñador cuando a partir de su lectura acerca del universo de la obra toma decisiones que guían su trabajo para presentar sus resultados ante los demás. Los imagina de algún modo antes de concretarlos.

Reconocer quién dirige va más allá de nombrarle o de seguir sus instrucciones. Es distinguir que su forma de mirar el mundo está presente en su trabajo e influye en el proceso de los otros de alguna manera. Por ello para hablar de la configuración de la obra es necesario discutir acerca de la dirección de todos los elementos que la conforman, con el fin de señalar cuál es el vínculo entre ellos dentro del acto narrativo.

Debido a que una obra se puede componer de diversos elementos, la configuración de ella se realiza en dos sentidos: uno implica la relación entre quienes construyen la ficción (actores, directores, técnicos, diseñadores, músicos, dramaturgos, etcétera) y el otro es el de la conexión entre los resultados producidos por cada uno de ellos (los personajes, el texto, la escenografía, la iluminación, la música, el vestuario y demás).

Cabe destacar que al tratarse del fenómeno teatral, lo que tiene mayor relevancia es la relación entre los elementos que son perceptibles para los espectadores. Es decir que, aunque la relación entre los implicados en la configuración de la obra influya en el proceso y en los resultados, lo que es esencial es cómo se relacionan la vestimenta con la iluminación y con los personajes, por ejemplo. Así, cuando un director llama a un diseñador de vestuario y le explica qué necesita, el diseñador está acotado en un sentido conceptual, mas no en la realidad en la que toma un lápiz y dibuja un boceto. Por lo que, al dirigir la escena, el objeto de dirección es el vestuario en sí, no el diseñador o el vestuarista.

No obstante, el mismo razonamiento no opera igual en todos los casos. Con los actores ocurre algo peculiar: como ellos, a diferencia de los otros colaboradores, tienen que ser vistos, no solamente se encamina su trabajo a

través de la crítica, la opinión, la creación de un texto o el análisis de un personaje, sino que se pone de manifiesto con su cuerpo y voz, pues su presencia en el escenario es fundamental. Así, la metáfora toma forma material y se revela literalmente frente a los demás, aunque lo representado no lo sea.

Los actores además de transformar sus cuerpos y voces para crear a los personajes, modifican todo lo que está a su alrededor en el universo de la obra. Aquello que los rodea es resultado del trabajo de otros creativos y por esto considero que tienen la responsabilidad de ser el punto de unión o vínculo principal entre diversas poéticas y esfuerzos técnicos.

Por otra parte, tanto en ellos como en el resto de los involucrados, puede ocurrir una transformación a nivel personal, que no necesariamente se revela en el escenario y que tiene que ver con la condición humana, con la capacidad de conocerse a sí mismo a través de su trabajo. Así le ocurría a Sebastiao Salgado cada que se sumergía en una comunidad para fotografiarla. Su vida cambiaba, él cambiaba en su interior después de mirar esos panoramas, de estar tan implicado y de capturarlos en su cámara hasta transformarlos en grandes fotografías reconocidas a nivel mundial.

Por eso, una dirección consciente toma en cuenta la condición humana de los actores que conviven con todos los símbolos escénicos y que, por lo tanto, pueden modificar gran parte del concepto original. Desde el hecho de que un vestuario se tiene que ajustar a su cuerpo, hasta la elección del elenco en el que se observa que la voz de un actor no es la misma que la de otro, o que las características físicas de uno funcionan mejor para un personaje en especial.

Los directores que lo hacen así, quizá coinciden con Wilson en que el teatro es como un foro en el que “podemos juntar a quien sea y tener un intercambio”⁹⁹. Interpreto que, cuando el director usa la palabra intercambio espera algo recíproco de los demás que corresponda con lo que él ofrece, es decir que la relación sea bilateral y por lo tanto, que los actores no aguarden para ser manipulados, sino tomados en cuenta. Así, si en determinado momento un actor nota que las

⁹⁹ Wilson, B. *Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville*, p. 115. Traducción mía.

palabras del director no corresponden con sus actos a la hora de guiar, puede cuestionar qué es lo que se espera de su colaboración, por ejemplo.

No obstante, debido a la manera tan “dominante” de dirigir que tiene Wilson¹⁰⁰, su visión ha sido comparada con la de Gordon Graig¹⁰¹, quien creía que el actor debería ser remplazado por una *supermarioneta* porque solamente así se evitaría que éste inyectara su propia personalidad en el trabajo que el director concebía en su imaginación y que desde su experiencia, era lo primordial. Desde mi perspectiva, el director texano ha demostrado que lejos de temerle a la presencia del actor encuentra en ella un aporte considerable para su trabajo. Además, las declaraciones de Craig no hacen sino confirmar la importancia de considerar que, al dirigir los símbolos escénicos, la variable actor/personaje es fundamental para el entramado total, ya que puede transformar todo cuanto le rodea. Por ello lo retomo para exponer que, a un siglo de distancia, su idea de la *supermarioneta* y desde las primeras manifestaciones teatrales en la historia, el actor (y por lo tanto lo que configura en escena) sigue siendo esencial para el teatro.

2.1.1 El personaje: la máscara del otro

Todo proceso para configurar un personaje debería estar guiado desde una mirada de dirección además de la perspectiva actoral, por supuesto. Esto no quiere decir que los actores no sepan qué hacer sin alguien que los dirija, sino que se amplía la perspectiva que tienen de su propio trabajo en relación con el universo de la obra.

El primer motivo por el que una mirada externa es fundamental para el desarrollo de las potencias de los actores es por la naturaleza del medio en el que

¹⁰⁰ Desde que alcanzó cierto nivel de fama, sus trabajos son reconocidos especialmente por su autoría o como los describe Arnold Aronson, son una pieza Wilsoniana que él explica de la siguiente manera: “A él [Wilson] le pidieron dirigir óperas y drama clásico, pero cada cosa que él tocaba estaba filtrada por su imaginación. La materia prima podría haber sido Puccini, Wagner, Ibsen o Shakespeare, pero al final seguía siendo Robert Wilson”. *Absolute Wilson*, p. 197.

En mi experiencia, con sólo mirar imágenes en papel de algunas de sus puestas, sé que se trata de su teatro. Es un estilo, una impronta distintiva, es Robert Wilson.

¹⁰¹ Director inglés nacido en 1872. Junto con Adolphe Appia (1862) aportó una nueva visión a la dirección escénica en el siglo XX en cuanto al uso del espacio y la iluminación en contraposición con la estética realista y naturalista. En su libro *El arte del teatro* dejó testimonio de su trabajo y de su visión acerca del actor.

éstos se desenvuelven. Si en el teatro un personaje se configura para ser mirado/contemplado¹⁰², entonces se atiende fundamentalmente a los aspectos de éste que pueden ser percibidos por medio de los sentidos, es decir, lo que se ve y lo que se escucha. Para los espectadores, en primera instancia se revela la apariencia del personaje: cómo se ve, qué ropa viste, qué accesorios lleva puestos, cómo se mueve y que gestos hace. También es clave atender cómo suena su voz (si es que es el caso).

Considerar la mirada del futuro espectador implica que, en el proceso de configuración, se tiene que constatar de algún modo que los resultados perceptibles tengan congruencia con lo que se pretende proyectar. Aunque el mismo actor pueda autoevaluar su proceso, ya sea con su intuición, imaginación o experiencia, no está de más contar con una mirada externa, puesto que el cuerpo no siempre alcanza a revelar lo que uno piensa o imagina de la forma que se espera.

Wilson observó que el lenguaje no verbal puede ser casi imperceptible para uno mismo mientras que para los demás puede tener un significado en cuestión de segundos, incluso inconscientemente. Para argumentarlo retomó los resultados de un experimento realizado por el psicólogo Daniel Stern, quien fue director del Departamento de Psicología en la Universidad de Columbia. En una ocasión grabó algunos videos de madres cargando a sus bebés en situaciones naturales. Posteriormente reprodujo la película en cámara lenta y miró fragmento por fragmento; en ocho de diez casos, cuando los bebés comenzaban a llorar, la reacción inicial de la madre era como si fuera a atacar al bebé. “Cuando ellas vieron la película estaban aterrorizadas. Decían: pero si yo amo a mi hijo.”¹⁰³

Así como sucedió con aquellas madres, los actores configuran sus gestos y quizá lo que se percibe de ellos no sea lo que creen que proyectan. Por eso la colaboración con el director como ojo externo es básica, así como la retroalimentación con los demás actores y, por supuesto, el proceso de repetición

¹⁰² El dramaturgo no concluye la obra en un sentido de realidad escénica de representación, sino como literatura y, por lo tanto, no transforma directamente a los actores en personajes, sino que dibuja las entidades ficticias dentro de su narrativa en papel.

¹⁰³ Wilson en *Robert Wilson and Fred Newman: a dialogue on Politics and Therapy. Stillness and Vaudeville*, p. 116.

y auto-reconocimiento en el que los actores se dan cuenta de las necesidades que tienen para lograr configurar un personaje de cierta manera. Jorge Eines dice que “con la coherencia que hay entre nuestras ganas de hacer, impelidos por un acto volitivo y las dificultades que nos devuelve la realidad para poder llevar a cabo ese acto, nace la técnica, y con ella, el alimento del deseo”. Es decir que el actor se imagina a sí mismo de algún modo que no es él y voluntariamente se prepara para lograr esa transformación que desea.

Una de las múltiples tareas de los actores consiste en imaginar su personaje, ya sea a partir de lo que conocen acerca del universo en el que se desenvolverán o a partir del desconocimiento del mismo. Así las partes que no estén acotadas pueden y deben ser construidas por el actor para su propia configuración, mientras que las certezas que tenga pueden ser trabajadas con un entrenamiento, con ensayos, con imaginación, pero también con herramientas externas que ayuden en la transformación: por mucho que un actor entrene, si mide un metro con sesenta y cinco centímetros y su personaje mide dos metros, no alcanzará esa estatura a menos que use zancos, por ejemplo. Por ello, el juego con el vestuario, maquillaje, peinado, máscaras, prótesis y accesorios es un aspecto importante para considerar en el proceso de transformación, ya que cuando un actor juega, guiado por su imaginación, no sólo se mueve su cuerpo sino todo lo que lleva en él y lo modifica.

Ese contacto directo con lo que viste, lo que cubre su piel, su cabello, su cara, lo que le da otras dimensiones, lo que le incomoda o le hace verse de otra edad, al ser real le permite tener percepciones sensoriales todo el tiempo. Además, aquellos elementos sirven también para sustituir características del actor por las de un personaje: en la ficción un hombre puede ser representado por una mujer gracias a un vestuario y caracterización en un contexto en el que éste signifique algo.¹⁰⁴

¹⁰⁴ No me refiero únicamente a los casos de travestismo en el teatro o en el cine en los que es intencional la evidencia de esa transformación, sino en casos como el de la actriz Tilda Swinton en la película *Suspira* (2018), en donde interpretó tanto a un personaje femenino como a uno masculino con la intención de que no se notase su doble participación. El trabajo estuvo bien logrado en parte por la caracterización y en gran medida por la actuación.

De allí que todo cuanto afecte la forma en la que el actor se ve como ícono es una herramienta que tiene para imaginar y transformarse. No obstante, hay casos en los que la ausencia de esos elementos es parte de la obra o de la realidad de los ensayos y aun así, el actor logra transformarse gracias a sus expresiones, su forma de moverse, de hablar y de mirar. La ausencia de elementos que intervienen el cuerpo deja en los actores el reto de trabajar con la sensación de lo que no está como si estuviera. Transformarse escénicamente requiere imaginar en cualquier circunstancia.

Así que a falta de elementos externos de caracterización o simplemente para complementarse con ellos, la gestualidad y el movimiento son otros aspectos que el actor trabaja con el fin de configurar un personaje. A diferencia de las madres en el experimento de Stern, los actores pueden configurar una máscara a voluntad, pues tienen la conciencia de que van a ser contemplados por espectadores que buscarán un significado en cada uno de sus actos.

También cabe destacar que hay otras cuestiones que se perciben y que no necesariamente son parte de la apariencia de los personajes, sino que tienen que ver con las relaciones que establecen unos con otros (como ocurre en el video de Stern), con el contexto, con lo que se dice en él, con la historia, con la presencia que tengan en la narrativa de la obra y por lo tanto con lo que les ocurre en el tránsito de principio a fin. No olvidemos que los personajes, al ser concebidos como entidades (aunque sean ficticias) son agentes y pacientes al mismo tiempo, es decir que de alguna manera son afectados y movidos en el transcurso de la obra.

Los personajes, por muy abstractos que sean o aun estando ausentes en la escena, están en un momento y espacio determinados, aunque éstos no se indiquen en un texto. Se ubican en alguna parte en la que están situados dentro de la imaginación o de acuerdo con la percepción propia.

De ello que los personajes habiten o construyan situaciones que hacen que el personaje se revele de manera en que pueda ser identificado por los espectadores y son determinantes para el desarrollo de la obra; de tal forma que no sería lo mismo decir un chiste en un funeral, que en una fiesta, pues las

consecuencias serían distintas e incluso la misma acción podría ser graciosa en un momento y de pésimo gusto en otro. El momento no sólo lo construye un lugar en términos estructurales o geográficos ni el tiempo marcado en el reloj, sino las condiciones y el contexto de éste. Así puede ser que contar el chiste en un funeral no sea mal visto si con ello se recuerda con cariño al difunto, por ejemplo.

Además de estar situados en un lugar concreto, los personajes pueden encontrarse en un lugar ideal que les otorga un título, como sucede cuando hay reyes. Un rey está arriba de los demás, aunque todos se encuentren parados en el mismo lugar, puesto que la jerarquía social lo coloca por encima del resto.

De acuerdo con el capítulo anterior, los actores pueden imaginar con el fin específico de “ser otro” en la ficción y edificar un mundo que es una cosa distinta al que lo contiene. Como en el teatro nada es “lo que es en la realidad”, sino algo que va más allá¹⁰⁵, tampoco la transformación lo es en un sentido total; no es que un actor deje de ser quien es y se convierta en un personaje shakesperiano, sino que se revela de tal forma que ese desplazamiento de identidad hace sentido para quienes lo contemplan.

Para empezar, los actores deben ser conscientes de que no todo el teatro funciona de la misma manera y por lo tanto tampoco la configuración de los personajes. Esto implica que en cada montaje hay un punto de partida distinto del cual los actores pueden asirse para saber lo que se espera de ellos. Los actores construyen a sus personajes de distinta manera de acuerdo con cada proceso de creación; ésta puede estar implícita en un texto dramático o puede construirse en el espacio concreto a través de elementos escenográficos, de utilería, con iluminación y sonidos, así como por medio de la palabra enunciada por los personajes. Todos esos elementos que guían la imaginación de intérpretes y

¹⁰⁵ No hay que olvidar que gracias a la metáfora, las cosas cobran un valor distinto en el escenario y en el acto simbólico de representación quedan descubiertas otras formas de ver las cosas que en la realidad serían de otra manera. Así aunque en una obra se monte toda una estructura que haga sentir a los espectadores como en una casa, lo esencial de la transformación escénica no está en edificar una copia de la realidad sino en construir un universo sólido en el que quepa lo poético, aun cuando lo retórico se manifieste en el texto, en las relaciones o en el mismo espacio. Si el artificio del teatro no se distingue de la realidad aunque sea en una sola cosa, no tiene caso su existencia.

espectadores, colocan a los personajes en diversas situaciones que le dan su forma específica a cada puesta en escena.

El primer acercamiento con un texto o con cualquier cosa de la que parta la obra es clave, pues además de que los actores pueden vincular su proceso con las ideas que surjan del director, de los compañeros y de los demás creativos, es allí, comúnmente, en donde se revelan las primeras dudas acerca de los recursos con los que contarán o no para desarrollar la ficción. Lo más normal es que el personaje no se revele del todo en la primera lectura o ensayo, sino durante el proceso, puesto que lo mismo sucede con el resto de los elementos independientemente de quién esté a cargo de elegir qué habrá o no, de tomar las decisiones que crearán las convenciones o las reglas del juego.

Aun así, la forma en la que la mirada directriz se aproxime a los actores es determinante para la naturaleza del proceso y hasta de los resultados. Por ejemplo, Wilson tiende a una postura de trabajo en la que considera el cuerpo de los actores como parte de la estructura total de la obra, como algo concreto que él puede guiar y que contiene a la vez una parte abstracta cuya libertad encuentran ellos mismos una vez que la estructura tiene una función clara; él les dice qué hacer y cómo hacerlo en términos técnicos y ellos se encargan de lo que falte para transformarse. Ése es el límite que él, como director, dibuja entre los actores con las entidades ficticias y es consecuente de acuerdo con lo que implica la imaginación y la interrelación creativa. Sin embargo, hay diferentes posturas y formas de abordar la escena.

Yo he tenido directores que se enfocan mucho más en el trabajo corporal que en cualquier otro ámbito. Son precisos para marcar pies de acción o lugares en los que cada uno se tiene que parar, en dirigir la mirada y el volumen de voz, entre otras cosas perceptibles. Por otro lado también he tenido procesos en los que la dirección pide a los actores trabajar aspectos internos como el tren de pensamiento, es decir, atender y hasta cierto punto manejar aquellas cosas que pasan por la mente mientras se realiza una acción o se está en un sitio. Aquello con el propósito de que un pensamiento permee en el cuerpo y puedan revelarse estados emocionales producto de ello. Dicha idea corresponde con conductas

observadas en la realidad, cuando en ocasiones alguien logra captar cómo se siente una persona con sólo verla y coincide con el momento en el que quien es observado está transitando por pensamientos que le hacen sentir feliz o triste, por ejemplo.

Además, recordemos que en el teatro también se pueden representar “cosas” de las que no se puede concluir qué piensan o sienten con exactitud: conceptos como el amor, entidades colectivas como un pueblo o un coro, o hasta animales reales o fantásticos.

A partir de esas variables me empecé a preguntar cómo influye la dirección en el proceso imaginativo del trabajo actoral para distinguir en qué momentos los directores lo propician y de qué manera lo hacen. Más allá del gusto propio debe haber parámetros objetivos para saber si una dirección ha permitido imaginar y crear libremente al otro o no y cómo eso se ve reflejado en el resultado. Además no solo es la dirección lo que varía, sino que incluso dentro de un mismo proceso, las cosas pueden cambiar drásticamente de un ensayo a otro.

Recuerdo lo diferente que me sentí en una misma escena de *Larga Cena de Navidad* en la que tenía que entrar cargando a unos bebés en repetidas ocasiones. En un ensayo el director me pidió que entrara con las manos vacías y que hiciera el gesto de cargar al bebé. Para la siguiente reunión pidió que, con una cobija, hiciera la forma del niño, mientras que en otra ocasión dijo que con la misma cobija extendida sobre mis manos lo evocara, como si estuviera en una bandeja. Después puso unos muñecos de plástico adentro de las cobijas y así pude notar que no siempre tenía la misma exigencia conmigo misma para imaginar ni para transformar mi corporalidad.

Yo prefería la versión en la que llevaba las manos vacías, pero no fue ésa la que se usó finalmente. Tuve que trabajar con la cobija envolviendo a los muñecos, aunque eso nunca me tuvo conforme y por ello tenía que generar imágenes que me funcionaran para poder actuar así y, de cualquier forma, los espectadores no veían mi mundo interno, sino mi cuerpo en escena.

Por ello, el director como primer espectador no puede controlar ni alcanzar a ver todos los aspectos que integran al actor.¹⁰⁶ La imaginación es inasible e íntima y ya que es imposible entrar en la cabeza de los otros para ver las cosas tal y como ocurren en su interior, los colaboradores de una misma obra enfrentan la duda acerca de la forma en la que los demás llegan a construir algo para la misma. Cuando Wilson habla acerca de su relación con los actores dice:

Yo nunca le he dicho a un actor qué pensar. Nunca les he dicho qué emoción expresar. Les he dado movimientos y direcciones muy formales y estrictas. Dentro de eso hay libertad para que los actores llenen la forma. La forma no es importante. El movimiento no es importante. La estructura que les doy no es importante. Es cómo llenan la forma lo que es importante.¹⁰⁷

Los actores pueden seguir las instrucciones y sugerencias de otros para configurar a sus personajes, pero también deberían apelar a su propia libertad para desarrollar su imaginación aun dentro de la “estructura” total de la obra. Tanto el director como el actor son seres en potencia para desarrollar su propia creatividad más allá de la función que cada uno tiene en la configuración escénica.

Cuando la actriz Isabell Huppert, reconocida y premiada en múltiples ocasiones por sus destacadas participaciones en el cine, fue dirigida por Bob Wilson en la producción de *Orlando*, expresó una opinión acerca de su libertad creativa en el teatro con respecto al cine:

Normalmente prefiero la pantalla. La cámara hace un acercamiento, y como un microscopio mira dentro de tu alma. En teatro tienes que ser mucho más exterior, proyectando a un gran auditorio [...] Bob ha creado una nueva forma de actuar, una nueva forma de habitar el escenario que por primera vez me permitió alcanzar el mismo nivel de

¹⁰⁶ En todos los procesos en los que he participado los directores me han pedido que piense en determinadas cosas, que sienta algo, que trabaje a partir de una emoción, que recuerde o imagine algo y, aunque en ocasiones aquello influye en mi manera de abordar la escena, la realidad es que ellos nunca han podido asegurarse de que yo esté pensando en lo que me sugieren.

¹⁰⁷ Wilson en “*Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville*”, p.126. Traducción mía.

sensibilidad e interioridad que en el cine. [...] Después de fusionarme dentro del universo extremadamente formalista de Bob, descubrí completa libertad. Aquel formalismo se volvió un soporte, forjando un espacio en donde puedo expresarme. [...] La estructura en Bob crea libertad.¹⁰⁸

En el documental de *Einstein on the Beach*, se puede observar a Bob Wilson dirigiendo a Huppert en la escena de Orlando que a continuación presento en una imagen.



Imagen 6: Isabell Huppert en *Orlando*, (1994)¹⁰⁹

Para llegar a esa posición trabajaron juntos, él intervino para mover las manos de ella, para acomodarlas. Ella repitió y repitió hasta conseguir la posición y los movimientos indicados, es decir que sí siguió una instrucción rigurosa que de algún modo influyó en ella.

¹⁰⁸ Huppert, Isabell en *The theatre of Robert Wilson*, p. 138. Todos los textos tomados de este material son traducción mía.

¹⁰⁹ Imagen tomada de *Absolute Wilson*, p. 218.

Para un director como Wilson esa forma de dirección tan concreta es la más óptima para desarrollar la libertad de creación, pues piensa que si los actores se encuentran ante la tarea de llenar una forma específica o una estructura configurada por él, sabrán cómo darle algún sentido. No obstante, pienso en lo que dice Jorge Eines al señalar que “a un actor no se le forma sólo con la acción. Ésta puede ser el pasaporte para desarrollar y potenciar su capacidad creadora, pero, en el peor de los casos, será un pretexto fácil para una actuación superficial.”¹¹⁰ Seguramente ambos tienen razón con base en sus propias experiencias y yo misma he transitado por otras que me hacen identificarme con las dos posturas.

Es decir que a la hora de configurar un personaje, cada actor puede sentirse más libre o más apto de acuerdo con su situación actual y con las necesidades de cada obra. En el mejor de los casos el punto no es buscar todas las respuestas en la dirección escénica, sino en la propia identidad. Así como Huppert encontró su libertad creativa en la obra de Wilson, cada actor puede hacerlo en un proceso distinto.

También es posible que un actor cumpla instrucciones y asegure que está trabajando en su transformación escénica sin hacerlo realmente, sino en un nivel superficial, como dice Eines. La transformación, como dije anteriormente, surge de un momento de elección que establece la diferencia entre ser o no ser, entre ser únicamente material de trabajo para un director o convertirse además en un actor cuya formación va más allá de hacer lo indicado, que es propositiva y resolutive por sí misma.

Si un director se encuentra cada vez con actores distintos en su manera de abordar los personajes, la forma de un montaje también puede cambiar no sólo cuando la dirigen personas distintas, sino cuando la actúan diferentes repartos. En una temporada en la que participé como actriz tuve una compañera que alternaba funciones conmigo. La productora, luego de ver la misma obra en repetidas ocasiones, declaró que su lectura cambiaba totalmente cuando la veía en las dos versiones.

¹¹⁰ Eines, *op. cit.*, p. 36.

Así mismo si tres compañías montan *Romeo y Julieta*, por dar un ejemplo, cada resultado será una forma en sí y diferirá de las otras en algún punto, además de tener ciertas diferencias con el texto de Shakespeare. Esto quiere decir que la forma de la obra (lo que se percibe) puede ser cambiante de acuerdo con diversas variables. Finalmente sea cual sea el proceso de configuración, lo que se percibe es **cómo** están narradas las ideas, cómo se manifiestan en el escenario, a través de qué elementos y recursos presentes y ausentes. Por ello es fundamental considerar la relación del personaje con cada elemento a su alrededor, comenzando por el espacio escénico.

2.1.2 El espacio que habita el personaje

En el teatro la configuración del espacio de ficción se logra gracias a la intervención del espacio escénico a través de recursos tales como la iluminación, el sonido, la escenografía, la utilería y por supuesto a la relación que los actores/personajes establezcan con ellos.

Cabe señalar que, en ocasiones, aunque ya esté decidido qué habrá en el escenario, los elementos no lo habitan durante los ensayos y, aun así, se empiezan a montar trazos, acciones e intenciones, tomando en cuenta cada cosa convenida, por ausente que esté: los objetos que se manipulan, el lugar en donde están; si hay una puerta, un sofá; si es una casa, si sólo es un cuadrado; si un lado es adentro y otro afuera, etcétera. Todo eso enmarca el sentido de los ensayos y de la obra.

Sucede algo paradójico para los actores: por un lado, de las ausencias surgen muchas convenciones, lo que hace falta es lo que da el impulso para que algo se modifique y para buscar resoluciones escénicas que no siempre acaban en la literalidad; por otro lado, es necesario relacionarse con lo que sí estará presente para resolver asuntos técnicos y activar la imaginación.

¿Cómo saber cuál es el balance justo entre trabajar con lo ausente y lo presente? Primero hay que tener conciencia de que las cuestiones técnicas pueden ser una oportunidad o un obstáculo para liberar la imaginación. Lee

Strasberg cuenta acerca de una mala experiencia en la que durante una función provocó un accidente encendiendo una lámpara con un fósforo: la hizo explotar. Él lo atribuye a las condiciones del montaje: “los ensayos eran de naturaleza intelectual y analítica. No se ensayaba con la escenografía ni con los elementos de utilería y no había ensayo general con los actores caracterizados. Sólo aparecíamos en escena con las luces y la escenografía en el momento del estreno de la obra”¹¹¹, menciona. Él nunca había ensayado con la lámpara, por supuesto.

Si en la función ocurre un accidente de este tipo ¿importa realmente lo que esté pensando el personaje o lo que sienta, o que el actor haya desentrañado sus secretos más profundos? No. Cuando sucede algo así, la situación de la realidad supera a la ficción y la creatividad, en el mejor de los casos, funciona para resolver el imprevisto. He allí la importancia de acordar qué habrá y qué no y cómo se trabajará con y sin ello.

Los accidentes son parte del teatro, sin embargo, el proceso de ensayos da herramientas para resolverlos también de manera creativa y a favor de la puesta en escena y de la integridad de los actores y espectadores. Cuando digo que las resoluciones no siempre acaban en la literalidad, hablo del carácter simbólico del teatro, de las cosas que se usan para sustituir otras y para representar: de la metáfora. Bajo ese supuesto, no está mal que algo falte en el escenario; lo que es perjudicial es que el actor, por falta de práctica, no sepa qué hacer con esa ausencia y entonces la situación real de ese desconocimiento opaque desfavorablemente a la situación ficticia que se pretende crear.

Cuando el actor tiene conciencia de qué es lo que está habitando, evocando o sustituyendo puede construir toda una ficción guiada por la misma lógica de ésta. Por ejemplo, si en una puesta en escena se resuelve la estancia de un personaje en la cárcel con una estructura de rejas real que lo mantiene encerrado y de la cual puede sujetarse, la misma le marcará al actor el límite en el que puede moverse y las zonas seguras o las de riesgo que hay. Si para la cárcel solamente se traza un cuadrado en el piso del cual no puede salir, el actor sabrá que tiene que evocar el resto y sustituir los límites marcados por límites reales.

¹¹¹ Strasberg en *Un sueño de pasión*, p. 26.

Tiene que moverse “como si” ese cuadrado lo contuviera y no le permitiera escapar. El trabajo será distinto en ambos casos pues si en la estructura real el actor deja caer su peso, ésta puede que lo sostenga, en cambio, si en el cuadrado intenta recargarse en el muro, con su trabajo corporal tendrá que hacer algo para dar esa impresión sin caerse, o simplemente mostrar el encierro de otra forma. En cualquier caso, si el actor está convencido (lúdicamente) de que eso es una cárcel, construirá el espacio con su cuerpo para crear las convenciones pertinentes que harán que los espectadores también puedan construirlo y saber que se encuentra en prisión aún si no hay rejas.

¿Cómo empiezan los actores a establecer las convenciones en las que juegan? Así como cada proceso es diferente, las convenciones funcionan de manera particular en cada caso. Hay elementos que aportan a la construcción de la psicología del personaje (bajo una dirección que la considere), hay otros que dan indicios de una situación y otros que únicamente hablan de la distribución espacial de los mismos. Así por ejemplo, tal vez un actor no podría imaginar a detalle la situación de su personaje si en su primer acercamiento con la obra recibe únicamente un boceto como el siguiente:

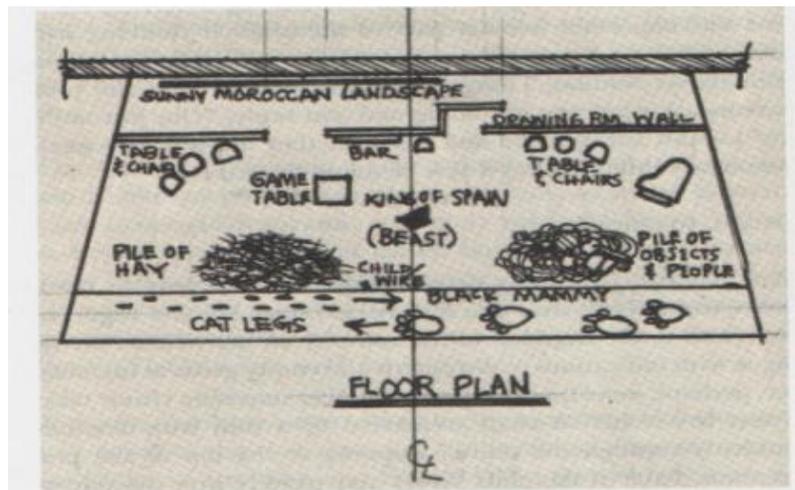


Imagen 7: Boceto de *The king of Spain* de B. Wilson

Tal vez ese boceto¹¹² no dice nada de personajes, pero sí de una distribución espacial que por lo menos empieza por poner al actor (como tal y todavía no como personaje) en una situación y ante ella también puede reaccionar desde su rol en el teatro, hasta poco a poco construir el resto con los recursos que se vayan sumando al proceso.

Con el ejemplo anterior puedo decir que no siempre se encuentra en un solo elemento todo lo que se busca para configurar una obra ni mucho menos a los personajes que se desarrollan en ella. Por eso, es pertinente considerar que dentro del espacio escénico, además de los objetos de escenografía y utilería que lo habitan, hay otras cosas que sostienen al actor en el mundo de la ficción y que, a pesar de no ser elementos indispensables, cuando se cuenta con ellos son de gran ayuda para construir el lenguaje escénico. Hablo específicamente de la iluminación y de la parte musical.

2.1.3 La iluminación: ver o no ver

La configuración lumínica como artificio creado especialmente para la escena revela u oculta imágenes según su presencia o ausencia. Aunque su uso deliberado no es indispensable en el teatro, cuando se cuenta con ese recurso y se incluye, puede abarcar más que solo la tarea de “echar luz” o hacer que algo se vea mejor. Su presencia en el juego teatral puede convertirse en un campo fértil para el desarrollo de la imaginación de actores y espectadores.

Incluso cabe prestar atención a señalamientos como el de Bob Wilson, quien coincide con otros directores (entre los que destacan Appia y Gordon Craig), en que la iluminación es un personaje más de la puesta en escena, que interviene y modifica el tiempo, el espacio y los cuerpos en ella.

Más allá de la discusión que esta postura abre en cuanto a la importancia jerárquica entre la iluminación y el trabajo actoral, está la integración de ambos recursos. Si bien, defiende que lo más importante en el teatro es que haya actor, es por la relación inherente actor-personaje, aunque si la iluminación ofrece la

¹¹² Imagen tomada de *Absolute Wilson*, p. 73.

posibilidad de construir esas entidades, bajo este supuesto sería de igual importancia que la presencia de estos. Conuerdo en tanto que la luz puede funcionar como máscara, ocultando y revelando algo para los espectadores. También puede ser agente y paciente en la ficción y además construir la noción de espacio y/o tiempo.

La iluminación, cuando hace algo más que alumbrar, puede dirigir la mirada de los espectadores como lo hace la cámara en el cine; por otro lado puede crear ambientes, atmósferas y espacios que cambian de un momento a otro. Además modifica la profundidad y las dimensiones de un espacio, los colores de los objetos, los rostros y hasta puede formar figuras en el escenario como la de un edificio o hacer efectos especiales e incluso dar la apariencia de ser alguien. Todo ello para complementar el recorrido de los personajes interpretados por los actores.

Tal vez ésta sea la respuesta para quienes cuestionan por qué Bob Wilson sigue usando actores en sus obras cuando con su genialidad como arquitecto e iluminador podría narrar las mismas obras sin ellos. Si durante décadas el director ha optado por continuar con los actores sin dejar de lado su arduo y riguroso trabajo con las luces (el elemento más importante para él), es porque gracias al trabajo actoral sus diseños lumínicos pueden contar algo en un arte en vivo como el teatro. En sus trabajos de arte visual utiliza la luz de otra manera, al igual que quienes se dedican a la animación y pueden contar historias usando una computadora.

El director, consciente de las posibilidades de la iluminación, la ha aprovechado de diversas maneras. Una de ellas ha sido trasladar al teatro el recurso cinematográfico del *close-up*, con el fin de enmarcar un detalle, de amplificarlo. Lo consigue iluminando un área específica como una mano, un pie, un rostro o un objeto y dejando a la vez sin luz el resto de las áreas.

Este es un recurso que no es exclusivo de su trabajo pero que logra con tal precisión que incluso en fotografías es posible distinguirlo. Así se puede apreciar en la siguiente imagen:

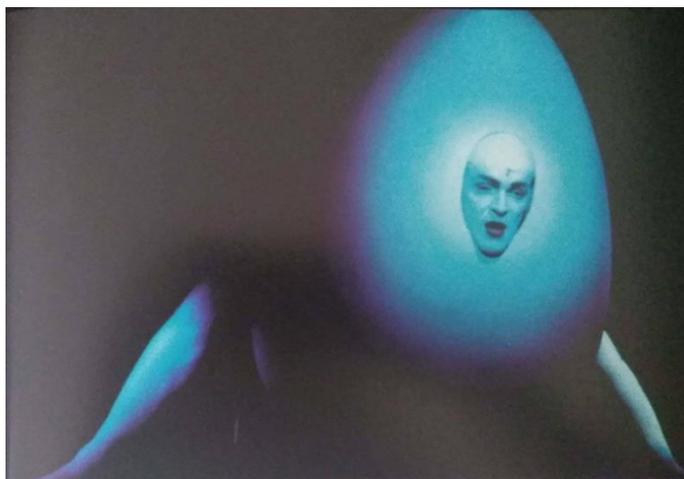


Imagen 8: *Alice* de Bob Wilson (1992) ¹¹³

El *close-up* tanto en el cine como en el teatro, exige de los actores mayor atención en la zona amplificada. Si es el rostro, toda la actuación queda en la gesticulación, por lo tanto el esfuerzo de su imaginación y de sus habilidades técnicas e interpretativas se dirige hacia la tarea de habitar esa “estructura” que lo limita (literalmente) ante los ojos expectantes.

Para que la integración entre actores e iluminación funcione se requiere de ensayos destinados únicamente para ese fin, debido a que el recurso lumínico es tecnológico y requiere ser manejado por especialistas en el área. Por ello el rigor con el que Wilson ensaya este aspecto resulta en imágenes monumentales que pueden abarcar todo un gran escenario, de tal modo que la luz puede ser también escenografía.

Claro que cuando digo que se requieren ensayos especiales no me refiero a que el actor abandone cualquier otro objetivo que no tenga que ver con la luz, ni que deje de lado su imaginación ni su trabajo con el personaje solo para cumplir

¹¹³ Archivo extraído de *Absolute Wilson*, p. 49.

con un estándar de calidad técnica. Por ejemplo, Wilson cuida detalles como la forma en la que se filtra la luz por los dedos de los actores, en cómo interviene sus cuerpos. Así los ensayos de luces lo son también de trazo y gesticulación. Una oportunidad más para configurar personaje.



Imagen 9: Presentación de *Hamletmachine* en Spoleto, Italia (2017)¹¹⁴

Aquí se observa un juego de luz entre las manos de las actrices y las sombras proyectadas en su cara. Por sencillo que parezca, requirió un considerable tiempo de ensayo.

Podría pensarse que la imaginación de los actores no tiene nada que ver con mantener una posición exacta justo en el momento adecuado en el que entra una luz para generar un aspecto, sin embargo, como ya lo dije antes, la memoria y la evocación (indispensables para recordar y repetir) también implican imaginar. Cuando un actor entra en el juego de “el otro”: en este caso en el que construye Wilson como director, es responsable de repetir momentos establecidos en cada función para que el resto de los elementos, como la iluminación, cobren sentido dentro de la obra.

En mi experiencia tengo presente el caso de *Filtros*, un collage escénico del que fui autora, directora y en un principio actriz. En aquel ejercicio la iluminación era fundamental para el desarrollo total de la narrativa: había proyecciones, lámparas de mano, luces *led* y un diseño especial con *leekos* y pares que además de tener que coincidir con pies musicales, debían filtrarse de cierta manera entre los actores. Debido a la precisión que esto requería, tuve que elegir entre la

¹¹⁴ Archivo extraído del sitio web de Robert Wilson. <http://www.robertwilson.com/hamletmachine>.

dirección y la actuación y decidí bajar del escenario y buscar a una actriz que hiciera el papel por mí. Aquello me hizo ver que el trabajo de imaginación actoral es tan complejo que difícilmente se puede desempeñar el rol de director al mismo tiempo, al menos no cuando hay más recursos por dirigir como la luz.

En términos discursivos, es decir, en cuanto a lo que la iluminación narra más allá de ser parte de la escenografía o de impactar en los cuerpos de la escena, tengo un ejemplo de Wilson en el que se revela con mayor precisión cómo la iluminación va más allá de lo estético. En la obra *King Lear* de William Shakespeare, hay una escena que el director eligió resolver con iluminación y actuación; es aquella en la que el personaje de Gloucester queda ciego debido a que le arrancan los ojos. El desarrollo escénico ocurrió de la siguiente manera: Gloucester aparecía sentado en una silla dentro de un cuadrado de luz blanca proyectado en el piso. El resto del escenario estaba oscuro y él se veía encerrado dentro de un espiral metálico vertical. Fuera de ese cuadrado se alcanzaban a ver Regan y Cornwall, quienes lo torturaban con sus voces. Cornwall sostenía un largo bastón metálico que brillaba y con el que simulaba, en un gesto abstracto, atravesar uno de los ojos de Gloucester. Cuando eso sucedía, el área blanca se teñía de luz roja mientras se escuchaban los gritos de dolor del torturado. Cuando Gloucester quedaba ciego y solo, caminaba de frente por el escenario en medio de la oscuridad, con una tenue luz blanca iluminando su rostro. De pronto caía un telón de terciopelo negro del fondo y dejaba ver una intensa luz blanca que bañaba toda la escena: Gloucester ahora miraba con el cuerpo, según la revelación conceptual y discursiva que el director le hizo al actor que interpretó al personaje.¹¹⁵

En el ejemplo anterior, la iluminación personificó a la ceguera de una forma muy abstracta. En otros casos, los personajes creados con la luz pueden ser más concretos, como ocurrió en *Odyssey* con una proyección en el fondo del escenario de la siguiente manera:

¹¹⁵ Descripción detallada de la escena en *The theatre of Robert Wilson*, p. 32.



Imagen 10: *Odyssey* (2012)¹¹⁶

Aquí se puede observar claramente cómo ese personaje que tiene una forma humanoide, se relaciona directamente con los personajes que los actores interpretan en tanto que ellos intervienen esa imagen: ésta es otra manera de representar lo irrepresentable, de hacer una metáfora, de llevar a los personajes a otros lugares más allá de la relación actor-actor.

En mi experiencia, entre más sepa un actor acerca de las reglas del juego que se establecen con la luz en el montaje, más posibilidades hay de integrarla en su proceso creativo. En el ejemplo de *Filtros* recuerdo que el avance del proceso fue rápido en gran medida gracias a que la actriz que subió en mi lugar ya había visto la versión en la que yo actuaba y sabía qué era lo que estaba buscando proyectar con ella.

Tal vez el actor no sepa o no tenga que saber cómo funcionan las luminarias, pero sí cómo se relaciona él con la luz. Trabajar con iluminación y sin ella, siempre es un reto para los actores. Por un lado, en su ausencia, ya sea por decisión del montaje o por accidente (como me ocurrió en una función en la que inesperadamente hubo un apagón breve), el reto está en imaginar y generar todo aquello que las luces crean cuando están. Por otro lado, en su presencia, hay que establecer la relación y saber cómo usarla a favor de la obra y de los personajes.

¹¹⁶ Archivo del sitio web *Robert Wilson*. <http://www.robertwilson.com/odyssey>.

Hasta ahora he abordado elementos de la construcción espacial y temporal, que son principalmente aspectos visuales, en el entendido de que los espectadores están facultados para ver la obra, pero ¿qué pasa si no es el caso?, ¿el teatro es exclusivo para los videntes? Abro la pregunta desde ese extremo para resaltar la importancia de otros canales de percepción en el teatro que, etimológicamente es “el lugar en donde se mira” y con “mirar” los griegos no excluyen el hecho de que se pueda hacer con más de un sentido, incluso si se tiene el de la vista.

2.1.4 Imágenes sonoras

La configuración sonora como un elemento que realmente forma parte de la obra es aquella que logra hacer sentido en los cuerpos que intervienen la escena y en los que la ven. La obra, como expresión sonora y eventualmente musical, provoca en un primer nivel a la percepción y posteriormente causa una reacción que por motivos naturales nos mueve no sólo rítmicamente sino emocionalmente.

Los latidos del corazón marcan un pulso, mismo que sirve de medida en la música. Es decir que, en principio, hay algo dentro de los cuerpos que se conecta directamente con la producción de sonido, mismo que es parte de los actores. Es por ello, que lo sonoro y en especial la música, tiene una estrecha relación con el paso del tiempo, con la evocación de imágenes, con la exaltación de las emociones y con la atmósfera del momento y tiene la peculiaridad de modificar por sí misma tanto a los actores como a los espectadores: es pilar de la construcción de situaciones.

En la configuración lumínica, el efecto que la luz genera en los personajes y en los espectadores depende del trabajo actoral y de la relación e integración que tenga este elemento con la totalidad. Con la música no necesariamente sucede así, es decir que, cuando se ve a un actor iluminado en rojo, los espectadores lo perciben con la vista y eso les provoca una reacción, pero cuando se escucha una melodía, pudiera ser que el personaje ni siquiera esté reaccionando ni

relacionándose con ella y aún así el espectador la perciba como elemento independiente, mismo que puede provocarle algo.

Estoy de acuerdo con Bob Wilson cuando asegura que en el teatro debe haber una estructura visual que funcione por sí misma y una sonora con la que suceda lo mismo, de tal manera que si un ciego asiste al teatro pueda recibir una narrativa en sonido y si un sordo asiste, sea lo visual con lo que se conecte: busca que ambas funcionen con independencia. Esto no es una simple ocurrencia estética sino parte esencial de la forma del fenómeno teatral que va directamente del escenario a los sentidos de los presentes.

Recordemos que la imagen es figura, representación, semejanza y apariencia de algo y que entonces los sonidos, aunque no se miren a simple vista, son imágenes. Pareciera que esta afirmación es muy abstracta, sin embargo, me queda clara a través de mi experiencia y de una muy concreta que Wilson tuvo con Raymond Andrews, el niño sordomudo al que adoptó. Acerca del aprendizaje que tuvo sobre la condición humana al relacionarse con él declaró lo siguiente en una entrevista:

Una noche en mi desván en Spring Street, yo le grité “¡Raymond!” y él no volteó. Yo sabía que, si golpeaba mis pies contra el piso, él sentiría la vibración del sonido y entonces voltearía, pero hice una cosa muy curiosa, (*en una voz ronca y profunda*) “Raymond. Raymond” y él volteó y comenzó a caminar hacia mí. (*En la misma voz*). “Raymond ¿cómo estás? Raymond ¿cómo estás?” y él se empezó a reír como diciendo “oye, hombre, estás hablando en mi lenguaje”. Su cuerpo estaba más familiarizado con esas vibraciones de sonido.¹¹⁷

A partir de este ejemplo retomo la afirmación de Aristóteles en la que dice que todos poseemos por lo menos un sentido, que siempre es el tacto. Las vibraciones de sonido impactan directamente en la piel, por eso Andrews podía “escuchar” a Wilson cuando éste producía mayor vibración.

¹¹⁷ Wilson en *Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy. Stillness and Vaudeville*, p. 116.

De acuerdo con lo anterior, sería conveniente que en todas las producciones teatrales se trabajara la construcción sonora con el mismo rigor y creatividad que la visual, puesto que, gracias a la percepción sensorial a partir de la cual se puede imaginar algo, el sonido al ser percibido (como toda imagen) puede representar, ser símbolo de algo y construir metáforas.

La construcción sonora teatral abarca la emisión de las palabras, los sonidos con el cuerpo, los que resultan del movimiento de los objetos, la música grabada o en vivo. En muchos casos se suele prestar atención únicamente a las pistas que se usarán en determinados pies de acción, a la música que estará de fondo en alguna escena o a los cantos que harán los intérpretes. Sin embargo, ensayar el volumen de voz de los actores, cómo dicen sus textos o con qué fuerza tiran algún objeto, también es construir la estructura sonora.

Además, al incluir ciertos sonidos o música en la obra se debe tomar en cuenta que los actores tienen que distinguir hacia quién van dirigidos y para qué fin: preguntarse si la música es para que los espectadores lo reciban, si su personaje la escucha y reacciona ante ello, si le marca un ritmo que tiene que seguir o si funciona para establecer una transición. ¿Cuál es la relación de los actores/personajes con lo sonoro?

Cada tarea implica el uso de diferentes facultades del actor. Lo que suena es percibido sensorialmente y puede afectarlo, pero, si además se da la exigencia de tener que seguir el ritmo para hacer una coreografía o atender un pie sonoro que le indique cuál es su entrada, el ejercicio intelectual y físico será un agregado al imaginativo y viceversa.

En ocasiones, el uso de la música es un buen recurso para la construcción de los personajes aun cuando no esté presente en la escena. Shawn Levy, director de *Stranger Things*¹¹⁸ cuenta en una entrevista que en más de una ocasión usó canciones para obtener ciertas respuestas de los actores y filmar. Dijo que a veces es más fácil conseguir lo que desea de esa manera. Por ejemplo, en una escena en la que una niña de tres años tenía que seguir un camino de luces,

¹¹⁸ Serie original de la cadena de transmisión de contenido audiovisual, Netflix. Fue escrita y dirigida por los hermanos Matt y Ross Duffer y tuvo su primera emisión en 2016.

el director usó música para atraerla hasta donde debía que ir, con la expresión facial que el sonido le provocaba.

Evidentemente eso es posible en cine y televisión por el trabajo de los editores. En el teatro, un actor podría hacerlo al evocar los sonidos que no estén presentes y que necesite para actuar. Un sonido o una pieza musical pueden detonarles cierto estado anímico y echar a andar su imaginación. Usar los sonidos cuando están presentes y evocarlos cuando no lo están, son dos tareas distintas que buscan el mismo fin y que se apoyan no solo en las sensaciones sino en la memoria, así como en la acción presente.

Por otra parte, están los sonidos que los actores generan naturalmente cuando hablan, cantan, se mueven. La voz es un elemento clave de los personajes, más aun si se retoma la hipótesis de que “personaje” viene de “personare”= ‘sonar a través de algo’¹¹⁹. Los sonidos y las palabras, al igual que los demás elementos de la escena están sujetos a la convención y a la interpretación, es decir que tienen un nivel de signo y otro de símbolos y por ello una o más cargas de significado.

Bob Wilson se distingue por fragmentar el lenguaje oral de tal manera que esos niveles de los que hablo sean evidentes. Por un lado, él plantea que cuando un actor dice un texto, éste es sonido antes de ser otra cosa y funciona por sí solo como parte de toda la construcción de la obra. Por otro lado, considera que los parlamentos tienen un significado para quien los escuche, como una sucesión de palabras que hacen sentido o no de manera notable.

En ocasiones el propio director cambia el sentido a las oraciones a propósito, como una forma de buscar contrastes o un resultado en términos de sonido. A veces incluso, junto con la parte sonora, explora la parte gráfica de los mismos sonidos, es decir cómo se escriben éstos con signos visuales, como lo hizo en su obra *POetry*.

¹¹⁹ Ferrater Mora en la definición de “persona” *op.cit.*, p. 402.



Imagen 11: *POEtry* (2000).¹²⁰

Ejemplo de la escritura de palabras en el escenario para provocar una sensación visual a partir de algo que es en un principio sonoro: rasgo típico de las obras de Wilson.

En fin: fragmentados o no, la música y los sonidos son sólo una parte de todos los elementos que pueden conformar una puesta en escena y jugar como herramientas que el actor busca integrar en la construcción de su personaje y de las convenciones escénicas. Es importante por el hecho de ser material para potenciar la imaginación.

Por otro lado, al igual que el resto de los elementos puede estar o no incluido en una obra, de tal modo que siempre cabe preguntarse cuál es la finalidad de poner en juego o no cada signo en escena. De allí que también pueda cuestionarse el sentido de la transformación escénica.

2.2 Yo soy el otro: el sentido de transformarse

El arte del actor implica necesariamente el uso de la imaginación desde su función más primitiva hasta su desarrollo deliberado con un fin productivo que tiene impacto en otros. Puede decirse que mientras memoriza, imita y repite, en estricto sentido también imagina aunque no de la misma manera en que lo hace para narrar(se) como un personaje. No obstante, el punto central de esta tesis no es constatar si los actores imaginan o no, lo que sostengo es que esa potencia, tanto

¹²⁰ Imagen del sitio web *Robert Wilson*. <http://www.robertwilson.com/poetry>.

intelectual, como sensorial es fundamental para su transformación escénica. Si se puede transitar de la identidad propia a una identidad ficticia es gracias a un proceso que va más allá del carácter íntimo de la imaginación para tomar una forma concreta y perceptible que dé testimonio de que ese suceso es real, aun dentro de la ficción. Dicha demostración se pone de manifiesto ante los espectadores, quienes son los principales interesados en percibir el resultado de la configuración, puesto que, entre otras cosas, van al teatro a mirar o a contemplar lo que allí suceda.

Si bien es evidente que la transformación es esencial para que ocurra lo anterior, cabe preguntar qué sentido tiene hacerlo o para qué los actores trabajan junto con un equipo de colaboradores con la intención de configurar una obra para los espectadores. El sentido es aquello que nos conecta con la realidad de manera que podemos reconocerla y reconocernos en ella. En un nivel de conciencia, implica dotar de una carga significativa lo que se percibe y encontrar razones por las que uno se vincula o no con ello. De alguna manera es la interpretación que cada quien le da a la realidad y por ello hay cosas que tienen más valor para unos que para otros, que se justifican mejor o cuya finalidad deja una huella más profunda, es decir, hace mayor sentido.

Cuando un actor configura un personaje, ese acto puede tener razón de ser para sí mismo y por supuesto para los espectadores. Al tener cada uno su propia identidad, el significado de esta acción puede ser diverso, o sea que la transformación escénica puede cobrar sentido en muchos niveles.

El primero sucede en el actor, cuando se reconoce a sí mismo en un estado diferente al de su vida cotidiana. Ya sea simplemente por estar ataviado y caracterizado con elementos que normalmente no usa o porque distingue que sus gestos, movimientos, forma de hablar y de relacionarse con los otros están ejecutados intencionalmente con el fin de “ser otro” por un momento.

Para llegar hasta los espectadores, transitan inminentemente por un proceso en el que se transforman de manera perceptible, más allá de la huella personal que el proceso pueda dejar en ellos o no. Por otro lado, aunque se puede lograr gran parte de la configuración a través de una magistral caracterización con

los más atractivos atavíos y maquillajes, estos elementos únicamente abarcan el rubro de lo aparente, ofrecen una primera imagen que puede leerse y cargarse de significado, pero no lo es todo cuando se habla de sentido. Tampoco basta con que los actores se aprendan “a la perfección” el texto que dirán, ni que se construya una gran escenografía alrededor de ellos, pues así como no basta con tener una pluma de punto fino, un papel de buena calidad y saber español para que haya un poema, tampoco basta con decir o hacer algo para que se revele un personaje de manera que pueda conectar con los espectadores.

Debido a que el personaje es una entidad —ficticia sí, pero tiene una entelequia como todos los humanos— es algo con lo que uno se puede identificar o no, ya sea por sus características físicas o por sus acciones. Cualquiera que sea el caso, es un reflejo de lo que somos y de lo que no somos, al contener una parte de nosotros mismos o carecer de ella. Para el actor como espectador de su propia obra (en tanto que se imagina como él), confrontarse a sí mismo con su máscara implica la revelación de su propia humanidad frente a la obra, o sea que el autoconocimiento ocurre de manera inherente tras el proceso de transformación escénica, aunque no sea esa la finalidad.

Dentro de ese reconocimiento el actor puede ser capaz de distinguir que su transformación no es un experimento cuyos resultados tengan que vivirse de la misma manera que la realidad, sino un trabajo con la esencia lúdica del “como si”. Configurar un personaje no implica convertirse en él al grado de cambiar la identidad propia por la ficticia. Los actores no están obligados a volverse sociópatas solamente porque su personaje lo sea.¹²¹

Un actor puede distinguir que al representar a un “otro” valida que éste existe en algún lugar aunque sea imaginario y que, por lo tanto, algunas de sus cualidades pueden estar dentro de sí mismo. Claro que es posible identificarse con rasgos similares debido a la esencia humana que palpita dentro de cada personaje, por fantástico que sea. Precisamente por eso cabe también la

¹²¹ Un claro ejemplo de una interpretación llevada más allá de la ficción es el caso del actor Heath Ledger, quien luego de configurar su personaje como el Joker en *The Dark Knight* murió de una sobredosis de medicamentos para controlar sus diversas afecciones de ansiedad e insomnio que incrementaron considerablemente tras someterse a un riguroso encierro con la intención de sumergirse en la mente de un sociópata.

diferencia que hace que un actor no sea el mismo con su familia, en un ensayo o en una obra.

Por otra parte, aunque no es necesario que el actor comience a comportarse en su vida cotidiana como lo haría su personaje, también puede suceder que éste le deje una huella en su identidad y lo modifique en adelante, así como puede ocurrirle en un encuentro con cualquier persona. Sin embargo, la transformación escénica no deja de ser metafórica y simbólica. El actor no es el mismo antes ni después de la obra, pues el simple hecho de lograr percibir una misma cosa de manera distinta o “desde la mirada del personaje” suma a la representación que tiene del mundo y por lo tanto a la configuración de su propia identidad. Reitero que esto no exige que tenga que cambiar su conducta, sus valores o su esencia, sino que le hace reconocer que una misma vía puede tener dos sentidos, como una carretera en la que a veces se va de ida y otras de vuelta.

Así como los actores transitan por ese camino de reconocimiento de lo humano a través de la obra, los espectadores lo hacen cuando se sienten interpelados, cuando dicha obra se vincula con ellos. El actor funge como un espejo que refleja la condición humana presente o ausente en “el otro” de una manera deliberada y metafórica. Por ello, los espectadores pueden enfrentarse a nuevas perspectivas, incluso a veces de una manera más directa que en la realidad. Tal vez, por ejemplo, si un espectador estuviera frente a frente con un verdadero sociópata y se sintiera en peligro, no podría más que verlo como una amenaza, sin embargo, al estar contenido y protegido frente a la ficción, puede ver otras aristas de la conducta de éste. Lo mismo ocurre con los actores como primeros espectadores de su propio trabajo. Tan es así que pueden mirar a su personaje sin juicios de valor, de modo que pueden interpretar conductas que en la vida parecerían reprobables, pero en la ficción son totalmente congruentes de acuerdo con lo que se quiere mostrar.

Cuando se habla conscientemente de la ficción se le da la cualidad del “como si” en tanto que se distingue que dicha ficción, por más que se le parezca, no es la realidad. Esto depende en gran medida de la capacidad para cargar de significado lo que se percibe, pues aun cuando alguien pudiera decir que un

poema son “letras en papel”, o que en las pantallas de cine no hay más que personas con maquillaje o efectos especiales, para quien lo recibe como obra, el poema existe y los personajes también.

Aprender a utilizar los recursos con los que se cuentan, con el fin de construir la obra, es parte de la técnica que se logra con la formación, entrenamiento, el ensayo o repetición. Al integrar esa técnica con el potencial en acto de la imaginación es posible transformar(se) en el escenario para ser ese “otro” que se revela sin duda alguna como entidad ficticia que existe, que simboliza, que conecta y que trasciende para finalmente ser parte de la realidad como un punto de referencia de lo humano y universal. El actor no deja de ser él mismo y a la vez ese “otro”, pues el proceso está fundamentado en el “como si”, en la verdad (honestidad al actuar), la verosimilitud, pero principalmente en la capacidad humana a nivel óptico y ontológico de ser uno mismo como otro.

De acuerdo con el recorrido que he hecho hasta el momento puedo decir que la transformación no es un fin, sino el medio necesario para transitar de lo imaginario a lo concreto, de lo ficticio a lo real y viceversa, para así poder habitar el mundo desde otra perspectiva.

La transformación escénica no sólo es un vehículo para lograr la identificación en términos de lo humano, sino que es necesaria para construir algo artificial y poético que de otra manera no podría revelarse sin consecuencias reales, no siempre deseables. Si por ejemplo se quisiera representar la escena de un incendio, por supuesto que si se le prende fuego al teatro ocurriría tal cual y el impacto sería intenso, pero ¿es necesario poner en riesgo la vida de los presentes para lograr el efecto real que se busca? No se puede negar que la ficción genera reacciones reales: el llanto, la risa, la angustia, el miedo, un grito o una mueca de asco; ¿quién no ha pasado por esto mientras mira una película, ve una obra, lee un libro o escucha una canción? La ficción busca efectos reales, pero por otro lado, parte de su encanto está en viajar interiormente mientras se experimentan. El espectador sabe que en algún punto llegarán los aplausos al final de la obra y cesarán las emociones detonadas a partir de ella. Incluso tiene la libertad de abandonar el juego si no se siente seguro o no quiere conectarse con la obra por

el momento, así como cuando se apaga la pantalla porque una película altera a quien la mira o se cierra un libro porque se decide detener la lectura.

Tal como los espectadores están cobijados por el “como si”, los actores se transforman, entre otras cosas, para mantenerse “a salvo” mientras experimentan diversas sensaciones. Aunque reconozco que actuar es un trabajo intenso que compromete la integridad física y mental, distingo que para los actores, como trabajadores insertos en la sociedad, la ética debería ser fundamental al accionar, de tal manera que ninguno de los espectadores, de los compañeros en escena o incluso ellos mismos se vean afectados de manera negativa e irreparable.

Si un actor no fuera responsable a la hora de representar una pelea en el escenario y, en lugar de buscar convenciones creativas y verosímiles¹²², golpearía realmente a sus compañeros y los dejara heridos no podría llamarse actuación a su trabajo, pues eso ocurre en muchos ámbitos en la realidad sin el sentido de reconocimiento que tiene el teatro. Así, aunque el público no se diera cuenta de que los golpes son reales, el hecho de lastimar a otros innecesariamente le quitaría al teatro todo su valor poético o ¿en dónde quedaría la sustitución lúdica del “como si”? Lastimarse no es necesario¹²³ si realmente hay una búsqueda en los ensayos, que repetición tras repetición permiten llegar a un resultado creativo y teatral.

Es importante señalar que la responsabilidad que conlleva ser actor está dada, entre otras cosas, por el hecho de que su labor es un trabajo, es decir que tiene una función social que responde a las necesidades de los espectadores, principalmente. Éstas pueden ser tanto un esparcimiento sin un fin específico, como de reconocimiento a través del arte en otros mundos posibles.

Las razones por las que asiste cada uno al hecho teatral son diversas, pero en cualquier caso, en la mirada del espectador se puede ubicar otro nivel de

¹²² Lo verosímil es lo que parece verdadero. Ya en el capítulo primero distinguí lo verdadero de lo real, de manera que a partir de la percepción que cada quien tenga de la realidad se puede establecer una verdad propia. Es decir que, lo verosímil en el teatro es aquello que parece verdadero dentro de la congruencia del mundo construido en la ficción sin que estos hechos necesariamente se puedan constatar en la realidad.

¹²³ Aunque hay propuestas escénicas que así lo busquen, no es el caso del proceso al que me refiero en todo este trabajo. No descarto tampoco la potencia que puedan llegar a tener, sin embargo me parece esencial que toda participación sea convenida y consensuada.

sentido al configurar la obra. Si todos son intérpretes frente a la obra y pueden representar aquello que perciben y cargarlo de significado, entonces los espectadores también pueden imaginar y cambiar su perspectiva a partir de lo que contemplan (e interpretan de ello). Para eso los actores se transforman, para hacerles creer a los demás, por un momento convenido, en aquella experiencia.

Así como toda metáfora tiene su referencia en lo real, el espectador logra identificar(se) en la obra gracias a la realidad que está fuera de ella. La identificación tiene muchos niveles; para empezar, un espectador puede reconocer que está en una obra de ficción porque distingue al actor como ser social cuyo rol es transformarse en un personaje durante la función. Gracias al juego de roles humano y universal que todos enfrentamos para vivir, la gente puede tener conciencia de que está observando algo construido especialmente para su recreación y por lo tanto allí empieza a asemejarse con los actores como jugadores del mismo juego, en el que se aceptan las convenciones, aunque se sepa que aquello no es y que al mismo tiempo parece que es.

Además está la identificación con los contenidos. Por ello las obras van dirigidas a cierto tipo de público y en ciertos contextos o situaciones. También así se logra un reconocimiento, pues aunque el espectador y los actores no se hayan encontrado nunca en la situación del personaje, esa diferencia los hace identificarse como lo que no son, decir “yo no soy como ése que está frente a mí”.

Por estos motivos puedo señalar que las obras, desde mi perspectiva, tienen un problema cuando no logran identificarse de ninguna manera con los espectadores. Por eso es esencial que la imaginación guíe a los creativos hasta el punto de recrear las cosas casi tal y como son en la realidad, sin perder el toque poético, o bien, construir una metáfora sostenida en la verdad escénica que surge cuando se asume que todo lo que se hace es un artificio, que se transforma para habitar el “como si”, que no se queda corto ante la realidad como es, más bien, ofrece otras perspectivas sobre ella.

De esta manera, el “como si” alcanza el nivel en el que el espectador sabe que lo que mira es como si fuera un reflejo suyo y en el que todos pueden decir

“yo soy el otro”, porque a pesar de ser uno mismo se siente “como si” se pudiera ser otro, siempre otro: ese es el verdadero poder transformador del teatro.

Aunque puedo asegurar que la transformación es necesaria para actuar y que la imaginación es la potencia fundamental que encamina a ello, también sé que es un acto deliberado el hacerlo con el fin específico de crear un mundo ficticio y que hay quienes eligen subir a un escenario sin la intención de ser, estar, ni encontrarse con “el otro”, sino a la espera de que alguien más haga una lectura e interpretación de lo que debería ser su trabajo. Como esto es posible puedo decir que los actores comprometidos con su labor se transforman por elección y por necesidad, porque la ética profesional así lo demanda y sobre todo porque gustan de jugar verdaderamente. Se transforman para existir como entidades ficticias porque la realidad no siempre alcanza para decirlo todo. Allí es donde comienza a hacer sentido su trabajo, donde es útil, tiene un fin, cabe en la sociedad y alcanza a tocar sus fibras de una manera peculiar.

Conclusiones

La imaginación es fundamental para determinar la forma en la que cada uno representa la vida. La transformación metafórica del sí mismo hacia un “otro” a través del “como si” ocurre cada vez de manera distinta y cobra diversos sentidos de acuerdo con lo que se revela frente a la mirada de quien la experimenta.

Así como la imaginación no tiene límites espaciales o temporales y no es estable ya que se mueve por naturaleza y nos mueve junto con ella, la ficción también es cambiante y al parecer es algo de eso lo que atrae a sus espectadores. No se espera encontrar orden absoluto en aquello que es poético, así como no se encuentra en lo imaginario aquello que se tiene en la realidad tal cual es. O si no, ¿a qué van al teatro los espectadores? Probablemente la gran mayoría vaya para escuchar una historia, ver un suceso e incluso pueden ir por mero esparcimiento, pero debe haber algo más que mueva al deseo de ir a contemplar algo que se podría encontrar al asomarse por la ventana de la casa o al encender el televisor para ver las noticias.

La imaginación no empieza ni termina en los actores. Quienes acuden al hecho teatral también imaginan a partir de aquello que perciben y es por ello que ese fenómeno se distingue del cine o de otro lenguaje artístico en tanto arte vivo, arte presencial en el que no es la cámara una herramienta que exalta ciertos atributos de los actores o busca la mejor toma, sino el encuentro del “aquí y ahora” que revela al otro como uno mismo.

De manera que la presencia del teatro a través de los siglos no se sostiene únicamente en las historias que cuenta sino en cómo las narra: hay algo en la forma del fenómeno que ha resistido a la aparición de la cámara y por ende de la fotografía, el cine, la televisión e incluso de las plataformas de transmisión directa al celular o a la computadora.

Los humanos somos históricos por naturaleza, porque tenemos la noción de pasado y por esa razón siempre hay relatos en todas partes: nosotros somos la historia y nos encontramos, identificamos y reconocemos en la pintura, la danza,

las tradiciones orales, la escultura y las ruinas. Por supuesto que también lo hacemos en el teatro.

En tanto que es un acto público, la actividad lúdica de representar en el escenario implica una responsabilidad, ya que los actores cumplen un rol social. Es decir, que no basta con creer en el propio juego como cuando se es niño, sino que es preciso darle una forma específica a aquello para que se revele ante el otro. No hay teatro que tenga sentido sin actores que se transformen con el fin de abrir un mundo de posibilidades para el otro. Actuar no es sólo un juego: es un acto generoso de dar algo de sí mismo a los demás.

Ser “otro” en el escenario confronta con los propios límites, con las capacidades que se tienen y sobre todo con las que se desconocen. Cuando los actores se transforman para construir un discurso escénico, son vulnerables ante la interpretación de todos los asistentes al encuentro teatral, pero además, están vulnerados por sus propias lecturas en cada función y por la huella que el mismo personaje pueda dejar en ellos.

Debido a que el acto de imaginar puede ser un deliberado, potenciarlo en la ficción para construir hechos concretos deviene en libertad creativa (en el mejor y más congruente de los casos) y por eso, no sólo se es vulnerable, sino responsable desde el momento en el que la interpretación propia puede transformar la perspectiva de los demás y en ocasiones la realidad.

La dialéctica realidad-ficción ha sido, es y será pilar para la conformación de la historia de la humanidad. Toda ficción surge de hechos reales, pero también pueden darse cambios en la sociedad a partir de lo ficticio, es decir que las obras pueden servir de inspiración para probar otras formas de vida o para cuestionar las presentes. No es fortuito que en tiempos conflictivos se persiga u hostigue a dramaturgos, directores y actores para silenciar su voz, como ocurrió con Lorca, Brecht y Chaplin.

Tal parece que a pesar de la distinción que hay entre el actor con sus personajes, ante la mirada pública no hay tal cuando se enfrenta con la ficción y entonces se asume que el discurso que se da en el escenario es lo verdaderamente importante. Incluso los espectadores pueden ignorar quiénes son

los actores y qué hacen en su vida cotidiana: ellos van a ver la obra. Por ésta y otras razones es por lo que Wilson asegura que una “buena obra” debería hablar por sí misma sin que sea necesario que el autor explique cómo debe de interpretarse.

De alguna manera los actores aceptan lo que van a hacer en el escenario y, de forma implícita, las repercusiones de aquello. Por eso es que el proceso, como ensayo, es tan importante: se ensaya el error, el discurso, la postura frente al mundo, la técnica que respalda el trabajo, la relación con el otro y la transformación. La elección libre acerca de los trabajos en los que los actores se involucran o no, es un acto político visto desde el impacto de su rol social.

La ética (como en cualquier profesión) debería ser clave para elegir cómo se va a construir la ficción, de manera que los medios que se utilicen sean los más pertinentes para los fines que se buscan. Ese (que en ocasiones es moral o legal) permite, entre otras cosas, que un actor tenga la energía potencial para interpretar a un asesino sin convertirse en uno, porque sabe hasta dónde llevar sus capacidades y para qué. En ese sentido, la técnica, si es elegida a conciencia, debería estar a favor de la libertad creativa que permite elegir cómo se lleva a cabo el propósito de crear una ficción.

De aquí es que también concuerdo con la reflexión que Wilson hace en torno a la mecanización de ciertos aspectos del actor a la hora de ejecutar trazos, movimientos coreográficos, pies de acción y otras cosas que sirven a la estructura total: es totalmente deseable. De ese modo se puede encontrar más fácilmente la libertad creativa, puesto que no se habla de una automatización vacía e inconsciente, sino de un estado de conciencia que se alcanza cuando se domina una habilidad y se da paso a nuevos niveles de significado de la misma: una vez que se aprende un movimiento, no es necesario pensar en cada paso para hacerlo, simplemente se hace de tal modo que parece “inconsciente”, aunque es todo lo contrario gracias al proceso que hay de por medio.

Si se considera que los actores tienen diversas tareas al mismo tiempo (decir un texto, hacer un movimiento, manejar emociones, evitar lastimar a los compañeros, cuidar el volumen de la voz, revisar que estén en su luz), la

imaginación en términos de memoria y rememoración es necesaria para aprehender ciertas acciones, habilidades o técnicas y realizarlas casi “inconscientemente”. Una vez logrado ese objetivo, se puede imaginar lúdicamente, con otros fines más allá de la mera repetición.

Por todo lo anterior en esta tesis también insto a los actores y creativos de la escena a imaginar y transformar(se), a caminar responsablemente por el sendero de la libertad creativa y a preguntarse si de la manera en la que se puede transformar parte de la realidad en ficción, es posible hacer un cambio en la realidad misma, si es que así se desea. Esto implica tener un criterio para configurar la propia identidad a partir de la impronta que el trabajo actoral deja en ellos, dejar ir al personaje y quedarse únicamente con el aprendizaje que dejó.

También es relevante tener claro que los actores no son los únicos que imaginan para edificar un mundo de posibilidades y que el teatro no es el único arte transformador. Esa consciencia obliga a cuestionarse acerca de la huella distintiva que cada montaje tiene y que convoca a quienes aun con la oferta tan rica que hay en los cines o en plataformas como Netflix, deciden salir de su casa para ir al teatro. Así también es pertinente preguntarse qué ocurre con el público que no se siente atraído por el fenómeno vivo, incluso cuando la entrada es gratuita y libre de compromisos.

Quizá aquello puede deberse a distintas causas y no sea obligación de los hacedores de la escena reunir a todos y cada uno de los habitantes de la zona en una función. Finalmente el teatro es un trabajo y como cualquier otro, no siempre es requerido por todos. Sin embargo, pienso también en mí misma como espectadora, cuando salgo frustrada del teatro porque no logro encontrar sentido en haber asistido a la función: no me reconozco en eso que veo, el trabajo no es transformador, ni creativo, ni me ofrece otra perspectiva en absoluto y en ocasiones ni siquiera cubre con los parámetros mínimos de calidad para presentarse. ¿Acaso los actores (por mencionar solo a una parte de los responsables) no cumplen con la función social, ética y creativa que exigen las artes y en lugar de ello esperan que los espectadores completen con su imaginación todo lo que falta?

Quizá no todos gusten del mismo tipo de teatro o haya quienes prefieran mil veces más ir al cine o a un concierto, pero me atrevo a asegurar que nadie asiste a una función esperando sentirse defraudado. También puedo asegurar que ese sentir no se debe únicamente a que la obra no corresponda con el gusto del espectador, puesto que cuando hay reconocimiento, uno puede distinguir un trabajo relevante aun cuando no lo “toque”, y sentirse identificado o emocionado.

Claro que, si quienes van a subir al escenario tienen el deseo de conectarse con el otro y “tocarlo” con su obra, buscarán no conformarse con cubrir parámetros de calidad que reflejen un trabajo bien hecho, sino ofrecer algo más allá de lo evidente en términos históricos, temporales y simbólicos. A la vez, es pertinente que quienes aspiramos a lograrlo consideremos el contexto actual en el que la imaginación parece estar perdiendo la batalla contra la automatización vacía de la era digital.

Si vuelvo al planteamiento aristotélico en el que el acto de imaginar surge a partir de la realidad que se percibe y a la vez se puede hacer un juicio, reflexión o interpretación de eso, la afección que se genera (o no) dentro de los espectadores a la hora de percibir una obra, depende en gran medida de la efectividad de la obra misma. Esa afección entendida como movimiento que modifica al ente, que lo emociona y lo conecta con el “otro”, puede detonarse desde la imaginación.

Entonces, cuando los espectadores viven más en la virtualidad de un celular que en la realidad tangible, hay un conflicto de origen en la forma en la que se percibe el mundo. La costumbre de contemplar a través de un dispositivo electrónico se confronta con la naturaleza del hecho teatral vivo, que además está construido por personas que se vinculan el mismo contexto.

Lo anterior quiere decir que, así como las condiciones de posibilidad en tiempos de Aristóteles permitieron estrechar la relación del ser con su sí mismo, las de hoy en día están mediadas por la tecnología, entre otros factores. Ante distintas condiciones de posibilidad se revelan grandes diferencias de relación con el mundo imaginativo. Esto, lejos de ser un problema podría que ser una ventaja, pues no niega la parte creativa de los usuarios. El problema es la enajenación, ámbito de otra discusión.

No obstante, no se puede ignorar que en vez de una suma hay un reemplazo en muchos casos, especialmente en las nuevas generaciones de niños que sustituyen el juego de roles a través de su propio cuerpo por la versión virtual en la que no se mueven, no lo experimentan en ellos mismos y no se relacionan con los demás, evitando así las posibilidades de reconocimiento del sí mismo en el otro.

Ésta es una de las principales razones que me comprometen a mantener activa la imaginación como potencia fundamental para la transformación y defender su importancia no solamente en el trabajo actoral sino en la condición humana por medio de mi trabajo. Me parece que mientras haya personas que imaginemos en cada acto creativo y nos esforcemos por sumar a nuestra condición en lugar de reemplazar para seguir modas o “encajar” en el contexto, el teatro seguirá vivo y tendrá algo que decir, incluso ante la costumbre de los más alienados de éste.

Tal vez la imaginación sea uno de los actos que dan sentido a las ciencias, la política, las religiones, etc., y por supuesto al teatro a través de los tiempos para no dejarlo en el olvido, pues el acto de imaginar, entre otras cosas, es memoria. En esta medida, también da sentido a la humanidad en su historia, puesto que es representación y qué mejor manera de mantener algo que traerlo al presente, en tanto y como sostuvo San Agustín¹²⁴, sólo vivimos en el presente.

Quedan muchas dudas acerca del quehacer de los actores y de los mecanismos para configurar un teatro que le hable a uno mismo y al otro, que se mantenga vivo y que tenga sentido. Por otro lado, después de esta reflexión puedo decir que encontré en la imaginación algo más que una potencia para transformarme y configurar un personaje: hallé un sentido en mi trabajo, una razón para imaginar, que tiene que ver con ir en contra del olvido, y ahora sé que esa herramienta que me acompaña en cada proceso creativo es esencial para el reconocimiento humano que en estos días vacíos de sentido, llenos de desesperanza, violencia y desolación es más que necesario: es urgente.

¹²⁴ San Agustín en *Las Confesiones*.

Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Traducción de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, S. A., 2010.
- BARLOW, Horace *et. al.* *Imagen y conocimiento: cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Traducción de Jordi Ainaud. Barcelona: Crítica, 1990.
- BROCKETT, Oscar G. *The Theatre: An Introduction*. 3rd edition. New York: Rinehart and Winston, 1974.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Traducción de Marta Rojzman. 2^a edición. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968.
- EINES, Jorge. *Alegato a favor del actor: la imaginación es el cuerpo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- FERRATER, MORA José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999.
- HOLMBERG, Arthur. *The theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- HUAZINGA, Johan. *Homo ludens*. Traducción de Eugenio Imaz. España: Alianza Ed./Emecé Editores, 1972.
- IBSEN, Henrik. *Teatro Selecto*. Traducción de Pedro Pellicena. Buenos Aires: Argonauta, 1946.
- JOLY, Martine. *La interpretación de la imagen*. Traducción de Gilles Multigner. Barcelona: Paidós, 2003.

MAETERLINCK, Maurice. *La Intrusa; Los Ciegos; Pelleás Y Mélisande; El Pájaro Azul*. Traducción de María Jesús Pacheco. Madrid: Cátedra, 2000.

OIDA, Yoshi y Lorna Marshall. Traducción de Georgina Tábora. *El Actor Invisible*. México: Ediciones El Milagro, 2012.

OTTO, Katharina. *Absolute Wilson*. New York: Prestel, 2006.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Traducción de Fernando de Toro. Barcelona; México: Paidós, 1984.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Madrid: Ed. Trotta, 2010.

_____ *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.

_____ *Historia y narrativa*. Traducción de Gabriel Aranzueque. Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B., 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión: la elaboración del método*. Traducción de Daniel Zadunaisky. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Fuentes electrónicas

AGUST.N, (San). *Las confesiones*. Traducción de Eugenio Ceballos. Edición digital basada en la 10ª ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1983. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Web. 15 de mayo de 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/confesiones--0/>.

CAMBRIDGE Dictionary. *Play*. Cambridge University Press, 2018. Web. 04 de diciembre de 2017.

<http://dictionary.cambridge.org/es/distionario/ingles/play>.

FUNDACIÓN BBVA. “La obra ‘Éxodo’, de Roberto Cerdá, en el Teatro Cuarta Pared”. Web. 05 de diciembre de 2017. <https://www.fbbva.es/noticias/la-obra-exodo-roberto-cerda-teatro-cuarto-pared/>.

UNICEF México. “Derechos de la niñez”. Web. 20 de febrero de 2019. <https://www.unicef.org/mexico/spanish/17054.html>.

PROYECTO Filosofía en Español. *José Ferrater Mora*.

<http://www.filosofia.org/ave/001/a379.htm>. 2012. Consultado el 04 de diciembre de 2017.

REAL Academia Española. *Ente*. <http://dle.rae.es/?id=FgPanvT>. Consultado el 08 de octubre del 2017. Web.

_____ *Fantasía*. <http://dle.rae.es/?id=Hb1Na2U>. Consultado el 05 de octubre de 2017. Web.

_____ *Ficción*. <http://dle.rae.es/?id=HqnhtmK>. Consultado el 07 de octubre de 2017. Web.

_____ *Fingir*. <http://dle.rae.es/?id=Hy0mByr>. Consultado el 07 de octubre de 2017. Web.

_____ *Imagen*. <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>. Consultado el 05 de octubre de 2017. Web.

_____ *Imaginación*. <http://dle.rae.es/?id=L08fZlc>. Consultado el 05 de octubre de 2017. Web.

_____ *Representar*. <http://dle.rae.es/?id=W4bJCOY>.

Consultado el 07 de octubre de 2017. Web.

REICHLING, Mary J. "Music, Imagination and Play." *The Journal of Aesthetic Education*, Vol.31, No. 1. (1997): 41-55. University of Illinois Press. JSTOR. Web. 28 de octubre de 2017. <http://www.jstor.org/stable/3333470>

ROBERT, Wilson. Web. <http://www.robertwilson.com/contact/>.

RUIZ, de Velasco Ángeles, y Javier Abad Molina. "El Juego Simbólico". Barcelona: Graó, 2011. Libro electrónico. <https://www.grao.com/es/producto/el-juego-simbolico-752>.

SCHECHNER, Richard y Dan Friedman. "Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy. Stillness and Vaudeville." *The Drama Review*, Vol. 47, No. 3 (2003): 113-128. The MIT Press. JSTOR. Web. 26 de octubre de 2017. <http://www.jstor.org/stable/1147051>

UNIVERSITY OF LOUISIANA. "Mary Reichling". *College of the Arts*. School of Music & Performing Arts. Web. 04 de diciembre de 2017. <https://music.louisiana.edu/faculty/reichling>.

Filmografía

Beyond Stranger Things. Dir. Michael Dempsey. Netflix, 2016. Web. 10 de diciembre de 2017. <https://www.netflix.com/watch/80197835?trackId=200257859>.

La Sal De La Tierra: Un Viaje Con Sebastião Salgado. Dir. Juliano Salgado, Sebastião Salgado, y Wim Wenders. Barcelona: Cameo, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=8wz8f7fPlyU>.

Stranger Things. Dir. Matt y Ross Duffer. 21 Laps Entertainment Monkey Massacre, 2016. Netflix. Web. 10 de diciembre de 2017.
<https://www.netflix.com/watch/80117716?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C>.

The making a monologue: Robert Wilson's Hamlet. Dir. Marion Kessel. Perf. Wilson, Bob, 1995. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=mK6dFmL3PTY>.