

De la locura y la técnica en el teatro

Orlando Cajamarca
Teatro Esquina Latina

I. Acerca del lenguaje del actor y el lenguaje del "loco"

Para empezar diría que el sicótico elabora su lenguaje en forma de condensaciones a la manera del lenguaje onírico, constituyendo "su realidad" a partir de la imagen de su cuerpo fragmentado; para ello recurre al orden de lo simbólico a través de la palabra que en él es el deseo, pulsión, no síntoma, ya que proviene de lo imaginario, de su imagen especular en fragmentos.

El sicótico elabora con la palabra y con la acción un discurso coherente para su imaginario, donde la asociación libre y las figuras metafóricas, metonímicas y las sinecdóques desfilan en su universo con cierta generosidad proporcional a su grado de información o cultura.

En la improvisación el actor debe caminar sobre el filo de la navaja, como dicen los psiquiatras en el *border line*, y diría más, debe elaborar un discurso "coherente" con la misma lógica del sicótico.

Cierta vez me pregunté cuál era la clave simbólica de la laguna alcohólica y el extravío.

Un consumidor del alcohol que dice "estoy borracho y qué" e imprudentemente toca el trasero de la esposa de su amigo y luego con una sonrisa dice "estoy borracho", seguramente recordará el incidente al día siguiente y tendrá grandes sentimientos de culpa o podrá reírse de sí mismo por todo lo que bromeó y se divirtió la noche anterior; pero cuando el borrachito insiste en coger la nalga de su vecina, se echa el aguar-diente encima, se toma el agua de colonia del tocador del anfitrión, etc., y no dice "estoy borracho" es porque ya no goza de su desinhibición alcohólica, está preso de su "sicosis alcohólica", y de sus actos al día siguiente sólo darán cuenta las huellas en su cuerpo y los comentarios de terceros.

El actante, para usar esta categoría, en la improvisación, balancea su acción entre el lenguaje desinhibido o pre-sicótico repitiendo siempre: estoy actuando, estoy produciendo signos "locos" y respetando los

acuerdos previstos en la formulación. El equilibrio entre estas dos instancias es lo que le permite seguir los ejes de la improvisación, compartir la experiencia con sus compañeros, entrar en contacto y producir un lenguaje "imprevisto". El llamado permanente a la racionalidad puede entorpecer el hilo creador espontáneo, anárquico; y el extravío sin la racionalidad puede conducir a la catarsis, al sicodrama o la convulsión histérica. El acto creativo no nace de la espontaneidad, ésta es sólo una fuente. El acto creativo es ante todo una acción premeditada que corresponde a una actitud consciente, que debe desbordar desde luego los límites de la racionalidad misma para consolidarse autónoma y totalmente.

Cabría la pregunta: ¿De qué manera la técnica puede orientar ese proceso? En mi experiencia en la formación de actores, he encontrado actores o mejor actantes que desde el primer momento que ponen su pie en el escenario muestran una calidad de energía, su cuerpo está como dice Eugenio Barba, *en una actitud decidida* y con una energía de proyección corporal que les hace crecer o ser cómicos en el escenario. ¿Cuál sería entonces la diferencia con otro tipo de actores o actantes que pese a haber recibido una capacitación técnica no logra tener este hábito o duende, como diría García Lorca? Creo que estamos ante una característica de la que sólo nos daría luces una tipificación síquica. Voy a tratar de formular algunas hipótesis que son resultado de la observación y la aplicación de algunos elementos teóricos.

Mi reflexión parte del principio de un devenir histórico donde la condición fisiológica y la capacidad orgánica son elementos necesarios pero no suficientes para dar cuenta clara de cualquier acción humana realizada en un tiempo y un espacio determinado. No recurriré al viejo sofisma de si el actor nace o se hace, ante lo cual no tengo más que responder con las palabras del maestro Enrique Buenaventura: "Si no nace, no se hace".

El psicoanálisis ha investigado sobre la tipificación del inconsciente y las características propias que podrían constituir un síquismo; entonces, se habla de dos grandes vertientes, la sicosis y la neurosis.

Para abreviar, podría decir que en la estructura sicótica hay una confabulación de la realidad creándose un código privado de elaboración; es decir, se elabora una "realidad privada" que responde a una economía síquica instalada en una lógica regresiva, en el orden de lo ima-

ginario; y para el caso de la estructura neurótica hay una aceptación de la realidad elaborada en un orden simbólico, en la lógica de una sociedad represiva que impone sus códigos particulares de comportamiento.

Surge entonces la pregunta, ¿hay una estructura síquica que favorece al actor teatral y si la hay, cuál sería?

Los primeros estudios sobre la histeria, tanto en su forma conversiva como en su forma simple, en la que el cuerpo actúa como signo abierto, la definieron como una enfermedad "dramática" que se expresa en signos ambivalentes, matizados en una rica y a veces muy ordenada presentación de los síntomas que permiten al terapeuta, durante su exhibición, encontrar de manera transparente la etiología de los signos propuestos. Esta relación entre histeria y drama, no explica la naturaleza síquica del actor, pues no necesariamente todo histérico es buen actor ni todo actor es histérico; pero sí podría afirmar, que todo actor que apropie una buena técnica y la cultive desde la base de una estructura síquica de carácter histérico tiene un buen terreno ganado, como le podría ocurrir a un disciplinado cantante de ópera, que ha recibido por naturaleza un aparato fónico y una caja de resonancia especial; para el caso del actor considero que la condición síquica no es un azar biológico sino el resultado de su propio devenir.

Desafiando el criterio de "normalidad social" establecido como valor estadístico o de consenso, considero que la receta ideal del creador-actor sería la combinación de una buena dosis de histeria, matizada con otro tanto de paranoia en un sujeto ilustrado, guiada ésta por una racionalidad que presupone una actitud consciente frente a la realidad operando un proceso de sublimación en el que necesariamente está en juego una economía síquica.

II. Acerca de la técnica

El entrenamiento es una posibilidad de franquear el abismo que separa la intención del acto.

La técnica es una facilitadora dispuesta a ser apropiada por una voluntad, por un carácter, es decir, por un individuo fragmentado en la ignorancia de su condición y prisionero de su devenir.

El entrenamiento en el deporte desarrolla la potencia y la velocidad para la ejecución de acciones físicas vigiladas, premiadas y castigadas de acuerdo con la capacidad del deportista. El deporte es por excelencia

la exaltación del cuerpo. ¿Para qué sirve en términos reales, pragmáticos, saltar en una competencia 25m con garrocha o correr 100 metros en 9.1 seg.?

Para el actor el entrenamiento debe propiciar el ejercicio de su memoria corporal y por esta vía el cuerpo se convierte en una despensa de recursos autónomos. Si el deporte mide la capacidad de levantar pesas, de movilizarse en el agua, de dosificar la gravedad, la velocidad, etc., en el teatro la capacidad que tiene el cuerpo de desafiar el velocímetro, parar los cronómetros y vencer la gravedad, no es para ajustar registros sino para crear sentidos que desafían como en el deporte las leyes de la naturaleza. El bailarín salta para coger la luna, la que atrapa gracias a su enorme salto; para el espectador esto es verdad en tanto no pueda ver el cuerpo decidido en el aire y luego sentir la luna en las manos del poeta.

Entrenamiento y buena actuación

La ejecución ordenada y limpia de movimientos hechos con destreza, es decir, con buen manejo de lo técnico no garantiza la verdad escénica; una buena técnica como una buena bombilla ilumina el gesto, como una mala técnica oscurece el sentido.

El sentido es lo propio del actor y el resultado de una dialéctica entre la técnica apropiada por el actor, las necesidades expresivas del actor y las necesidades expresivas del director. El equilibrio entre estas tres instancias diferencia a un actor que se luce, de un buen actor. El primero es aquel que aprovecha con cierta lucidez la técnica, ya sea por necesidades narcisistas, egocentristas o como se quieran llamar, utilizando como pretexto las instrucciones del director, a diferencia del buen actor que también se luce, pero dando crédito a todo lo que compone el espectáculo como unidad de sentido deliberadamente planificado y concertado con el director.

Entrenamiento y puesta en escena

Toda sistematización establece de antemano una taxonomía y toda taxonomía conduce a especies particulares con características propias.

La sistematización del entrenamiento permite conocer la lógica de la corporeidad en el espacio, su rit-

mo interno, permitiendo un uso racional de la energía necesaria para que el cuerpo se exprese.

Muchos formalistas, que se niegan desde luego como tales, han sistematizado de tal forma el entrenamiento que lo convierten en un laboratorio de anatomía, disecando las redes nerviosas y la circulación más interna de cada gesto, creando la falsa ilusión de la piedra filosofal de la alquimia en la teatralidad, con la cual a partir de una serie de recetas técnicas se captura un hecho teatral. En esta dirección hay tres ramas del mismo tronco: la primera, los de la tecnoteatralidad: luces, colores, humo y gran maquinaria teatral; la segunda, la de los "expresionistas" o rama de la expresión corporal, la acrobacia, el virtuosismo, el ritual, los códigos privados, el teatro de secta, y la tercera rama, la mezcla de las dos anteriores.

Desde otra orilla los contenidistas, que como los anteriores también se niegan como tales, escudriñan todos los niveles semánticos del texto de la oralidad tratando de encontrar los huecos que permitan armar el rompecabezas de los contenidos implícitos y los explícitos y sólo consideran como teatral lo que entra por el oído con buena intención literaria.

Para los primeros, bajo una supuesta autonomía de lo corporal (lo técnico), el cuerpo pide los temas, las palabras, los acepta y los rechaza según la conveniencia, que es la del actor y/o director. De esta manera realizan puestas ricas en movimientos coreográficos, con destellos de buenos actores donde finalmente la dictadura de la tecnología humilla los sentidos.

Para los segundos, la convicción racional, el presupuesto de mensajes elaborados como frases orales lo vuelve un teatro inteligente, literario, ligado a la anécdota, a la cronología, y como no parte de crear evocaciones de imagen sino situaciones condensadas en el texto, se convierte en literatura representada.

La singularidad del actor

¿Por qué un pianista toca mejor que otro o un bailarín baila mejor que su compañero?

Si hablamos de una unidad de cuerpo y espíritu podemos entonces afirmar que cada cuerpo es tan particular como el espíritu que lo encadena. Si al cuerpo lo designamos como el que toma lugar en el espacio en nombre del sujeto, con su hábitat, su centro de operaciones, y al espíritu como el que determina la clase de operaciones y las características propias del volumen

en el espacio; entonces hablamos de hombres tímidos, de extrovertidos, huraños, inexpresivos, deprimidos, etc. A diferencia del timbre de la voz que es un atributo estructural, las demás funciones corporales son modificadas o reglamentadas por lo que los neurólogos llaman el sentir. Se puede crear *in vitro* el mecanismo del dolor pero lo que no se ha podido hacer hasta hoy, es hacer sentir dolor a un robot. Esto ya nos conduce a pensar en una condición humana autónoma de la organicidad.

De lo técnico a lo poético

Los psicoanalistas plantean que el éxito de una relación analítica depende de la capacidad que tenga el psicoanalista de olvidar la teoría y asimilar la escucha con la mayor transparencia, como si las palabras que fluyen del analizado fuesen como el agua que pasa bajo el puente y ésta la primera vez que se sumerge en ella. El trabajo actoral tienen la misma ley; la técnica y el ensayo nos aproximan hasta una orilla del río donde debemos despojarnos del ropaje y tratar de ganar la otra orilla.

Estamos nuevamente ante una dialéctica que consolida una unidad indisoluble; la técnica es necesaria pero no suficiente para explicar lo poético.

La relación director-actor

Eugenio Barba plantea que el director asume la posición del público y es quien defiende sus intereses. Yo creo que el director asume la defensa de sus motivaciones, de sus intereses, de su necesidad expresiva, de su economía síquica, de sus propios mecanismos sublimatorios. En el realismo socialista la ilusión de la representatividad del director pretendió ser la de los intereses de la ideología de las masas, de las mayorías, para que el grupo representara los intereses de la clase obrera. Si el director es un ser humano que vive intensamente el contexto social que le rodea, que está informado, en capacidad de aprehender el conocimiento científico, y sensible a las expresiones gráfico-plásticas, a la poesía de la música, y asimila para su vida el desarrollo y el conocimiento de la ciencia, esto sólo suficiente para que sea vocero de la sociedad.

El asunto de la relación actor-director es más sencillo pero más profundo y tiene que ver con la calidad de placer que cada cual experimenta. El actor goza con la apropiación de la situación del personaje en su tiempo, en su espacio. El director goza en la medida que el actor interrelaciona su goce, en armonía con todos los elementos que constituyen el espectáculo; lo que no quiere decir que el actor es ajeno a la totalidad ni el director ajeno a la particularidad.

La técnica es para el actor un vehículo de expresión y para el director un alfabeto que le permite encontrar las leyes de su poética.

El trabajo del actor

Debemos distinguir el trabajo de director y el del actor; para este último la clave está en encontrar la trama interna.

El actor tiene que saber qué quiere expresar y con qué método; por ello su formación va dirigida en las siguientes direcciones: observación, concentración, imaginación (su capacidad de fantasear), contacto (relación dialéctica con su coactuante —dar —recibir).

El actor debe seducir al público a través de un proceso que da cuenta para sí, para los coactuantes y para el público de los siguientes aspectos:

- a. Preguntas preparatorias: quién soy, dónde estoy, en qué tiempo, qué quiero, por qué lo quiero.
- b. La fábula: generar un orden de lectura con una lógica transparente para el lector y para sí mismo.
- c. El subtexto: el compromiso del actor con el papel.
- d. El distanciamiento: lo ajeno al actor, lo propio del personaje.
- e. Los puntos decisivos: en la fábula, en la escena, en la acción.
- f. Lo géstico: dado en la expresión corporal, en el gesto como unidad entre forma y contenido, como punto de sutura entre la acción particular y la evolución de la obra en la escena o el papel (rol).

Un gesto, es un ademán intencional. Pero un ademán es una expresión espontánea; por eso el actor tiene que entrenar su espontaneidad física, pues nuestro teatro es expresión donde el actor busca mostrar sus contradicciones. El análisis géstico es el método de trabajo del actor y es la base en el arte de actuar; los

elementos géstico hacen la trama interna transparente. El actor que muestra sólo sus sentimientos sin causas, se miente a sí mismo y engaña al público.

La emoción y el trabajo del actor

De las emociones hay que aprovechar la calidad de energía que pueden proveer para la construcción del discurso "coherente" de la puesta en escena, realizada por actores que son devenir de emociones. No se trata de negar las emociones para crear un actor sin ellas, pues querámoslo o no, ellas están ahí presentes y latentes haciendo parte del campo magnético del actor. Se trata, pues, de establecer una diferencia muy precisa para no hacer creer al espectador que el teatro es un acto resultado de la liberación salvaje de nuestras energías intrasíquicas contenidas y no una rigurosa elaboración poética de la realidad.

Las emociones no son malas ni buenas; son sólo eso: emociones. Su campo de acción está en la vida misma, en la cotidianidad que se exterioriza en el acto de amor, en el dolor intenso, en el odio total y verdadero.

Cuando el actor recurre a sus emociones para comunicarse con el público lo engaña pues descarga en el escenario sentimientos que son ajenos, ya que no son elaboraciones que corresponden a la poesía del personaje. Hamlet es Hamlet como poética de la dramaturgia del actor, y esto se logra a través del entrenamiento, la investigación y el reconocimiento de las emociones, sus leyes y sus implicaciones corporales en la lógica del personaje, en el tejido dramático y no en la psicología del actor. Las emociones son caprichosas, gaseosas e irrepetibles; el gesto teatral es todo lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio y Nicolás Savarese. *El arte secreto del actor*. México: Prisma Editorial S.A., 1990.
- Buenaventura, Enrique. *Teoría y práctica del teatro*. Cuadernos # 3 y #4. Cali: Universidad del Valle, 1978.
- Laplauche, J y J. B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. 2da. edición. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1968.
- Palmier, Leon. Michael. *Jacques Lacan, lo simbólico y lo imaginario*. Editorial Proteo, 1976.

Stanislavski, Constantini. *Preparación del actor*. Buenos Aires: Editorial La pléyade, Buenos Aires, 1972.

La teatralidad en el teatro colombiano

Gilberto Martínez A.

I

Hay una cuestión fundamental que nos toca y soporta nuestro quehacer escénico. El arte del teatro debe apropiarse de nuevo de la palabra *theatron*, ese lugar en donde un público(s) observa una(s) situación(es) dramática(s) que se le(s) presenta en otro lugar, y que debido a la transformación metonímica se convierte en la escena propiamente dicha y por último en arte, el arte del teatro. El arte del teatro es un cambio de visión de la realidad con todas las consecuencias teóricas que han desarrollado y desarrollan los campos interdisciplinarios en su entorno.

Hablar de la teatralidad del teatro en Colombia en principio es una utopía que germina, se plasma y se proyecta como un sentido de vida siempre cambiante, evolución y transformación en el instante espacial. Con ánimo puramente conceptual práctico y no polémico, me adhiero al semiólogo francés P. Pavis cuando expresa que

la teatralidad no se manifiesta pues, como una cualidad o una esencia inherente a un texto o a una situación, sino como una utilización pragmática del instrumento escénico, de manera que los componentes de la representación ponen de manifiesto y fragmentan la linealidad del texto y de la palabra¹.

El estudio del proceso de la utilización pragmática del instrumento escénico (teatralización), es una perspectiva ambiciosa y aún no acometida con profundidad en Colombia, y no se puede hablar de ello sin

sacrificar los olvidos, y quizá sean esas ausencias las verdaderas protagonistas de la historia teatral en Colombia. A veces pienso que la historia no la hacen los considerados protagonistas sino los anónimos constructores y destructores de la teatralidad. Nos toca hablar de aproximaciones y enmarcar fenómenos más que de marcar hitos específicos o definir la historiografía patronímica de los involucrados a través de los tiempos.

Y es que Colombia ha sido desde siempre injusta con su teatro. Se ha llegado a decir incluso, que aquí apenas había existido antes de 1957, y que había sido un desarrollo tardío de nuestra cultura; es cierto que el teatro se desarrolla casi siempre después que otras artes han llegado a su apogeo, y hay países que parecen definitivamente negados a él, pero en Colombia más que inexistencia lo que ha habido es una lamentable falta de información².

Al subrayar esa información es cuando descubrimos la falta de investigaciones sobre el teatro precolumbino, las tradiciones orales y su manera de practicarlas, e intuimos y algo conocemos respecto a las ceremonias de la cultura indígena, como la ceremonia del Huan, escenificación del mito de Ramiriquí y el Sogamoso; respuestas para no dejarse imponer el patrimonio cultural español de los misterios, los milagros, las moralidades y los autos sacramentales; propuestas que sucumben dando origen a ritos teatrales impregnados de mestizaje, como resultado del proceso pragmático de la teatralidad que escinde en el espacio-tiempo la linealidad de los textos y las palabras.

II

Son los deslindes y las articulaciones los que como *flashback* emocionales nos conducen al Coliseo Ramírez en donde los tramoyistas de la época (y de todas las épocas) con su amor al arte del instante, durante las noches enteras antes de los estrenos llevaron (y llevan) al espacio escénico los sonidos fantasmales de la construcción de los practicables imaginarios de una pretendida realidad. Nos llevan a los actores, actrices, espectadores, directores, autores, críticos, taquilleros, acomodadores, unos de bombín de fieltro, bastón de cedro y acento español originario o importado, que

1 Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. 1a. reimpresión. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1990.

2 González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.