

Figura representada, ejercicio perceptivo y performer grotowskiano en indagaciones escénicas sobre la presencia del actor

Figure Represented, Perceptive Exercise and Grotowski's Performer in Stage Inquiries on the Actor's Presence

María Verónica Mendieta*

Resumen: En el presente trabajo se expondrán las conclusiones a las que se arribó en la investigación sobre la presencia y su articulación con la palabra, en la puesta en escena de una dramaturgia escrita, y el derrotero seguido para llegar a ellas.

Consideramos la presencia como noción relacional, en tanto esencia y calidad de actuación, con una dimensión tanto temporal “estar en el presente”, cuanto espacial “estar en presencia de otros”. Grotowski (2008) centra sus fundamentos en la relación actor-espectador, en el encuentro corporal humano en un mismo tiempo y lugar. En esta investigación el trabajo sobre la presencia se centró en el actor, en especial, la persona del actor; lo que generó otra calidad de actuación. Se trabajó sobre la “disposición” de conectar con el presente. Para lo cual fue relevante el empleo del dispositivo del Performer de Grotowski. La investigación aportó una posibilidad de abordar la palabra en su relación con la presencia, desde la conceptualización de “Figura representada”. En tanto que otro hallazgo, el “Ejercicio perceptivo”, permitió desarrollar la puesta en escena.

Palabras clave: presencia, percepción, Grotowski

Abstract: In the present paper, the conclusions reached in the research on the presence and its articulation with the word, in the staging of a written dramaturgy, and the direction followed to reach them will be presented.

We consider the presence as a relational notion, both in essence and quality of performance, with a dimension both temporal, “to be in the present”, and spatial, “to be in the presence of others”. Grotowski (2008) focuses his reasons on the actor-audience relationship, on the human bodily encounter in the same time and place. In this research, the work about the presence focused on the actor, especially the person of the actor; which led to another quality of performance. The work was performed on the “willingness” to connect with the present. For this purpose, the use of Grotowski’s Performer device was relevant. The research provided a possibility to address the word in its relationship with the presence, from the conceptualization of “Represented Figure”. While another finding, the “Perceptive Exercise”, allowed to develop the staging.

Keywords: presence, perception, Grotowski

Recibido: 05/08/19
Aceptado: 06/11/19



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Derivadas 4.0 Internacional.

* Licenciada en Teatro, especialista en técnicas actorales. Docente e investigadora en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba.
mariaveronicamendieta@gmail.com

Introducción

Solo la acción está viva, pero sólo la palabra permanece.

(Barba, 2005, pág. 212).

¿Cuál es la razón de ser del teatro hoy? ¿Por qué seguir haciendo teatro hoy? ¿Qué se persigue, se busca o anhela, cuando se asiste al teatro? La respuesta al primer cuestionamiento la encontramos en Denis Guénoun (2004). Él se cuestiona: “porqué tendría que haber Teatro hoy en día. Porque aparentemente ya no es necesario. Todas las funciones que cumplía el Teatro (...) otros medios lo hacen mejor que el Teatro, de modo más eficaz” (pág. 1). Y arriba a la conclusión, de que si es necesario será porque ya no se trata principalmente de contar historias, de entrar en la intimidad de un personaje. Porque el escenario está ordenado para otra cosa que podríamos llamar su función <presentativa> (...) Cuando uno va o decide hacer Teatro, es para ver o mostrar algo que está en el escenario (...) Va uno a ver a alguien (...) que tiene ganas de realizar aquél gesto de exposición, de entrega, tiene uno ganas de entregarse, de liberarse en el escenario, a sí mismo. (Guénoun, 2004, págs. 2-3)

Y luego completa, “ahora se trata de entregar o liberar una experiencia del existir, eventualmente con la ayuda de <figuras representadas>, pero ya no son más que instrumentos, cosas que sirven, el corazón de la actuación ya no está allí” (2004, pág. 4).

El por qué seguir haciendo teatro, por su parte, implica una posición política, del teatro como resistencia. Y se vincula con Grotowski (2008) y su visión del teatro en *Hacia un teatro pobre*, cuando refiere que

el acontecimiento teatral debe ser definido por aquello que hace teatro al teatro (...) eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la presentación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor/espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y <viva>. (pág. 13)

Dicha postura enfatiza la “relación actor/espectador” como elemento imprescindible y hasta suficiente, para que el teatro exista. El teatro se concreta con la presencia del espectador, hasta antes, no es TEATRO. Es el “arte del convivio” como

lo denominara Dubatti (2003), aquél que pierde su contacto con el público en un “en vivo”, reunión espacio/temporal, pierde su razón de ser. Se trata, por tanto, del arte que, al persistir, salvará el contacto inter-persona, el encuentro corporal humano. O, a la inversa, es solo el encuentro de cuerpos humanos en un mismo tiempo y lugar, el que salvará al teatro (si es que acaso este precisara de salvación).

De esta constatación se desprende el diálogo que se establece con H. U. Gumbrecht (2012) en tanto es el teatro un lugar que recupera y privilegia el encuentro de los cuerpos, ante un mundo cada día más intervenido por la comunicación mediada. Asumiendo al Teatro desde este lugar es que nos referimos a él como resistencia, ante la avanzada mediatizante. Y como concluyera Icle (2012), “en un mundo cada vez más mediatizado, sustituido en todo aquello que las tecnologías de comunicación e información pueden simular, pensar la presencia se vuelve en una tarea política, como ética de relaciones” (pág. 15).

Así es como la inquietud sobre por qué seguir haciendo teatro queda saldada. Ahora bien, qué se persigue, se busca o se anhela, cuando se asiste al teatro. Nos surge la necesidad de salir conmovidos de ahí, modificados, que eso a lo que asistimos nos con-mueva (conmover: del latín, *conmovere*, “mover completamente”). Y percibimos que esto sucede cuando sentimos que “el actor nos transmite algo”, un “no sé qué”. Entonces surge la inquietud de preguntarnos “con qué conecta el actor” cuando como público percibimos que nos transmite algo. No obstante podría tratarse aún sólo de una sensación o gusto personal, que variará de acuerdo a quién sea el público.

La subjetividad de esta inquietud, la imposibilidad de circunscribir esta sensación “de que el actor nos transmite algo” como atributo del actor y algo limitado a él, o como algo tan subjetivo que implicara una referencia ineliminable al yo, nos hacen desestimarla como tema de investigación. Sin embargo es aquí cuando aparecen “los estudios de la presencia”, que surgen en Brasil alrededor del año 2011, estos consideran la presencia como algo que no se halla ni puramente en el actor, ni puramente en el espectador, sino en la interacción de ambos y que es una “noción insumisa a definiciones”. Su fundador, Gilberto Icle (2012) refiere que no se trata de una disciplina, sino un enfoque que atiende al conjunto de las prácticas performativas, extendiendo su espectro de posibilidades argumentativas más allá del teatro, la danza y la *performance*. Contemplan especialmente el estudio autorreferente, o sea, cuando el propio artista es el investigador. Tratan de escrutar en distintos medios de investigación, otras posibilidades, otros con-

ceptos, por medio de los cuales paradójicamente, se pueda describir lo que el lenguaje no puede describir. Entrever en el dominio del lenguaje, los elementos no lingüísticos.

Icle (2012, pág. 6), en relación con la presencia, señala que

ella proviene de un imaginario indefinido sobre la actuación, sobre la *performance*. En efecto, indica una sensación de algo que se evade de la palabra; algo que no cabe en el lenguaje. Parecería *un no sé qué*, que tal o cual actor pone en marcha. Ella implica, por lo tanto, una relación. Estar en presencia de alguien significa, por lo menos, dos personas. Uno no puede estar presente o tener presencia, en el sentido teatral, cuando está solo. (...) Eso señala el hecho de que la presencia no es sino una experiencia de presencia compartida. Es algo que está ubicado en la interacción, así que no podemos hablar de la presencia en sí misma, sino de una experiencia que compartimos cuando somos *performers* o cuando asistimos a una práctica performativa. (subrayado propio, pág. 6)

Además, refiere que podemos pensar la presencia con una dimensión tanto temporal “estar en el presente”, cuanto espacial “estar en presencia de otros”. Y que puede, aun, hacer alusión a algo invisible o desaparecido que se torna presente. De modo que objetos, lugares, seres, pueden tener una presencia, la presencia de algo invisible.

Los estudios de la presencia se articulan a partir de la obra de Hans Ulrich Gumbrecht (2004) en torno al objetivo de evitar la interpretación como única y exclusiva vía de acceso a la verdad o al conocimiento. Él muestra cómo a partir de la era moderna la cultura del significado (campo hermenéutico) se tornó en medida de todas las cosas importantes, sobreponiéndose a la cultura de la presencia (campo no hermenéutico), con una sobrevaloración de la mente en detrimento del cuerpo. Pero, a la vez, llama la atención sobre cómo en un mundo cada vez más mediatizado a causa de la sustitución del contacto corporal por la tecnología, se hace presente el deseo de restablecer el contacto con los cuerpos.

Así, surge la intención de indagar sobre la presencia del actor, en la puesta escena de una dramaturgia escrita, poniendo en tensión lo vivo y lo permanente. Como enunciara Barba (2005), citado al inicio a modo de epígrafe, “solo la acción está viva, pero solo la palabra permanece” (pág. 212). La problemática establecida es: cómo articular, en la conformación de una dramaturgia escénica, dos entidades

que emergen como opuestas: por un lado, lo imprevisible y efímero de lo que sucede en el tiempo presente, en el suceder, en el camino que se recorre una sola vez porque inmediatamente deja de ser para ser otra cosa; y, por el otro, lo perdurable de la dramaturgia escrita, vinculado al mundo del significado.

De cómo el concepto de “figura representada” se constituyó por los mecanismos del “*performer* grotowskiano” y del “ejercicio perceptivo”

Lo primero fue encontrar el lugar tangible, al desafío que implicaba trabajar con una noción (la presencia), no es una definición acotada a unas palabras, sino algo que las palabras no alcanzan a describir. Una noción tan abstracta, en cierta forma, implicaba encontrar el lugar palpable. Se partió del trabajo de la materia (ser humano) atravesada por el aquí y ahora, el presente. Las indagaciones tuvieron centro en los ensayos, “encuentros”.

La razón por la cual se denominó “encuentros” a los espacios que comúnmente damos en llamar ensayos es porque se pretendía, de esta manera, materializar una intención sobre lo que se procuraba que cada ocasión fuera. No un ensayo (del latín: *exagium*, acto de pesar), cuya acepción en teatro corresponde a representación, a modo de prueba, de un espectáculo antes de realizarlo en público; sino un encuentro: acto de coincidir en un punto dos o más cosas, acto de encontrarse dos o más personas, reunión, concurrencia. Se trata de esa posibilidad y esa consciencia de ir al otro, al encuentro del otro, como sucede cada vez que nos enfrentamos a una situación nueva, o a una persona nueva: desconocemos qué acontecerá, podemos prever acciones, palabras, posturas; pero lo que realmente sucederá, ahí, solo se dará ahí, en ese momento, que no es controlado por nosotros.

Como punto de partida se tomó el lugar inesperado para el actor, por eso mismo no se partió directamente del texto, procurando evitar que el actor se escondiera tras él, o que ya previera a partir del mismo, situaciones y reacciones. El factor sorpresa como aspecto metodológico fue clave como puntapié inicial. Se apuntaba a liberar al actor de defensas habituales y prolegómenos intelectuales, para que tuviera que reaccionar y accionar, según las condiciones del momento presente.

Luego se incorporaron improvisaciones, aquellas que por su mecanismo generan dramaturgia de actor y director: el cuerpo solo en el espacio, cómo generar ficción a partir de ahí. Pero de nuevo se evitó recurrir a la intelectualización o la necesidad de coherencia verosímil o de contar una historia, para que estuviera más disponible a la reacción. Con reacción se pretendía expresar la posibilidad de actuar, sin interponer el juicio previo a la acción, sino por impulso, en respuesta a lo que se recibió. Luego se descubrirá cómo esta reacción encuentra las palabras que parecen mejor definirla en cómo Grotowski (1987, como está citado en Olinto & Bonfitto, 2013) define la reacción: “toda acción de orden psicofísico, que, siendo una consecuencia directa de un impulso, no es racionalmente controlada” (pág. 891).

Aquí aparecen las primeras dificultades y la frustración de no poder lograr este mecanismo como se esperaba lleva a la reflexión sobre el papel y la articulación de nuevas pautas dentro de esa forma, para acentuar lo que es de interés, las cuales tienen vinculación directa con lo que Grotowski denomina contacto-impulso-reacción. Estas palabras parecen reflejar exactamente lo que la investigación pide o precisa y comienzan a utilizarse como conceptualización que acompaña la práctica, a la vez que su implementación lleva con el tiempo a otras conceptualizaciones. Así aparecen en Olinto y Bonfitto (2013):

Al continuar con este razonamiento se podría decir que estas 3 nociones: contacto-impulso-reacción, por estar correlacionadas de manera dinámica y difusa, podrían ser concebidas como un “ciclo espiralado” a través del cual los movimientos, hablas y sonidos producidos por el actor se manifiestan orgánicamente.

<Algo estimula y ustedes reaccionan; ahí está todo el secreto>. No hay impulsos y reacciones sin contacto, el contacto es una de las cosas más esenciales.

¿Qué es el contacto? Las acciones de una estructura serían reacciones psicofísicas generadas por la conexión con los demás compañeros y con todo lo que está alrededor del actor en el momento presente en el que la escena se desarrolla.

Dar y tomar. El contacto sería por lo tanto una especie de actitud activo-pasiva del actor, de dejarse afectar, lo que le permite responder a diversos estímulos externos (de fuente real o imaginaria, siendo otro individuo o un objeto o el espacio) transformándolos en impulsos orgánicos, que enseguida se desdoblarán en reacciones psicofísicas (pág. 891).

“Algo estimula y ustedes reaccionan, ahí está todo el secreto”, señala Grotowski (1987, citado en Olinto & Bonfitto, 2013, pág. 891) sin embargo, puede comprobarse en la práctica cuán difícil se torna la reacción. Precisamente porque el actor, la persona del actor (es decir, el actor no deja de ser una persona, aunque tal aclaración parezca absurda), muchas veces no se deja llevar por su impulso, sino que interpone un gesto. Esto ocurre a veces por falta de costumbre, por estar habituado a otro modo de actuación, por temor a quedar desnudo, a mostrarse a sí mismo, a hacer ver algo que tal vez preferiría ocultar, por temor a ser él mismo. Grotowski (1987, como está parafraseado en Olinto & Bonfitto, 2013) diferencia claramente el impulso del gesto:

Se entiende por impulso aquello que precede al movimiento y es visible en el cuerpo antes que el movimiento en sí ocurra. Según la concepción grotowskiana, el impulso se diferencia del gesto; en la medida en que éste último se origina en regiones periféricas del cuerpo –manos, brazo, piernas y pies–, el impulso, al contrario, parte siempre de la columna vertebral. (pág. 891)

En estas primeras improvisaciones se hacen evidentes también las dificultades con relación al texto, o, mejor dicho, la palabra. Cuando esta aparece suele ser en un sentido explicativo, gráfico, sobre lo que se hace. O aparece la palabra y con ella la historia y se pierde la reacción y el juego por el juego mismo, o no aparece, y las improvisaciones parecen tornarse en oficio mudo. Se evidencia la disociación palabra/cuerpo.

Mientras se desarrollaban estas improvisaciones, se emplearon recursos que provenían de la práctica, por ejemplo, ejercicios como: “estar con nosotros”, “leer con nosotros”, “construir con nosotros” (esta denominación es personal, como una manera de darle entidad a un ejercicio que habíamos realizado en una experiencia de taller a cargo del director Diego Aramburo). En estos ejercicios se recurrió a la técnica del “*performer* grotowskiano”. Específicamente la propuesta del Yo-Yo, que nace a partir de la inspiración de Grotowski (2004) en los textos antiguos que decían: “Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá” (pág. 2), así, él se refería al peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo, y proseguía,

sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un yo-yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil, presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. (pág. 2)

El Yo-Yo no significa estar cortado en dos, sino ser doble, pasivo en la acción y activo en la mirada. Pasivo, que quiere decir receptivo, y activo, estar presente. La ejecución de estos ejercicios significó un paso trascendental en la búsqueda, marcó el rumbo del proceso y fue movilizador en la percepción personal y grupal. Como pautas concretas en su ejecución, estaban las siguientes:

a) cuerpo sin defensas, abierto a las influencias del entorno (una kinésica-proxémica particular que tiene que ver con el casi no movimiento, estar de pie, las piernas abiertas un ancho de caderas, los brazos penden al lado del cuerpo, no se entrecruzan, no se apoyan unos en otros. Y el mismo tratamiento para los miembros inferiores. La frontalidad, el cuerpo del actor de frente al cuerpo del espectador).

b) la mirada dirigida directamente a los ojos del espectador, sosteniendo dicha arbitrariedad y generando a partir de esta composición una comunicación directa. Estableciendo “un puente con la mirada”.

En este trabajo no se procuró generar estados de afección, sino estados de pureza, desenmascarar a la persona detrás del actor, en un intento de pulir lo relacional y lo vincular: actor/espectador, actor/actor, actor/entorno, actor/persona. Suponiendo intuitivamente que el ser, la honestidad del ser en escena, es como una forma de presencia.

Aquí se retomó a Grotowski (2008) en su trabajo de la “vía negativa”, ya que se procuró destruir obstáculos, esas defensas que el actor interpone para tal vez no dejarse afectar, no dejarse ver, cuando aparece el gesto en lugar del impulso. Se tuvo que destruir para construir. Destruir una forma para construir una disposición, ya que es necesario un cuerpo, un actor, abierto perceptivamente, dispuesto, sensible. Un cuerpo que es atravesado por esa mirada que encuentra la suya propia, por la mirada del otro que lo constituye, atravesado por el texto que emite.

En el proceso y como manera de aproximarse al texto específico de la obra, se desarrollaron modalidades diversas de improvisación, y avanzado el proceso recién comenzaron los actores a trabajar con el texto que habían memorizado. Aquí comenzaban a conjugarse vivamente todos los elementos trabajados con antelación con la dramaturgia textual como el trabajo desde el inicio se había planteado desde ellos, persona del actor, en la búsqueda de quitar máscaras, vicios de oficio, defensas, y ser ellos. Ahora bien, atenerse a las palabras precisas del texto, crear la situación de ficción, conllevaba interrogantes y parecía producir un retroceso

en lo capitalizado hasta el momento. Era desde ellos, pero no eran ellos, ni sus palabras, en algunos casos ni siquiera situaciones cercanas o posibles de vivenciar. ¿Cómo hacerlo, sin crear personaje? En este momento de la búsqueda se tornó de capital importancia retomar a Guénoun (2004) en su nominación de “figura representada” y tratar de esclarecer desde qué lugar se abordaría esta entidad, lo cual obligó a buscar una manera de definirla. Así es como articulamos la siguiente definición, para este trabajo específico:

No es personaje, no está el acento puesto en la personificación. En construir un modelo de persona, en base a ciertas características. Como actor represento una figura, con mi propia materialidad, el cuerpo se impone por su propia materialidad, que tiene un peso fuertísimo más allá de cualquier esfuerzo por la búsqueda que fuere. El esmero no está puesto en una mayor fidelidad a un supuesto modelo que se pretende, sino en hacer viva en mí una situación determinada, desde mi edad, mi cuerpo, mi color de cabello, mi tono de voz, mi gestualidad. Una especie de <yo en situación>.

No pretendo por lo tanto encontrar la forma en que tal personaje se mueve, camina, se sienta; ni mucho menos su tono de voz. Ya que lo óptimo de acuerdo a esta óptica será mi voz en situación, mi propia voz, cómo reacciona, qué inflexiones tiene. Lo valdero sería algo así como lo <orgánico>. Aquello verdadero que fluye de mí, por la situación (de ficción en que me encuentro). La figura representada se encuadra dentro de la representación. Pero entendiendo por ésta: el volver a presentar. Presentar como poner en presente, hacer vívido en el <aquí y ahora>, algo, eso, específico, determinado. Al hacerlo presente, aun cuando conlleve determinadas marcaciones a seguir (cierto protocolo, o secuencia) es fundamental el traer <eso> al momento presente.

Por lo tanto, lo pautado es una estructura, pero el recorrido de ella será cada día distinto, como lo soy yo mismo, y los días, y las personas que me rodean. La atención y permeabilidad se imponen como factores fundamentales a tener en cuenta, en cada ocasión, única e irrepetible, como cada momento de la vida lo es. (Mendieta, 2014, págs. 22-23)

El mayor tiempo de esta investigación estuvo destinado a liberar al actor de sus barreras, lo cual involucraba necesariamente a la persona del actor. En el afán por conseguir este despojo se ejecutaron (además de los mecanismos mencionados) una variedad de ejercicios que funcionaron como dispositivos por medio de los cuales abordar la presencia. Todos ellos perseguirán la misma finalidad: descu-

brir la persona tras el actor, disponibilidad a la reacción, conexión con el presente, contacto y liberar existencia en el escenario, en este camino de poder ser en escena (vinculado a la noción de figura representada con la cual se operó).

Se avanzó en la dirección de abrir la percepción del actor al todo, así se fue gestando un ejercicio que se consolidó como otro pilar en la investigación, el ejercicio perceptivo:

En él se condensa lo procesual del trabajo, la progresión. En un principio aparece como un medio para lograr conexión en el grupo y más adelante, como consecuencia de un accidente, adquiere cambios, con las siguientes pautas que lo determinan: el movimiento nace del círculo, de mirarse atentamente a los ojos unos a otros, de algo pequeño paulatinamente irá a algo más grande. Recién después vendrá el desplazamiento. En el espacio procurar: equilibrio, velocidades, niveles, también es válido quietud, sostener y lentísimo. No viene indicado ningún líder desde fuera, nosotros desde dentro lo decidimos. Por lo tanto, <abiertos perceptivamente>, no me <ensimismo>. No siempre propone el mismo. Dejo que se desarrolle algo antes de proponer otra cosa. No siempre círculo, no siempre seguir al que propone. La cara también baila. Paulatinamente se va abandonando la idea de líder, y con el paso del tiempo se modifica: debe procurarse eliminar el concepto de líder por devenir. Algo deviene en otra cosa, por eso exige una percepción máxima del entorno. Es <todos como si fuéramos uno>. (Mendieta, 2014, págs. 24-25)

Es relevante la aparición del “ejercicio perceptivo” en el proceso porque mediante su ejecución y evolución en el tiempo se fueron trabajando aspectos fundamentales de la búsqueda, y funcionó como nexo entre la primera y segunda etapa del proceso (tomando como límite entre una y otra, el trabajo sobre la puesta en escena).

Finalmente, también como consecuencia de la práctica, se efectiviza la apreciación de que este ejercicio es sumamente exigente, y demanda por parte del actor una atención permanente, sin posibilidad de desconectarse ni un instante. De lo cual se desprende la asociación establecida con Grotowski (1987, como está citado en Olinto & Bonfitto, 2013): “El actor debe reaccionar para el exterior, atacando el espacio que existe a su alrededor, en contacto, todo el tiempo” (pág. 891). Esta frase se estableció como premisa para la puesta en escena.

Como el interés asienta en lo actoral y la relación actor/espectador, desde el inicio la voluntad para la puesta en escena fue el espacio vacío, que el público se encontrara en primera instancia con un espacio que está a la espera de él, que se le ofrece libre de cualquier connotación o atributo. Además, el actor una vez dentro de la escena permanece allí, está presente aun cuando no participe actoralmente de ella. Ubicado en un lugar de frontera entre actuar y observar, entre esperar y accionar en la espera, entre ser visible y no.

Una puesta de estas características exige un actor atento, capaz de entrar y salir con facilidad de las situaciones ficcionales. A la vez que la capacidad de estar sin afán de destacarse ni tampoco en situación de sala de espera, aguardando su turno. Un actor dispuesto a estar visible para el público y sus compañeros todo el tiempo, construir con ellos y también ser capaz de escuchar y observar.

La puesta en escena cuestionó y resignificó el registro actoral. Se observa cómo las intervenciones de los actores cuando les <corresponde> su escena, son desarrolladas inicialmente como entradas y salidas; se aprecia en algunos un comienzo y final de escena solemne, no algo que fluye dentro de la dinámica de figura representada, sino algo más bien vinculado a un trabajo sobre personaje. Esto se vincula a patrones de comportamiento que cuesta romper y a la necesidad del actor de instalarse. Más tarde se verá cómo se hace necesario que sea un todo que se metamorfosea dando lugar a focos de atención, correspondientes a la escena que se lleva a cabo y enfatizar sobre estar construyendo en conjunto, todo el tiempo, aun cuando no se participa deliberadamente de una escena.

El concepto de figura representada comenzó a borrar en el decurso del trabajo las cualidades histriónicas, expresivas y la actuación por momentos se volvió “lavada”. Se hizo hincapié por lo tanto en recuperar lo actoral, ficcional, con la “Compenetración”, vinculada a creer en lo que hago y dejarme ir, sin dejar de estar acá.

Y, finalmente, dos premisas importantes:

i) La mirada como sostén, la índole de la propuesta implica un estar todo el tiempo del actor en el espacio y ese construir con la mirada, que siempre debe estar viva. Ya sea en vinculación al compañero, a la escena que se lleva a cabo, o al público, pero siempre viva, presente ahí. En relación a esto, la mirada por momentos se volvía anticipatoria de la escena siguiente y éste fue otro aspecto que sólo se pudo trabajar en el decurso del último tiempo. Se impone por tanto la necesidad de una

mirada presente pero no impuesta. Atenta pero no anticipatoria. Así, como pauta general común, ésta es una de las variantes que actualizan la actuación.

2) Estar haciendo música, esta pauta aspira a dotar al actor de protagonismo y decisión para entre todos construir una puesta como si se tratara de una melodía. Con altos, bajos, medios, y silencios sostenidos. Por el carácter mismo de la propuesta, la atención a lo que acontece en el tiempo presente, una marcación rítmica deliberada de por dónde debiera ir el latir de cada escena y partiturizada previamente por la dirección, a la cual los actores debieran atenerse, solo congelaría la actuación distanciándola de lo vivo. De allí la importancia de una consciencia rítmica grupal, que evidencia aquello que mediante el ejercicio perceptivo se trabajó en relación a la intuición del actor para cambiar de ritmo.

No todo queda subsumido al actor, hay aspectos que se señalaron desde la dirección como marcas, pero otros sólo se podrán recorrer y decidir en el presente de la actuación. Así se puede concluir que la puesta contó con ciertos soportes fijos y ciertos lugares de libertad vinculados también al criterio en la actuación de: no repetir una forma, actualizar patrones fijos.

Todos los aspectos señalados volvieron sobre el trabajo del actor y sus efectos determinaron la necesidad de afianzar conceptos y nociones trabajados. Todo en un afán de alcanzar un estar/ser del actor, no armado, no cerrado a una intencionalidad que se cierne sobre él.

Conclusiones

A lo largo de la investigación se pretendió articular, poner en diálogo, el mundo de la palabra con el mundo de la presencia, en la puesta en escena de una dramaturgia escrita. El trabajo sobre la presencia se centró en el actor, en especial, la persona del actor, lo que generó otra calidad de actuación. Se trabajó sobre la “disposición” de conectar con el presente, para lo cual fue relevante el empleo del dispositivo del performer de Grotowski (2004). La investigación aportó una posibilidad de abordar la palabra en su relación con la presencia desde la conceptualización de “figura representada”. En tanto que otro hallazgo, el “ejercicio perceptivo”, permitió desarrollar la puesta en escena.

En el decurso del trabajo, correspondía la conformación de la dramaturgia escénica: llevar al espacio las palabras, trabajadas desde la noción, en la conformación de un nuevo mundo que vinculara los dos anteriores. Esto determinó la necesidad de que el actor trascendiera el texto, de que no fijara su actuación en un gesto o decir determinado, de que estuviera presente y abierto perceptivamente todo el tiempo, capaz de hacer vivas esas imágenes y esas palabras (de acuerdo con cómo está él, su compañero, el entorno), consciente asimismo de que eso es permanente cambio, dejándose afectar por eso y construyendo desde ahí.

Por otra parte, si bien había un texto, un objetivo en cada escena, una cierta partitura física, no todos los movimientos del actor y sus desplazamientos en el espacio estaban pautados. Además, dentro del contenedor estructural del texto como guía, por encima de toda premisa, existía la de ser genuino y honesto con lo que sucede en el tiempo presente. Los movimientos, los desplazamientos, las posiciones en el espacio y hasta la letra podrían modificarse mientras no se perdiera la conexión con lo real (el entorno, lo relacional y las interpenetraciones de uno en otro).

Se llega así a la conclusión de que en realidad lo que se trabaja es una disposición (de apertura, de recepción). No hay certezas. Es una apuesta permanente y el resultado siempre incierto, inaprensible e imposible de cerrar desde aquí, en constante cambio. Los actuales medios de vinculación de los seres humanos conspiran contra la posibilidad de afectación de un cuerpo por otro, al propiciar modos de vinculación que no precisan de un espacio/tiempo compartido, que prescindan del encuentro de los cuerpos, que por ende nos deshumanizan al favorecer la escisión del cuerpo y la mente. Trabajando el despojo y la disposición del actor se pone en valor la presencia. Así, el teatro emerge como prototipo de un modo de vinculación humanizante.

Ese anhelo, de recuperar nuestra humanidad, atraviesa esta búsqueda. Y con él otro deseo, el de un teatro vivo, que busque, afiance, desarrolle y defienda su esencialidad, el contacto inter-persona en un mismo tiempo y lugar, esencia que al fin no le es tan necesaria al teatro, como a nosotros mismos.

Referencias bibliográficas

- Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogo.
- Dubatti, J. (2003). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Grotowski, J. (2004) Dossier el Performer. *El Apuntador*, 3 (8), 1-5 .
- Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. México D. F.: Siglo XXI.
- Guénoun, D. (2004) ¿Todavía teatro? En J. Chevallier (Coord.), *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México DF: UNAM/Escenología/Proyecto 3.
- Gumbrecht, H. U. (2012), Acerca de la hipercomunicación (y la vejez). *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*, 16, 262-274. Recuperado de: <http://www.telonde-fondo.org/numeros-anteriores/numero16/seccion/125/estudios-de-la-presencia.html>.
- Icle, G. (2012). Para presentar los estudios de la presencia en Argentina. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*, 16, 183-188. Recuperado de: <http://www.telonde-fondo.org/numeros-anteriores/numero16/seccion/125/estudios-de-la-presencia.html>.
- Mendieta, M. (2014). *Indagaciones escénicas sobre la presencia del actor en la puesta en escena de una dramaturgia escrita* (Trabajo final de grado). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Olinto, L. & Bonfitto, M. (2013). A Precisão Psicofísica no Ato Total. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 879-901. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266037268>.

Cita sugerida: Mendieta, M. V. (2019). Figura representada, ejercicio perceptivo y performer grotowskiano en indagaciones escénicas sobre la presencia del actor. *Investiga+*, 2(2), 204-217. Recuperado de http://www.upc.edu.ar/wp-content/uploads/2015/09/investiga_mas_a2n2.pdf