

Cuantos y *Flow*: geología de la performatividad escénica

Quanta and *Flow*: geology of scenic performativity

Quanta and *Flow*: geologia da performatividade do estágio

*Laurent Berger

*Université Paul Valéry Montpellier, Francia

La Manufacture, Lausanne¹

Contacto: bergerlaurent@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3352-6725>

Published in Arte, Cultura y
Sociedad : revista de
investigación a través de la
práctica artística, julio
2021, vol. 1, núm. 1, which
should be cited to refer to this
work.

Envío original: 2021/07/20 Preprint: 2021/10/12

Aceptado: 2021/10/19 Publicado: 2021/12/06

Resumen

A partir de la observación de varios procesos de ensayos teatrales contemporáneos parte de un proyecto de investigación internacional, este artículo propone varias hipótesis sobre la construcción de la dimensión performativa de la actuación de un texto dramático, en este caso, de Shakespeare. En particular, esta propuesta insiste sobre la necesidad de poner en cuestión el paradigma del personaje como eje central del trabajo actoral, para interesarse en otros fenómenos, tanto continuos como discontinuos, menos controlables, que despiertan un acercamiento al texto más dinámico e inestable. Usando algunas analogías con la física moderna, el artículo propone, finalmente, algunas reflexiones que permiten entender cómo los elementos que rigen la actuación en vivo se constituyen a partir de una acumulación de capas interpretativas, complementarias y

¹ El proyecto al origen de este artículo cuenta con el apoyo del FNS suizo.

contradictorias, reveladas por el proceso de ensayo, y cómo el actor puede circular física y mentalmente dentro de estos estratos ambivalentes para generar un tipo de actuación que ofrece a Shakespeare una modernidad teatral acorde con su potencial.

Palabras claves: Performance, Actuación, Dirección Escénica, Shakespeare, Teoría Cuántica.

Abstract

Based on the observation of several contemporary theatrical rehearsal processes, part of an international research project, this article proposes different hypotheses on the construction of the performative dimension of the acting of a dramatic text, in this case, Shakespeare's. Particularly, this proposal insists on the need to question the paradigm of the character as the central axis of the acting work, in order to get interested in other phenomena, both continuous and discontinuous, less controllable, that awaken a more dynamic and unstable approach to the text. Using some analogies with modern physics, the article finally proposes some reflections that allow us to understand how the elements that govern live performance are constituted from an accumulation of interpretative layers, complementary and contradictory, revealed by the rehearsal process, and how the actor can circulate physically and mentally within these ambivalent layers to generate a type of performance that offers Shakespeare a theatrical modernity in accordance with its potential.

Keywords: Performance, Acting, Stage Direction, Shakespeare, Quantum Theory.

Resumo

Baseado na observação de vários processos de ensaios teatrais contemporâneos, parte de um projeto de pesquisa internacional, este artigo propõe formular várias hipóteses sobre a construção da dimensão performativa da execução de um texto dramático, neste caso Shakespeare. Em particular, insiste na necessidade de questionar o paradigma do caráter como eixo central do trabalho de atuação, a fim de interessar-se por outros fenômenos, tanto contínuos quanto descontínuos, menos controláveis, que despertam uma abordagem mais dinâmica e instável do texto. Usando algumas analogias com a física moderna, o artigo finalmente propõe algumas reflexões que nos permitem entender como os elementos que governam a performance ao vivo são constituídos a partir de uma acumulação de camadas interpretativas, complementares e contraditórias, reveladas pelo processo de ensaio, e como o ator pode circular física e mentalmente dentro dessas camadas ambivalentes para gerar um tipo de

performance que oferece a Shakespeare uma modernidade teatral de acordo com seu potencial.

Palavras-chave: Performance, Atuação, Direção de Palco, Shakespeare, Teoria Quântica

Nota introductoria: en el presente documento, los términos empleados para designar personas están tomados en el sentido genérico; tienen valor de femenino y de masculino.

Introducción

Durante el siglo XX, las mutaciones estéticas en la escena teatral tanto en América como en Europa fueron a menudo acompañadas de avances teóricos significativos. Las teorías dramatúrgicas se hicieron eco de la evolución del texto teatral, desde su función como base central de la representación hacia un papel menos hegemónico de material textual que ocupa un lugar equivalente al lado de otro tipo de material, sonoro, plástico o performativo. Más recientemente, la investigación teórica sobre prácticas performativas, escritura escénica, investigación-creación, teatros digitales o teatro documental ha llevado a redefinir la relación de la escena viva con la realidad y la ficción en particular mediante la observación del proceso creativo. Paralelamente, la producción teórica de ciertos artistas emblemáticos del siglo XX ha acompañado e impulsado la práctica teatral. Sin embargo, en los últimos treinta años, a pesar de la considerable evolución de la estética escénica, los escritos teóricos de los artistas no acompañan tan de cerca esas mutaciones y dejan algunas prácticas contemporáneas en parte huérfanas de teorías sólidas que las puedan fundamentar y enriquecer.

Actualmente, nos encontramos, por un lado, ante una reflexión producida, principalmente, por teóricos que observan procesos y formas desde el exterior y, por otro lado, los escritos de artistas que reclaman

actualización y difusión. Así mismo, los programas de investigación-creación en pleno desarrollo se concentran, por ahora y principalmente, en prácticas artísticas singulares o localizadas y —a pesar de que, en el mundo profesional, las numerosas colaboraciones internacionales influyen considerablemente sobre el panorama de la creación escénica— todavía pocos programas de investigación implementan experimentos y reflejan en hipótesis teóricas esas prácticas internacionales e interculturales.

Como en los orígenes de la puesta en escena, cuando la aparición de una nueva disciplina requería asentar fundamentos generalizados para definirla y se nutría abundantemente de cruces interculturales para hacer un balance global del estado del arte, se esboza ahora un nuevo horizonte de investigación que cuestiona la posibilidad de repensar en una teoría de la práctica escénica lo más completa posible que refleje los sistemas y técnicas que han prevalecido recientemente en el escenario contemporáneo y en la formación, dejando también que teorías actuales que nos vienen de otras disciplinas puedan influir sobre la teoría teatral.

Dichos objetivos artístico-científicos están en el origen del proyecto internacional “Ser y actuar” cuya primera fase permitió, entre enero del 2020 y junio del 2021, desarrollar cinco laboratorios de creación-investigación en Suiza, Francia, Uruguay, Costa Rica y Canadá sobre el trabajo del actor y *performer* en América y Europa. En estos laboratorios, ponemos en acción procesos creativos paralelos centrados en la práctica escénica mediante la asociación entre artistas e investigadores universitarios y en una perspectiva lo suficientemente amplia como para reflejar la diversidad de las estéticas contemporáneas. Las condiciones reunidas nos permiten comparar en directo varias metodologías artísticas, de la manera más precisa posible, cuestionando las técnicas del actor y los procesos creativos actuales que ofrecen una nueva mirada sobre la cuestión del actuar y el no actuar, la presencia real o ficticia del actor y la distancia entre el actor y el acto. A través de este enfoque, el proyecto trata de

producir una teoría artística actual basada en un proceso real de experimentación científica sobre el trabajo del actor/*performer* y el director.

Los objetivos específicos de este proyecto de investigación pretenden, entonces, confrontar diferentes actores, *performers* y directores a procesos creativos comparables científicamente para extraer de esas experiencias un léxico de práctica y una formulación de técnicas y métodos que puedan ser utilizados más allá de las problemáticas locales y de los enfoques propios a cada artista. Además, el proyecto se esfuerza en estudiar un conjunto de procesos de trabajo contrastado en el cual se abarque una variedad de prácticas lo suficientemente amplia como para corresponder a la realidad de las prácticas actuales del actor y del *performer*. Para lograrlo, trabajamos con un equipo que reúne investigadores cercanos a las prácticas artísticas con artistas-investigadores polifacéticos interesados en la producción teórica y la pedagogía, además de que están abiertos a las prácticas escénicas contemporáneas. El diálogo permanente entre práctica y teoría es un principio fundamental de este proyecto.

Otro de los principios de este proyecto consiste en producir un pensamiento descentrado y colectivo en varios niveles. En primera instancia dándole un lugar privilegiado a la voz del actor y del *perfomer* en la construcción de los conceptos teóricos producidos por el proyecto, cuando históricamente son los directores los que han llevado la voz cantante en la fabricación de dichos conceptos. En segunda instancia, dejando que los debates estético-técnicos del proyecto emanen de las preocupaciones que impactan en la actualidad cada ámbito cultural que atraviesa el programa de investigación con el objetivo de apuntar a un pensamiento plural sobre el trabajo del *performer* más que un sistema sintético y centrado cultural e ideológicamente.

En el caso del presente artículo, nos concentraremos precisamente en la cuestión de las energías o impulsos que rigen la actividad actoral en el momento performativo en el caso del trabajo con un material shakesperiano. Y tratamos de observar cómo se decanta, dentro del

imaginario y del cuerpo del actor, el conjunto de informaciones que va almacenando durante el proceso de ensayos y cómo gestiona en directo el flujo de indicaciones que él mismo produce a la hora de actuar. Se trata por lo tanto de describir una suerte de “geología viva” interna del actor con la doble hipótesis siguiente: primero, que existe una mezcla contradictoria de elementos continuos y discontinuos (o “discretos”) tanto a nivel energético como conceptual que el *performer* tiene que manipular y, segundo, que los elementos que rigen su actuación en vivo se organizan en varias capas, algunas ya casi inconscientes, o integradas a su esquema corporal, otras más lábiles que requieren de él una atención muy activa en el momento mismo de la actuación y que le obligan a dar prioridad a algunas en detrimento de otras.

Metodología

A nivel metodológico, si bien nos apoyamos en los principios de la investigación-creación (*practice-based research*) y los estudios de genética teatral, el método específico desarrollado en este proyecto se basa en unos principios comparativos con un enfoque bastante científico al proponer experiencias artísticas reproducibles en su estructura, para luego producir una conceptualización de la práctica que va más allá de las propuestas individuales. En otras palabras, con el objetivo de extraer técnicas y principios de trabajo que sean transferibles a otras prácticas; para permitir una articulación sólida entre teoría y práctica, el equipo de investigación desarrolla protocolos de investigación rigurosos y reproducibles que permiten comparar las diversas prácticas artísticas a través de parámetros de análisis relevantes en relación con un corpus teórico que varias sesiones de debate nos permiten compartir.

Las sesiones de experimentación toman la forma de un taller de creación de una duración entre dos y tres semanas durante las cuales se ensayan entre cuatro y diez pequeñas formas escénicas, dirigidas por uno

o varios artistas, o dirigidas colectivamente, como si se tratara de pequeños espectáculos. Cada uno de esos ensayos/experimentos se basa en la presencia dual de los artistas que dirigen la experiencia de creación de manera autónoma y de observadores de esta, que no irrumpen en el proceso, pero que organizan sesiones de balance y entrevistas a los artistas al margen de los ensayos. Muchas veces un artista que dirige un proceso de creación ocupa el lugar del observador o del *performer* en un proceso dirigido por otros.

La duración de las experiencias, la constitución de los grupos, los materiales de trabajo, literarios, dramáticos o temáticos, los métodos de creación y las formas escénicas por crear para la realización de estas experiencias son parámetros que definimos en función de cada contexto cultural/artístico de creación tratando de acercarnos lo mejor posible a un proceso de ensayo normal en dicho contexto. En general, cada taller asocia un centro de investigación y un centro dedicado a la práctica artística (centro de formación, creación y/o investigación). Está dirigido por varios directores/formadores, uno perteneciente (cuando es posible) a la institución donde se realiza el taller y, por lo menos, uno procedente del extranjero frente a un grupo de actores locales con la posibilidad de invitar a algún otro actor del exterior para multiplicar los puntos de comparación. Para que sea posible reflexionar al mismo tiempo sobre la cuestión de la creación y la formación, algunos de los talleres se realizan con actores profesionales en activo, otros con actores en formación, o una mezcla de los dos.

Las experiencias se basan en un protocolo común establecido durante el taller inaugural que se va reevaluando en cada taller, pues se prioriza la conformidad del trabajo con las costumbres profesionales de los artistas que integran el taller. De esta manera, el laboratorio se mete en la sala de ensayo y no lo inverso. El hecho de tener a varios artistas/pedagogos realizando simultáneamente sus procesos de ensayo ofrece lógicamente un gran potencial comparativo entre los diferentes ejercicios, ya que se

atraviesan las mismas fases del trabajo creativo (calentamiento, reflexión dramatúrgica, construcción y desarrollo del personaje o de la performance, etc.) para cada proceso y cada taller casi simultáneamente. En total, sobre la duración del proyecto global, hemos desarrollado unas cuarenta pequeñas formas escénicas involucrando a unos ochenta artistas y una docena de científicos de nueve países distintos.

Este enfoque comparativo constituye el núcleo de nuestro enfoque científico y la variedad de experiencias diferentes nos ofrece las condiciones para una investigación rica en información transversal y nos permite una reflexión profunda tanto desde el punto de vista práctico como teórico. Varios estudiantes de doctorado siguen a la vez los talleres para realizar su propia investigación a partir de la observación de estos experimentos, pero siguiendo su propio enfoque, además, sus doctorados constituirán un plan de reflexión complementario e independiente que sirve como punto de vista crítico sobre el desarrollo del proyecto y viene a consolidar la visión múltiple y colaborativa que funda conceptualmente el proyecto.

También, es importante señalar que conformamos el equipo de investigación reuniendo a artistas-investigadores que tienen una actividad educativa significativa y a investigadores que, por lo contrario, tienen una relación significativa con la práctica artística. La participación de ciertos miembros del grupo de investigación en algunos procesos como artistas y en otros como observadores es un elemento esencial del sistema, ya que el objetivo de la investigación radica en el desarrollo de los vínculos entre investigación, teoría, observación, creación y formación. De la misma forma, la producción teórica se realiza con una sinergia entre creadores y observadores que tienen cada uno un punto de vista complementario sobre los procesos. Por lo tanto, todos los resultados, incluyendo el presente artículo, están fundados sobre una visión plural que refleja el material teórico y práctico.

A nivel instrumental, para permitir la descentralización de la producción científica, desarrollamos varias herramientas técnicas que

permiten a cada investigador construir su propia reflexión a partir de un material colaborativo común. La primera herramienta es la captación audiovisual de todos los ensayos y debates teóricos. La segunda es una serie de unas cien entrevistas audiovisuales a los artistas del proyecto, con tres enfoques distintos: un enfoque sobre los procesos de ensayo, donde se indaga con el actor o director con un evento ocurrido durante el ensayo anterior (que puede ser un bloqueo o al contrario la resolución de un problema o un fenómeno relevante que merece particular atención a nivel conceptual o práctico); otro enfoque sobre el léxico del actor y del director, donde invitamos a los artistas a desvelar y aclarar un concepto teórico-práctico que suelen utilizar en el trabajo cotidiano; el tercer enfoque es más general y permite al artista situar su participación en el proyecto “ser y actuar” dentro de su propio recorrido artístico y, en caso que exista, académico. La tercera herramienta, y seguramente la más relevante a nivel de investigación colectiva, es el desarrollo de una base de datos colaborativa que permite cruzar todas las notas de ensayos de cada uno de los procesos, tanto de parte de los artistas como de los observadores. Cada punto de observación del ensayo sea práctico o conceptual, subjetivo o factual, da lugar a una nota que referencia el contenido de la observación y lo asocia a los diferentes términos de léxico teórico-práctico que vamos desarrollando desde el inicio del proyecto. A medida que vamos avanzando se enriquece cada término del léxico de observaciones nuevas que lo enriquecen con variantes relacionadas con los diferentes contextos de creación. Al mismo tiempo, cada nueva observación puede ser asociada con un léxico cada vez más amplio.

A partir de esta metodología podemos, en un momento dado, recurrir a la totalidad de los ensayos para nutrir una reflexión, sea conceptual o técnica, y basarla en experiencias concretas de los artistas, y, también, la propia base de datos evidencia cuestionamientos por la acumulación de observaciones relacionadas a tal o cual fenómeno que se da de manera repetida en los ensayos.

En el caso de este artículo, nos interesamos en un aspecto muy preciso de la construcción de la acción actoral que tiene que ver con la manera con la cual, a partir del material shakesperiano, el *performer* almacena los diferentes estratos de ensayos dentro de su experiencia sensorial y mental y cómo los vuelve a explotar en el momento de la representación. Hemos trabajado principalmente a partir del material emergido de cuatro procesos de creación en Costa Rica, Francia, Uruguay y Canadá, donde se presentó la oportunidad para el autor de esta investigación de dirigir cada vez la escena dos del acto primero de *Ricardo Tercero* de William Shakespeare, con dos actores, Natalia Regidor y José Luis Solís Herrera en Costa Rica, Fanny Schoeffter y Rémy Chabrolle en Francia, Florencia Zabaleta y Luis Pazos en Uruguay, Marie-Fannie Guay y Alex Trahan en Canadá (Quebec).

Cruzando las observaciones de estos ocho actores con mis propias notas y las notas de los observadores exteriores, podemos ofrecer unas reflexiones transversales sobre la manera como, dentro de una visión contemporánea de la actuación, uno se puede enfrentar a este material del repertorio universal del teatro. El uso de la base de datos nos permite a la vez tener muy presente cada una de las experiencias individuales de los artistas y a la vez rescatar fenómenos que trascienden las fronteras y las metodologías artísticas dominantes en los diferentes países en cuanto a construcción del personaje y a la performatividad escénica.

Resultados

El texto de Shakespeare, mito y prisión

Una de las características de las grandes obras del repertorio es que tienen una existencia escénica en el imaginario del actor antes que empiece

el trabajo sobre el texto. En otras palabras, porque son textos que el actor ha interpretado anteriormente, durante su formación o su carrera o porque ha presenciado montajes importantes de dichas obras o ha leído testimonios sobre esos montajes. El teatro de Shakespeare siempre viene acompañado de una sombra muy larga y es imprescindible escapar de ella para apoderarse, aunque sea mínimamente, de un proceso de creación sobre ese material. Tanto los intérpretes de Lady Anne y Ricardo, como los directores saben que vienen a ocupar un lugar en la larga fila de grandes artistas que se enfrentaron a las mismas situaciones y problemáticas de interpretación.

No solo la herencia artística que nos viene de la historia teatral nos lleva a la humildad, sino también que la magnitud del propio material tiene tendencia a intimidar a los artistas. Para Giorgio Strehler (1998), frente a Shakespeare, “el intérprete responsable no puede no sentirse muy pequeño. Cada vez que retomaba mi trabajo sobre *La Tempestad*, me sentía perdido, casi diría confundido, frente a la inmensidad de las implicaciones presentes en la obra”. La obra aparece como una arquitectura compleja que no se termina de descifrar y que se resiste a cualquier metodología analítica que podamos oponerle. Lo mismo pasa con las técnicas actorales, como enuncia Florence Zabaleta, actriz de la Comedia Nacional Uruguaya: “Trabajar con Shakespeare siempre es complejo y desafiante. La dimensión poética, filosófica y cósmica que plantean sus textos, nos enfrentan a nuestras limitaciones como intérpretes. Por momentos parece que tuviéramos las riendas, pero fácilmente las perdemos” (Berger 2021, nota 3387). Fuera de los intérpretes históricos de estos papeles, esta presión desafiante viene de la multitud de dimensiones con las que tiene que lidiar el actor a la hora de enfrentarse a ese texto, tanto a nivel de técnica actoral como de entendimiento del texto. El material se desarrolla tanto a nivel dramático y poético, como filosófico o psicológico, y el propio lenguaje tiene una exigencia formal que dobla la exigencia intelectual con un manejo técnico del decir que multiplica los retos para el actor.

Esa complejidad y la necesidad de resolverla puede llevar a los artistas a buscar soluciones ya calibradas para encontrar una vía segura en la construcción del trabajo escénico. De allí que el propio material fue, a lo largo de los años, generando unas lecturas convencionales que además de facilitar el trabajo de creación hicieron que los papeles fueran reconocibles para el gusto del espectador. La constitución de esos clichés interpretativos es, más incluso que las propias dificultades del texto, una de las grandes trampas de ese repertorio, porque encarrilan el proceso de creación en rieles de los cuales es difícil de escapar.

Por lo tanto, dentro de nuestros procesos orientados hacia la creación contemporánea, una de las primeras tareas consiste en identificar estos clichés e inventar estrategias para evitarlos. Las principales fuentes de cristalización del trabajo actoral que hemos podido apuntar para luego deconstruirlas conciernen el énfasis poético del texto shakespeariano y la teatralidad convencional que genera, la existencia del personaje y de su psicología como estructura preexistente a la interpretación del texto y, finalmente, la formalidad del material, consecuencia de su carácter histórico, que condiciona el trabajo del actor hacia modelos estéticos pre establecidos.

Como precisa Florencia Zabaleta —por sus propias estructuras de creación en la Comedia Nacional que le obligan a resolver con rapidez la cuestión del personaje y ofrecer un resultado coherente y eficaz— tiene tendencia a hacerla caer hacia unas propuestas formales que le impiden permanecer sensible a otros aspectos del texto más confusos e inestables: “Las formas permiten resolver teatralmente situaciones que deberían ser juzgadas desde el intérprete sin fingir” (Berger, 2021, nota 3567). Esta tendencia a querer resolver escénicamente los personajes nos impide cuestionar la modernidad del texto y ocultar bajo las construcciones de entidades psicológicas rígidas los aspectos oscuros, inestables y anacrónicos del texto. De alguna manera, esa resolución formal de la obra

enmascara el texto bajo estructuras antiguas y convencionales que nos impiden revelar una nueva interpretación del texto.

Para Marc-André Poliquin, el trabajo inicial pasa por apoderarse del texto en su propio idioma cotidiano para desconectarlo de la teatralidad ya constituida de los personajes y por no dejarse llevar demasiado por el lirismo de la lengua shakesperiana, que te obliga a darle una importancia equivalente a todos los elementos del texto cuando hay que aprender a dejar algunos elementos en un segundo plano para darles más relieve a otros (Berger 2021, nota 4515). A pesar de la advertencia que recibimos antes de enfrentarnos a la obra, sobre la presión que la lengua de Shakespeare ejerce en los actores, es muy difícil escapar de ella. La propia necesidad de entender la obra nos lleva a crear una visión rígida del material. Tenemos tendencia a dejarnos atrapar por la necesidad psicológica de los personajes que devora y apaga y nos impide revelar otro tipo de fuerzas presentes en el texto. Es muy notorio en los diálogos más activos de Shakespeare donde en paralelo del conflicto psicológico se desarrollan fuerzas rítmicas y poéticas que necesitan de una atención particular del actor que es desviada si se concentra esencialmente en seguir las necesidades psicológicas del personaje. En Shakespeare, a veces calla el personaje, aunque siga hablando el actor.

Estratos textuales y capas actorales

Para el director y el actor, resistir a esa atracción de la lectura tradicional de la obra (cuyo objetivo principal es construir una situación psicológica y narrativa coherente) empieza por abordar el texto sin apuntar de antemano a un resultado escénico definitivo en forma de representación de una acción, pero considerándolo en su materialidad y explorando esa materialidad. Este enfoque inicial permite observar que el tejido textual está constituido de estratos heterogéneos cuyas dimensiones escapan a la lógica de la pura mimesis aristotélica. Así es que, donde la simple lógica mimética

y psicológica necesitaría de un par de versos para hacer avanzar la acción escénica, Shakespeare abre una digresión filosófica, metafórica o musical que distiende el tiempo psicológico. En vez de forzar la actuación a nutrir la psicología del personaje con esa digresión, con el riesgo de enfatizar la interpretación y falsear la coherencia psicológica, se trata de reconocer la heterogeneidad de esos fragmentos para buscarles otro tipo de expresión escénica.

Esta conciencia obliga a identificar otros puntos de concentración fuera de la lógica de la acción dramática, como la producción de imágenes poéticas, la musicalidad del texto, la dinámica de la retórica, o la dimensión narrativa de la interpretación. Como dice Florencia Zabaleta: "Cuando estamos en un lugar, debemos ser conscientes de que por más maravilloso que parezca, seguramente hay otro... que no debemos dejar de explorar. Shakespeare abre dimensiones" (Berger 2021, nota 3387). La exploración de dichas dimensiones es lo que permitirán, posteriormente, ofrecer al público la multiplicidad interpretativa del material, que constituye indudablemente la singularidad y al mismo tiempo la dificultad de una visión contemporánea de Shakespeare, según el teórico (Dort, 1967). La sensibilidad a la contrastada constitución de los estratos textuales de la obra no es solo una manera de escapar a su visión más académica, sino la vía indispensable para revelar la modernidad de este material.

Esto se plasma en el proceso de ensayo, en un largo trabajo de exploración del texto por los actores donde tratamos, en primer lugar, de cuestionar todas las facetas interpretativas de los personajes. Pero dichas facetas no se revelan simplemente a partir de una metodología analítica, a veces una pregunta que aparece en torno a una línea del texto obtiene su resolución varios días después a partir de lo que emerge de un entendimiento de otra línea. A veces una cuestión poética se aclara porque hace eco a un matiz psicológico del personaje, o una reflexión filosófica es revelada por el tratamiento rítmico del fragmento donde aparece. Como en una exploración geológica, los estratos del texto aparecen poco a poco a

medida que se va transitando por todos los estratos superiores, y al mismo tiempo, ninguno de los estratos pretende tener autoridad sobre las otras dimensiones del texto. El tejido del texto es un entramado extremadamente elaborado donde cada estrato tiene su función y participa del equilibrio general.

Este tipo de exploración del texto por los actores permite revelar su estructura multidimensional y los va preparando a una visión de la actuación donde la construcción del personaje constituye solo un nivel, entre otros, en la conformación global de su partitura escénica y donde la versatilidad y la circulación entre diferentes capas de juego es la regla para estar a la altura de una visión moderna de Shakespeare. En efecto, según Jacquot (1978):

La representación de una obra de Shakespeare hoy en día supone varios niveles de actuación. Están los niveles que corresponden a la pluralidad de las intrigas y a la autonomía relativa de los diferentes grupos de personajes involucrados en dichas intrigas. Pero existen también los planos simbólicos que se superponen a los planos narrativos. Tal momento de juego se refiere a un episodio de la fábula, otro constituye el comentario metafórico. O sino uno representa lo que padece un personaje y otro lo que se imagina. El ensanchamiento de las posibilidades de expresión no verbal por la inserción de acciones mimadas en los intervalos de las réplicas o de las escenas ha incitado a muchos creadores a tomar cierto tipo de libertad (p. 549).

La multiplicación de esas capas de actuación, más que ofrecer escapatorias entre las tensiones que produce el texto, exacerba el carácter dinámico que dichas tensiones ofrecen al actor para escapar del nivel simplemente psicológico. Para Rémy Chabrolle, “para no quedarse en un nivel simplemente psicológico, el actor debe actuar la contradicción, decir las cosas como si uno no supiera de dónde vienen y para qué sirven”

(Berger, 2021, nota 3307). Así se abre la actuación a la complejidad interpretativa que refleja mucho mejor la poética shakesperiana actual que una simple coherencia de la trama dramática. El actor, comprometido con las distintas vertientes de la poética shakesperiana, se inclina a desarrollar en sí mismo una variedad mayor de recursos expresivos que puedan revelar todas las dimensiones del texto.

Así, por ejemplo, desarrolla un nivel de atención con su propia sensibilidad, para estar al acecho, en directo, de lo que el texto va a estimular en él. Pero, al mismo tiempo, tiene que mantener otro nivel de atención con los compañeros de escena que también transmiten su propia visión de la acción escénica que lo tiene que contaminar e incluso, debe mantener el contacto con el público para proyectar esas percepciones hacia él y percibir dentro de lo que expresa el público lo que puede integrar en la actuación. Cada uno de esos canales de percepción y expresión retroalimenta al otro en un equilibrio dinámico e inestable que lo obliga a una permanente adaptación de su comprensión del texto y a una actualización de su expresividad.

Además, la configuración contradictoria del material shakesperiano acarrea que no haya ninguna homogeneidad en el apilamiento de las diferentes capas de actuación, ya que cualquier lectura del texto es cuestionada por la lectura siguiente y obliga al actor a reacomodar su sistema de percepción de la intriga, de su personaje y de sus modos expresivos. El texto se presenta para el actor como un conjunto de potencialidades, de las cuales solo un número limitado pueden ser reveladas en cada momento, lo cual lleva al actor a una adaptación constante de su sistema interpretativo y expresivo. Por lo tanto, es un paisaje cargado de olores y cada circulación por el texto lleva a despertar cierto tipo de olores mientras otros permanecen ocultos o relegados a un plano secundario.

Control y descontrol, la contradicción dinámica del actor

Por supuesto, esta visión del texto teatral impulsa, en el actor, tareas contradictorias que solo la actuación permitirá resolver. Por una parte, necesita fabricar estructuras para tener un punto de referencia en el desarrollo de la obra, ya que le es imposible fabricar desde cero una interpretación de la obra cuyos estratos son tan ricos y complejos. Por otra parte, la pérdida de control y la reacción dinámica al pulso vivo de la obra son la garantía de una actuación activa y actualizada.

El trabajo dramatúrgico realizado en la primera parte de los ensayos permite identificar una geografía global de la escena, con una atención particular en los puntos de inflexión que dibujan las diferentes etapas que estructuran el texto y revelan las grandes componentes subtextuales; tensiones operando entre personajes, entre fuerzas narrativas; líneas de desarrollo de las metáforas; articulaciones retóricas o estructuras rítmicas. Estas estructuras se vuelven herramientas muy eficientes y concretas para apoyar la actuación y dar al actor elementos para provocar cambios de ritmo o de expresión. Se presentan como zócalos o puntos de apoyo para rebotar y cambiar de dirección, aunque esos cambios de dirección pueden realizarse de diferentes maneras, cambios de respiración, movimientos escénicos, miradas, entonaciones, expresiones. Las estructuras son como fuentes de energía potenciales a partir de las cuales el actor va a fomentar cambios de dirección (Berger, 2021, nota 3201).

En consecuencia, es su responsabilidad entender los desafíos del texto y sus grandes estructuras, pero, también, necesita tomar el riesgo de no anticipar todos los movimientos de la actuación. La identificación del paisaje poético y emocional no condiciona por completo la manera con la cual el actor va a desplazarse en dicho paisaje. La exploración más completa posible de los estratos del texto durante los ensayos no significa que se defina una sola manera de circular por esos extractos, sino que, al contrario, autoriza una libertad suplementaria. Su manejo profundo del texto con sus

componentes contradictorias le permite, en vivo, elegir poner de relieve tal o cual nivel de interpretación del texto según su percepción inmediata, o según como actúa un compañero de escena, o según entiende su propia expresión. Langhoff (1986) indica lo siguiente:

Por una parte, Shakespeare es algo muy simple. Todo está en el texto. Sólo hace falta seguirlo. Todas las acciones están a la vista. Los personajes lo dicen todo, dan todas las explicaciones posibles: dicen su situación, su pensamiento, sus sentimientos... todo. Sin embargo, a partir de ahí, uno no puede dejar de hacerse un montón de preguntas. Y la cosa se complica. Un día uno contesta a esas preguntas. Estamos satisfechos, funciona. Se puede actuar. Pero al día siguiente uno se da cuenta de que no cuaja. Hay que encontrar otra respuesta, que es lo inverso de la respuesta anterior. Y al otro día, más de lo mismo... no termina nunca (p. 5).

Por lo tanto, se trata de desmontar todas las articulaciones del texto y sus diferentes modos de expresión para poder circular libremente en ellas. Después de pasar mucho tiempo en construir esta estructura del texto, hay que aprender a desmontarla; darse cuenta de que no funciona de manera acumulativa, sino de manera contradictoria; que se puede utilizar por fragmentos sin perder su fuerza, sin, necesariamente, buscar una coherencia global, una interpretación estable y definitiva. Al contrario, cuando se mantienen muchos grados de libertad, se preserva la dimensión lúdica, activa, casi deportiva del ejercicio de interpretación y ayuda a integrar, permanentemente, nuevos elementos que escapan a la construcción general.

Este principio va de la mano con el hecho de no anticipar la actuación ni el entendimiento de su propio personaje, no dejarse dominar por la parte racional de la actuación, y ser sensible a su parte perfomativa. Se trata de actuar, literalmente, como si la escena no estuviera del todo escrita, como

si el personaje no estuviera completado mientras no se termina la obra. Se trabaja a partir de un conocimiento muy detallado del texto y de sus diferentes interpretaciones y posibilidades expresivas, tan detallado que el actor se esfuerza en integrar todas sus variantes, incluso contradictorias, hasta mostrarse capaz de defender cualquiera si el momento de actuación lo requiere, pero sin privilegiar ninguna definitivamente.

Performatividad de la actuación: el pulso del actor antes que el del personaje

Como hemos visto, el privilegiar la circulación entre los diferentes sentidos potenciales del texto sobre la construcción de una interpretación global, orgánica y estable del personaje coloca al actor en un terreno mucho más performativo que interpretativo, en el sentido convencional de la palabra. Para decirlo de otra manera, dentro de su actuación dominan los aspectos caóticos sobre los aspectos ordenados. Primero, porque no se usa la construcción del personaje como base del trabajo del actor, lo cual no solo baja el texto a una descripción psicológica y social del personaje que sirva de molde al actor, sino que también se utiliza la energía expresiva del texto en todas sus dimensiones y variantes. No es que la entidad del personaje no exista en ese tipo de actuación, pero no es la voz dominante, aparece de manera fragmentada y cohabita con otros elementos expresivos que compiten con ella como el componente rítmico, retórico o narrativo del texto; así es que la construcción definitiva del personaje no es controlada por el actor y es relegada a la descodificación que hará el espectador de la *performance* actoral.

Más que apoyarse sobre un estado mental y emocional asociado a una identificación a la figura abstracta del personaje, el actor elabora un estado de disponibilidad absoluta a la expresión del texto. Se considera que el propio texto ya es un vehículo más que explícito para transmitir los elementos narrativos y contextuales que permiten entender el personaje y

su evolución dentro de la ficción. Por lo tanto, el actor puede concentrarse en poner de relieve otros aspectos del texto que representan un desafío expresivo mayor. La lengua shakesperiana, explorada en todas sus facetas, se vuelve el objeto central de la actuación, es su soporte performativo, y la poesía se convierte entonces en un arma para exaltar el hecho mismo de actuar.

Para expresarlo de otra manera, se considera que no hay mucho más que añadir sobre el personaje de Lady Anne o el de Ricardo a lo que dice ya el propio texto y que muchas veces ya conoce el espectador. No obstante, hay una infinidad de matices contradictorios por explorar en los discursos filosóficos, en las energías rítmicas o en la sucesión de imágenes que contienen sus textos y que se pueden revelar al público. Pensar el texto en términos energéticos y no de personaje permite desarrollar una dimensión emotiva mucho menos convencional que la del personaje y es la emotividad del actor frente a este material cuyas sutilezas son innumerables y contrastadas. Como aclara Rémy Chabrolle: trabajar a partir de esa visión múltiple de los objetivos expresivos del actor permite intensificar la densidad actoral porque el actor "tiene que permanecer activo sobre todas las palabras. El estado emotivo del personaje no es suficiente, hay que trabajar simultáneamente sobre el ritmo de las palabras, la fabricación de las imágenes o la circulación entre los diferentes niveles de enunciación del actor" (Berger, 2021, nota 3313). Por lo tanto, para él, uno no se puede conformar con una partitura preestablecida de la actuación, sino que hay que permanecer en un estado de disponibilidad, no de dominación de la expresión, dejarse sorprender una y otra vez por las palabras, percibir en directo cuándo deben sonar, cuándo deben fluir, no dejarse dominar por la lógica racional. De tal manera que un paradigma esencial de la actuación performativa es la noción de imperfección y de discontinuidad, el hecho de permanecer frágil, al borde del entendimiento de lo que uno hace; con la sensación clara que dar cabida en la expresión

a toda la riqueza que ha sido descubierta en los ensayos es una tarea imposible.

La cuestión de la confianza es otro principio determinante en una construcción escénica que se deja contaminar por la fragilidad del estado presente del actor. Porque dentro de esta estética performativa del texto dramático, como aclara Natalia Regidor, la tarea del director consiste en darle al actor la máxima cantidad de herramientas de elucidación del texto tanto a nivel expresivo como conceptual, con miles de variaciones posibles. La idea es dejar claro ciertos puntos donde llegar, como puntos cardinales para orientar la actuación, pero no marcar del todo el camino, determinar el recorrido del actor con la mínima certeza indispensable, la seguridad mínima, para dejar el campo de la interpretación en directo lo más amplio posible. "Para eso es indispensable que el director confíe en el trabajo del intérprete, saber que su mirada exterior es necesaria en la construcción, pero que la vivencia esencial es escénica y pertenece al actor. Y la vivencia no se puede fabricar ni predecir por completo, es efímera como el tiempo presente" (Berger, 2021, nota 3902).

Adicionalmente, este sentimiento de confianza se tiene que prolongar entre los intérpretes, ya que gran parte de la dinámica escénica en este tipo de actuación proviene de la adaptación constante a las propuestas de los diferentes actores.

Cuando en un proceso convencional de identificación, el personaje es el doble y el otro actor el adversario (aunque sea ficcional), el compañero escénico dentro del proceso performativo funciona como cómplice en la lucha permanente para revelar el texto en todas sus dimensiones. En esta circunstancia, el personaje es la trampa que puede paralizar la actuación y la reducirla a una tarea de mimetismo. Para la opción performativa, el proceso de ensayo ya no consiste en una manufactura donde se conciben y fabrican los personajes que salen de allí armados, sino más bien es un terreno de entrenamiento que prepara a la representación, pero que no la puede anticipar por completo. En ese sentido se acerca a la lógica del

deporte donde el equipo artístico prepara un partido cuyas reglas y estrategias son elaboradas con la máxima escrupulosidad, pero cuyo desarrollo real es imposible anticipar.

Cuantos y *flow* de la actuación

En una época en que la dramaturgia clásica parece mostrar signos de fragilidad a la hora de tomar parte en las evoluciones estéticas más recientes del teatro, la dramaturgia shakesperiana, a pesar de sufrir también cierto repliegue, parece mostrar algunos signos de resistencia. Como hemos observado su capacidad de ofrecer un material interpretativo que despierta la performatividad de la actuación es, sin lugar a duda, uno de los aspectos de su modernidad, pero su carácter fragmentado y heterogéneo, que acabamos también de analizar, parece responder en otro modo a una estética contemporánea. En relación con lo anterior, Brook (1977) señala lo siguiente:

La fuerza de las obras de Shakespeare reside en el hecho de que representan al hombre simultáneamente bajo todos sus aspectos; podemos instantáneamente percibir las imágenes y despegarnos de ellas. La situación esencial alcanza nuestro subconsciente, pero nuestra inteligencia se pone en movimiento, comenta y filosofa. Nos identificamos emocionalmente y subjetivamente a las situaciones y a los personajes. Sin embargo, al mismo tiempo, juzgamos la sociedad que los rodea y su coloración política (p. 119).

En efecto, estas características, apuntadas aquí por Peter Brook, parecen responder a los paradigmas que Susan Strehle (1992) pone de relieve para establecer los lazos que unen la modernidad de las ciencias y

de las estéticas contemporáneas en el mundo de la ficción². En los fenómenos que acabamos de observar, estas analogías parecen particularmente relevantes a varios niveles.

Desde un punto de vista general, lo más evidente es precisamente la constitución del material textual en estratos heterogéneos que hacen aparecer aspectos contradictorios simultáneamente. En este sentido, el material shakesperiano parece ofrecer comportamientos cuánticos; es decir, proponer al actor un material discontinuo que lo obliga a saltar de un estado a otro contradictorio en una fracción de segundo³. Esta discontinuidad psicológica, que podemos ilustrar por el emblemático “ser o no ser” hamletiano impide el acercamiento estrictamente psicológico al personaje e invita al actor a una construcción más errática e inestable (Berger, 2015).

Esta construcción contradictoria se refleja en varios aspectos de la actuación que hemos apuntado, por ejemplo, en la necesidad de cumplir con las exigencias musicales o visuales del texto y el desarrollo discursivo. Para Rémy Chabrolle, en los versos de Shakespeare “es indispensable identificar lo que corresponde a la imagen, o a la metáfora, y lo que procede del sentido. Cuando hay que fortalecer el sentido, para hacer avanzar el diálogo, hay que concentrarse sobre la articulación de las palabras entre ellas para hacer aparecer ese sentido. Cuando se trata principalmente de imágenes, entonces uno se puede detener en la musicalidad del texto” (Berger, 2021, nota 3082). Sin embargo, es indispensable hacer avanzar simultáneamente los dos aspectos de la obra, tanto su dimensión musical como su dimensión narrativa. Eso coloca al actor en un estado ambivalente permanente que lo vuelve activo en el sentido en que ninguna resolución

² Susan Strehle (1992) hace particular hincapié en la dimensión discontinua, subjetiva, energética, indeterminada y relativa de dichas formas de ficción que la acercan a los planteos teóricos de la relatividad y de la física cuántica.

³ Las partículas cuánticas se caracterizan por su estado inestable que solo se puede definir a partir de la superposición de varios estados simultáneos e incompatibles entre sí. El estado de la partícula se describe a partir de una función de onda que establece la probabilidad que dicha partícula se encuentre en cada uno de los estados cuánticos que puede ocupar. En un momento determinado la fricción con otras partículas genera el fenómeno de decoherencia que obliga la partícula cuántica a elegir uno de esos estados en detrimento de los otros. Para la descripción detallada de estos fenómenos, hacemos referencia a Ortoli, S., Pharabod, J-P. (1998).

definitiva se puede encontrar y esto es justamente el estado inestable del actor que trata de atender a estos varios estímulos incompatibles que se vuelve el centro de interés de la actuación y del espectáculo. El propio estado contradictorio del personaje (por ejemplo, el amor/odio de Lady Anne por Ricardo) se desdobra en un estado múltiple del actor que se enfrenta a la complejidad irreductible del material shakesperiano.

De la misma manera existe una dicotomía permanente en Shakespeare entre la dimensión narrativa y la dimensión dramática, que obliga al actor a saltar de un modo enunciativo a otro. A veces, el personaje no tiene nada que contar, pero el actor tiene que producir imágenes que concreten las metáforas del texto; a veces, es la psicología que lleva la voz cantante y la dimensión poética pasa a un segundo plano, aunque tampoco desaparece del todo. Si en un momento el actor encuentra cierto tipo de continuidad sea psicológica, o rítmica, o narrativa, el mismo material vuelve a generar contradicciones y a ponerlo de nuevo en una situación actoral que lo obliga a elegir entre dos estados contradictorios. El propio texto tiene propiedades cuánticas al ser una verdadera partitura a la vez que un preciso manual de psicología del personaje y una narración elaborada de la ficción que Shakespeare pone en escena.

Finalmente, la dimensión performativa de la actuación también coloca al actor en un estado doble, ya que tiene que gestionar su dualidad energética y conceptual. Por un lado, esa presencia física continua en el escenario respondiendo alternativamente a los impulsos del texto; por otro lado, su percepción de la obra que se enfrenta a estados contradictorios.

De este modo, cual partícula de luz se divide entre *cuantos* energéticos que corresponden a los estados mentales y espirituales contradictorios que genera la poética textual y el *flow* de la *performance*, esta necesidad de gestionar su presencia escénica macroscópica. También es así como tienen que encarar directores y actores los procesos de ensayo, donde se acumula y atraviesa todo un potencial de sentidos, emociones y acciones para preparar el actor a la *performance*, puesto que desarrolla su

disponibilidad y su capacidad de reacción a todos los tipos de estímulos tanto imaginarios como físicos que pueden atravesar durante las funciones. No se trata de fabricar certezas interpretativas o recorridos psicológicos o físicos estables, sino una apertura a la inmensidad de la experiencia que vuelve a ofrecer la obra cada noche, para encontrar el estado de conciencia superior que Hamlet describe tan bien cuando expresa: "The readiness is all".



Referencias

- Berger, L. (2015), "La mise en scène de Shakespeare au XXe siècle, aspects quantiques", in *Être ou ne pas être... quantique*, textes réunis et présentés par Agnès Surbezy, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, Hispania (18).
- Berger, L. (2021). *Base de datos del proyecto "Ser y actuar"* [Sin publicar], La Manufacture, Lausanne.
- Brook, P. (1977). *L'espace vide*, le Seuil.
- Dort, B. (1967). *Théâtre-Public 1953-1966: Essais de Critique*. Seuil.
- Jacquot, J. (1978). "Le Roi Lear. Lecture d'une mise en scène et relecture de l'oeuvre". En *Les Voies de la Création théâtrale: Théâtre et Musique-Mise en scène d'œuvres anciennes*, 4, Editions du CNRS, coll. Arts du Spectacle.
- Matthias Langhoff (1986). "La machine-Lear", entretien Matthias Langhoff - Bernard Dort", *Journal du TNS*, 11, Mars 5-8.
- Ortolí, S., Pharabod, J. P. (1998). *Le cantique des quantiques: le monde existe-t-il?* La Découverte-poche. Essais.
- Strehle, S. (1992). *Fiction in the Quantum Universe*. The University of North Carolina Press
- Strehler, G. (1998). *Une vie pour le théâtre: entretiens avec ugo ronfani*. Belfond.