

Actuación y liminalidad: mi experiencia en “Las vidas probables” de Pablo D’Elía.

SALICRÚ, Malena / UNA- malesalicru@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Liminalidad- liminoide-proceso- código*

› Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar acerca del concepto de liminalidad desde la práctica actoral, tomando como objeto de estudio mi experiencia en el proceso de construcción de “Las vidas probables” de Pablo D’Elía, que derivó en la constitución de un código basado en la tensión entre dos lenguajes que exigen a la interpretación fluctuar entre lo dramático y lo posdramático sosteniéndose en una serie de convenciones teatrales. Para abordar dicha obra, me interesa analizar el proceso creativo teniéndolo en cuenta como un contexto liminal de búsqueda teatral e indagación escénica del punto de vista del intérprete-investigador. El proceso de composición grupal puede ser entendido como un período de "communitas", según el planteo de Víctor Turner en el Proceso ritual. En este sentido, indagaremos las tensiones que se manifestaron en ese proceso entre: por un lado, enunciación y enunciado de los textos en el trabajo investigativo de la dramaturgia, y por otro, en la construcción de las corporalidades y las corporalizaciones de los actores en el trabajo físico y construcción de personajes a partir de algunos procedimientos propuestos por el director. Después de analizar el proceso de creación, abordaremos la obra ya terminada y cómo funciona la instauración de un código en Las vidas probables a partir de una reflexión acerca de la tensión liminal-liminoide inmanente a todo acontecimiento teatral. Nos interesa indagar sobre la construcción de convenciones y expresividades que se construyen como resultado de dicha tensión teniendo en cuenta los dispositivos escénicos que la obra propone y el intérprete que este dispositivo construye.

› Introducción

El presente trabajo tiene como interés generar una reflexión como actriz acerca de mi propia experiencia en el proceso de construcción de “Las vidas probables” de Pablo D’Elía, pensando el ensayo desde una perspectiva *liminal* que nos permita re significar su esencia ritual para entender la incidencia directa que tiene el mismo en el campo teatral en cuanto a innovación y

reestructuración. Para cualquier actor o actriz someterse a un proceso de creación es en primera instancia asumir atravesar un vacío significativo, la trayectoria solo permitirá contar con más o menos herramientas en la búsqueda de generar un sistema de códigos y convenciones teatrales únicos que se traduzcan de ese encuentro específico entre los actantes del acontecimiento teatral. Al pensar el campo de ensayo como un contexto *liminal* será necesario distinguir en el mismo las tres fases de todo proceso ritual, entendiendo que en el caso del teatro, la estructura que se pone en juego en el proceso *liminal* no es la social sino la del mismo campo teatral: la primera fase comprende la separación del individuo o grupo de un punto fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales, o de ambos (TURNER,1969 p.101)- elección del elenco-. Si asumimos que actor es quién actúa, sobre todo en el contexto actual del arte, la construcción de una obra comprende la tarea de transformar, mediante el proceso creativo, al sujeto en actor , y más aún transformarlo en *ese* actor específico, consagrándolo como tal en el acto final del proceso: la representación. La fase dos es justamente ese estado ambiguo donde se llevan a cabo las prácticas transformadoras que nos guiarán hasta la tercera fase donde se consuma la reincorporación del sujeto a una relativa estabilidad dentro del campo teatral.

› **Proceso y antiestructura**

En “Las vidas probables” la segmentación es doblemente liminal. Primero por el carácter *liminoide* inminente en todo constructo teatral, que define a tales sujetos con características particulares para atravesar un proceso de investigación que necesita especificidades determinadas por el director; y segundo, porque los intérpretes éramos graduandos y era estrictamente ese proceso y su culminación lo que nos convertiría en Licenciados en Actuación de la Universidad Nacional de Artes. El marco del proceso era concreto y específico; en tres meses debía haber obra. 15 intérpretes debían ser dirigidos por el director asignado y su producción contaba con el presupuesto destinado por las autoridades. Así se conforma un grupo que puede entenderse en período de “*Communitas*”, que determina una modalidad de vinculación entre los sujetos diferente a la común y la suspensión de ciertos acuerdos estructurales previos, formando una no-estructura o suspensión de la estructura donde se homogeneizan los entes liminales para estar disponibles hacia una coordinación – el director- que guiará el proceso de construcción de la obra.

El neófito en liminalidad debe ser una pizarra en blanco en la que se inscriba el conocimiento y sabiduría del grupo, en aquellos aspectos que son propios del nuevo status (TURNER, 1969, p110).

Quienes conformamos el elenco de “Las vidas probables” nos hallábamos en diferentes instancias de la carrera profesional, algunos contaban con experiencias relevantes, otros sin experiencias escénicas y las experiencias diferían las unas de las otras, sin embargo una vez empezado el proceso creativo esas referencias, que instauran un mayor o menor prestigio dentro del campo teatral, se desvanecen en el periodo de *Communitas*. Si bien existe un actor previo a la experiencia del proceso creativo, no existe *el* actor que actúe *esa* obra que devendrá producto así como será productora de *ese* actor, en una relación dialéctica entre obra e intérprete. Es un periodo de suspensión simbólica, los actores pese a sus saberes previos no tienen *qué* actuar, no tienen lugar ni posición, pero será ese mismo no-lugar el que permitirá hacer la cartografía, en el devenir del proceso, de la obra, y esta misma dará lugar a la creación de *ese* actor que la actúe.

El Yo Actor no cuenta, por lo tanto, con un proyecto global y totalizador, sino que obra poco a poco, aprovechando las ocasiones y, por consiguiente, dependiendo de ellas. Se trata de que el actor logre adquirir y mantener constantemente durante la situación de actuación, la capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos (MAURO, 2019, p.8)

La perspectiva teórica del Yo actor, nos permite entender la práctica actoral como una práctica sin referencia. Al formar parte de un proceso creativo es necesario desconocer la actuación y aún más, desconocernos a nosotros como actores. El actor o actriz desaparece en el proceso creativo para abrir la posibilidad a reconstruirse definiendo la producción actoral en el propio devenir del proceso, asumiendo que el choque de elementos produce constantemente una apertura que excede cualquier formulación al respecto de La actuación como concepto cerrado. Por último la definición de los procedimientos y la elección del universo estético será un corte arbitrario en las posibilidades formuladas y no la evidencia de culminación del mismo. El periodo de *communitas* pone en juego la identidad del Yo actor y la transforma. Alberto Ure en “El ensayo teatral, campo crítico (1)” afirma que nunca en una función presencié el nivel de teatralidad que contiene un ensayo; el Yo actor como sujeto *liminal* en *communitas* comprende una apertura de sus posibilidades expresivas y estéticas infinitas, mientras que una obra terminada es inevitablemente un recorte de las mismas.

› **Las vidas probables**

Las vidas probables es un proyecto de graduación de la Universidad Nacional de Artes. Son catorce historias entrecruzadas entre sí, unidas mediante la experiencia terrenal de un ángel al que le arrancaron las alas. Los intérpretes fluctúan entre escenas narrativas y un fondo o periferia poética

que construye el espacio, la base y las transiciones. El vestuario los uniforma aunándolos en un estar colectivo y transpersonal que opina a favor o en contra de la escena central, hace una propuesta sonora o una gestualidad para constituir una base ambiental o acompaña la emotividad de los personajes y compone los diferentes escenarios de la acción, debajo de las túnicas grises los intérpretes llevan el vestuario del personaje correspondiente.

En el proceso de creación se manifestó; por un lado, el interés por la composición de personajes a partir de diferentes consignas que presentaba la dirección, que demandaban una interpretación tanto física como psicológica referida al personaje en cuestión; y por otro, una búsqueda formal y colectiva de despliegue corporal, rítmico y expresivo que tenía como pilares las categorías de “*figura*”, “*fondo*” y “*pregnancia*”, de la cual resultaba una composición espacial y plástica. De esta manera, durante el primer mes, cada ensayo disponía un tiempo específico para cada prueba. Primero se desarrollaba un entrenamiento donde los cuerpos se disponían en el espacio creando formas colectivas nutridas de una expresión azarosa trabajando la repetición de secuencias breves que se focalizaran y resaltarán lo espacial, lo rítmico y lo sonoro. En segundo lugar, cada intérprete desarrollaba el armado de un personaje. A partir de un texto dramático u otro disparador, la propuesta era escribir una biografía de personaje asignándole un nombre y una profesión, ocupación y objetivo; y ubicarlo en un tiempo y espacio, así como proponer un vestuario y una disposición física, vocal y asociativa. Los personajes se ponían en relación estableciendo espacios comunes en los que se narraba una estructura situacional. Para la construcción textual durante el período de improvisación se usaban fragmentos de escritos de los intérpretes a partir de disparadores que apelaban a lo biográfico en forma de soliloquio y también a las composiciones discursivas que correspondían al personaje compuesto por cada actor.

Las pruebas del comienzo permitieron que los intérpretes tomáramos especial conciencia de la construcción formal colectiva. Aunque la estuvieran realizando parejas, todos estábamos en el espacio escénico constantemente, lo cual nos impedía la posibilidad de salirnos de la situación de actuación. De esta metodología de ensayo surgió la propuesta de tener la libertad de intervenir desde la periferia y respetando la acción central. La escena del parque de diversiones fue una de las que primero se ensayó, los personajes fueron una fusión entre lo que cada actor propuso y lo que el director dictaminó para organizar un relato entrecruzado. Los actores actuaban la escena en el centro del escenario mientras que el resto hacíamos diferentes propuestas expresivas. El parque de diversiones se narra y a su vez se representa, pero la representación no desplaza el rol performático y biográfico de los cuerpos. Representan asumiendo la ficción de esa representación y generando opinión sobre la escena en cuestión aun configurando la montaña rusa o la caída libre. El fondo

poético no funciona como individualidades humanas agrupadas sino como una múltiple figuración corpórea metamorfoseada en el devenir de las formas que adquiere.

Cada personaje tiene un arco específico. El personaje que yo interpreto es el de Virginia, la escritora. Es una mujer aferrada al dolor por el convencimiento de que ahí yace la fuente de toda inspiración, eclipsada por un amor pasado, escribe la vida de quienes la rodean, en específico la de su hermana. El conflicto con ella le permitirá cambiar la perspectiva del mundo ideal, por uno menos bello pero sí real y concreto.

La forma se traduce en la aparición fenoménica del contenido. Cuando hablamos de procedimiento, nos preguntamos por aquella metodología teatral que define un código a partir de establecer convenciones. Los intérpretes en *communitas* tienen como fin incorporar a su Yo actor una serie de procedimientos a la vez que los crean, para configurar el código de la obra que nos permitirá reconocer en el diálogo con el imaginario social, las convenciones teatrales establecidas. La actuación inscribe su contenido en el diálogo con el imaginario social. Virginia narra un recuerdo mientras que dos intérpretes accionan en silencio en el medio de la escena. Este procedimiento en diálogo con el imaginario colectivo establece que aquella acción que sucede en el centro es por similitud y aproximación la representación del recuerdo que se narra, una convención. Pero el procedimiento se complejiza; la acción que se realiza en escena tiene similitudes pero no es exactamente la que se narra. El procedimiento deviene contenido; la obra toma posición por aquello que figura. El recuerdo es representado, pero no con exactitud, entonces nos obliga a hacernos como espectadores algunas preguntas que surgen de poner en juego una convención fácilmente reconocible por el imaginario teatral y desestructurarla. ¿Lo que narra no es lo que sucedió? ¿Es ella en ese pasado o son otros a los que les sucede algo similar? ¿Es y no es ella? En ese juego aparece la potencia poética que impregna la obra. En el mismo sentido el código de la obra establece una interpretación que transita de lo colectivo a lo personal, posicionando una opinión sobre el sujeto como ser en esencia transindividual. El sujeto se esfuma en lo colectivo, proponiendo una perspectiva acerca de la identidad como una construcción transindividual. Lo que es podría haber sido muchas otras cosas. Quien ocupa determinado rol, podría ser cualquiera, aunque no lo es.

› **Conclusiones**

A lo largo del trabajo hemos propuesto una perspectiva del ensayo como *communitas* motivados por posicionar al mismo en un lugar central cuando se trata de investigaciones al respecto del teatro. La perspectiva de los ensayos como periodos *liminales* enfatiza la relevancia que tienen los procesos creativos culminen o no en una obra. La obra ya terminada es un corte arbitrario del proceso que

funciona como testigo y huella del mismo. Someterse a este como actor o actriz es asumirse un sujeto *liminal* en periodo de *Communitas*, por el desprendimiento de los conceptos preexistentes de la actuación y del propio actor o actriz que uno es para dibujar en ese entrecruce nuevas perspectivas estéticas y construcciones de nuevos sujetos-actores en una propuesta que tiene como resultado la reconfiguración e innovación del campo teatral. El universo estético formulado por la obra construye un actor específico que a su vez se constituye en la creación de los procedimientos interpretativos que comprenden al proceso creativo.

Bibliografía

Turner, Victor, 1969, *Proceso ritual*, Nueva York, Adline Publishing CO.

Mauro, Karina, 2019, Los estudios de la actuación como campo de investigación autónomo, *La actuación y la escena contemporánea en la Argentina*, *Revista Europea de estudios artísticos*, A.A.V.V.

Rauschenberg, Nicholas, *Liminalidad como teatralidad: de Esquilo a Aristófanes*, Antares

Ure, Alberto, 2014, *Sacate la careta*, Buenos Aires, Ediciones biblioteca nacional.