

El cuerpo del actor como representación y conector narrativo: Construyendo narrativas interculturales

MACARENA LOSADA PÉREZ

Queen's University,
Belfast, Irlanda

Este ensayo está basado en la presentación titulada *El cuerpo del actor como conector narrativo* en la décimo séptima conferencia *The Arts in the Society* en julio de 2022, organizada por la Universidad de San Jorge, Zaragoza.

RESUMEN

La representación de un texto teatral se lleva a cabo mediante las operaciones semióticas que el cuerpo de un actor y el imaginario de una audiencia constituyen como experiencia escénica. Este ensayo explora la manera en que el trabajo del 'actor-adaptador' impacta en el imaginario del espectador, generando un significado específico. Para analizar lo anterior, lo primero que se discutirá serán los elementos que constituyen el trabajo del actor. Segundo, los aspectos semióticos y fenomenológicos que constituyen la experiencia escénica. Finalmente, se tomará como caso de estudio el monólogo Molly Bloom, texto basado en el último capítulo del *Ulises* de Joyce, adaptado e interpretado por Viviane DeMuynck.

Palabras clave: representación, adaptación teatral, esfuerzo psicofísico, fenomenología, semiótica, interculturalidad.

ABSTRACT

The representation of a theatrical text is carried out through the semiotic operations that the body of an actor and the imagination of an audience constitute as stage experience. This essay explores the way in which the work of the 'actor-adaptor' impacts the viewer's imagination, generating a specific meaning. To analyze the above, the first thing that will be discussed will be the elements that constitute the work of the actor. Second, the semiotic and phenomenological aspects that constitute the scenic experience. Finally, the monologue Molly Bloom will be taken as a case study, a text based on the last chapter of Joyce's *Ulysses*, adapted and interpreted by Viviane DeMuynck.

Keywords: representation, text adaptation, psychophysical effort, phenomenology, semiotics, interculturality.

INTRODUCCIÓN

Para introducir los puntos de análisis que enmarcan este ensayo, quisiera comenzar con la siguiente premisa: 'el teatro responde a un sistema representacional en cuanto a la conexión que ocurre entre el imaginario de un autor, el de un intérprete escénico y el de una audiencia'. Con esto me refiero a la manera en que el cuerpo del actor debiera considerarse como el elemento primordial para llevar a cabo la tarea representacional. En otras palabras, un texto dramático se materializa y se extiende mediante la interpretación del actor y la imaginación del espectador. Es en esta última etapa (en la recepción del espectador) donde se podría decir que el fenómeno escénico se altera por el proceso de reinterpretación, mediado por el imaginario de la audiencia, que a su vez está influenciada por su cultura e identidad. Es en este punto en donde los aspectos que componen la cultura, tales como la historia de un país, las divisiones sociales, o las tradiciones, repercutirán en la manera en que esa audiencia conectará o no con lo que acontece en el escenario, alterando el impacto de la obra. Por lo tanto, esa alteridad, sería a su vez coherente con el acervo cultural, el cual no debiera ser considerado como un fenómeno estático, sino más bien como un fenómeno en constante evolución y desarrollo. Paralelamente, un cuerpo en escena puede generar diversos significados dependiendo del contexto en el cual el cuerpo del actor está circunscrito, como, por ejemplo, la situación dramática en la que está inmerso. Entonces, dividiré este ensayo en tres líneas de análisis. La primera está asociada a algunos de los elementos que constituyen el trabajo del actor en el escenario, la segunda se relaciona con los aspectos semióticos y fenomenológicos que componen la experiencia escénica. La tercera línea de esta presentación utilizará a modo de ejemplo a la obra *Molly Bloom*, texto adaptado y representado por Viviane DeMuyndck. Para finalizar esta introducción quisiera exponer una segunda premisa: la encarnación de un personaje trasciende el sentido hermenéutico del texto dramático, es decir, va más allá de una reinterpretación intelectual del texto original, puesto que, al encarnar un personaje, el actor aplica su percepción y promueve la experiencia sensorial del espectador.

PRESENCIA Y ENERGÍA COMO ELEMENTOS

PRIMORDIALES DEL TRABAJO DEL ACTOR

La presencia del actor corresponde primero que todo a las herramientas psicofísicas que el actor posee, y que, gracias a ellas, este es capaz de materializar el texto dramático a través de su expresividad corporal y vocal. Por tanto, presencia se considera como el primer elemento para llevar a cabo la representación de la obra, entendiendo que esta presencia se lleva a cabo en un espacio escénico. Según Joseph Chaikin, presencia es una cualidad innata en algunos actores y ausente en otros. Cito:

En toda la historia del teatro se destaca a los actores que poseen esa “presencia” [...] la que a su vez es una cualidad que te hace sentir como si estuvieras muy cerca del actor, sin importar en el lugar en donde estés sentado en el teatro. (Chaikin, 1991 p.20, mi traducción)

Por tanto, esta cualidad no tangible llamada presencia, para Chaikin, es producto del talento de un actor. Sin embargo, para John Martin presencia correspondería “al uso correcto de la energía por parte del actor” (2004 p. 6, mi traducción). En esta idea se ofrece un consenso entre el talento de un intérprete escénico y la posibilidad de desarrollar nuevas habilidades que aporten a su presencia en el escenario. Entonces, ese desarrollo se generaría a partir de ejercicios psicofísicos (que conectan capacidades corporales con habilidades intelectuales) que permitirían a los actores manipular de manera adecuada su energía.

Paralelamente, la corporalidad del actor generará sentido y extenderá la obra más allá de las palabras que constituyen el texto dramático, dado que la gestualidad también genera significado y puede contextualizar una situación. Un ejemplo de esto es el uso de la expresividad de un actor en relación a sus emociones en el contexto de una escena. Por ejemplo, la gestualidad puede cambiar el sentido de una escena dramática hacia una escena cómica. Retornando al concepto de presencia, es a través de la capacidad del actor de manipular su energía en el escenario que la materialización de la experiencia escénica ocurre. Por consecuencia, esta materialización, en el caso de una obra convencional, se realiza gracias a la encarnación de un personaje. Luego esa encarnación será considerada como una tarea psicofísica en la cual *mente* y *cuerpo* del actor se conectan

para darle vida y voz a un personaje que está condicionado por los comportamientos y hábitos descritos en el texto teatral.

Phillip Zarrilli (2020), considera que la tarea psicofísica del actor podría definirse como “conciencia encarnada” o “comportamiento actoral” (p. 4). Estas dos definiciones coinciden en la idea de que cuando el actor está en escena adopta un comportamiento diferente al de la vida real. Es así como el actor, al encarnar a un personaje, además de sustituir su comportamiento, por el del personaje ficticio, realiza también un esfuerzo extra cotidiano, ya que debe manipular su energía para proyectar ese comportamiento hacia una audiencia. Asimismo, estos elementos son cruciales para mantener la atención del espectador y aportar a la conexión que ocurre entre el escenario y la recepción de una audiencia. Finalmente, quisiera añadir que esta *conciencia encarnada* puede ser entrenada mediante secuencias de ejercicios psicofísicos que componen un training actoral, cuyo objetivo es conectar la actividad intelectual del actor en relación a un texto (sentido hermenéutico) y sus habilidades físicas. Ahora bien, una nueva pregunta surge respecto a lo que ese esfuerzo psicofísico/comportamiento actoral afecta en la experiencia escénica. Por consecuencia, el próximo apartado se remite a la dimensión semiótica y fenomenológica que constituye la experiencia escénica.

ASPECTOS SEMIÓTICOS Y FENOMENOLÓGICOS

DE LA EXPERIENCIA ESCÉNICA

Para Erika Fischer-Lichte, “el teatro ya no imita a la realidad, sino que crea su propia realidad, una realidad basada en las emociones” (Fischer-Lichte, 2009, p. 394, mi traducción), la cual depende también del convivio teatral y que estaría relacionada entonces con el espacio colindante entre dos grupos humanos, quienes llevarían a cabo la representación de obra dramática en conjunto. Por lo tanto, esas dos comunidades que constituyen el convivio teatral estarían determinadas por el rol que cumplen en el momento de la obra, en otras palabras, una comunidad correspondería a quienes están detrás y sobre el escenario, es decir todo el equipo creativo y los actores, y la segunda correspondería a la audiencia, cuya labor es resignificar la obra. Como se mencionó anteriormente en la introducción, ambas comunidades estarían influenciadas por la cultura a la cual pertenecen, generando así un cruce entre ellas, debido al espacio-

tiempo en el que la experiencia escénica acontece. Charlotte Mclvor (2009), con su teoría “Nuevo Interculturalismo” sumaría al análisis de Fischer-Lichte la idea de que interculturalismo y semiótica debieran ser considerados dentro del análisis de lo que constituye el proceso de representación de estas dos comunidades. En otras palabras, Mclvor argumenta que, al resignificar el interculturalismo en cuanto a colaboración entre comunidades, se estaría también reafirmando que la cultura incidiría dentro de la manera en que una comunidad resignifica lo que acontece en el escenario, utilizando sus propias referencias locales (Mclvor y King, 2019, p. 4). Además de esto, Mclvor abre la discusión hacia nuevas posibilidades de compromiso crítico para describir y analizar nuevas performances y artes vivas en el futuro. Retomando el sentido semiótico descrito por Fischer-Lichte, en el caso de estudio que describiré a continuación, el sentido semiótico se relacionaría con el significado que generan los cuerpos en escena y los elementos estéticos que componen la obra. Luego, la alteridad que un intérprete escénico pueda ejercer en la narración de una obra, gracias a su interpretación (la cual respondería a su presencia y dominio de energía), se debiera enmarcar en un análisis semiótico, pero también fenomenológico.

Fischer-Lichte propone un alineamiento entre una perspectiva semiótica y una perspectiva fenomenológica para analizar la experiencia escénica de manera de poder describir el impacto que la obra podría tener en el proceso de recepción cognitivo y sensorial de la audiencia. En otras palabras, Fischer-Lichte establece a la audiencia como un agente inmerso en el fenómeno escénico y no como un agente externo (2008 p. 18). Bert States (1985) concuerda con esta noción al argumentar que, si la obra es una experiencia viva, entonces debiera ser descrita y analizada a través del intelecto y de la percepción de quienes la componen (p. 8). Ahora bien, la fenomenología en su forma original, descrita por Edmund Husserl (1976), surge como una idea subjetiva que estudia y describe los fenómenos de la conciencia. Asimismo, Husserl plantea que el sujeto ya no espera ser afectado por los objetos del mundo, sino que el sujeto es parte de esos objetos, y por ende le da sentido al mundo desde su propia experiencia (pp. 103-104). Maurice Merleau-Ponty (2022) plantea también que la fenomenología corresponde a la percepción de ese sujeto a través de su cuerpo (p. 215). Esto a su vez estaría relacionado con el contexto de la experiencia

escénica y del convivio teatral. Por tanto, se podría decir que el convivio teatral, desde una perspectiva fenomenológica, respondería a la percepción que estas dos comunidades (teatristas y audiencia) experimentan en un mismo espacio y tiempo determinado.

Finalmente, Zarrilli et al. (2019) argumentan que la fenomenología nos permitiría describir los descubrimientos desde la perspectiva del actor. Con esta sugerencia los autores exponen que el esfuerzo psicofísico del actor puede ser analizado desde su propia experiencia en relación a su percepción y sensorialidad en el escenario. Respecto a esta última idea quisiera utilizar como ejemplo la obra *Molly Bloom*, adaptada e interpretada por Viviane DeMuynck.

VIVIANE DEMUYNCK Y SU ADAPTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE MOLLY BLOOM

Viviane DeMuynck, actriz belga de 76 años, reconocida por su trabajo en cine y en teatro, adaptó por primera vez, hace treinta años, el último capítulo del *Ulises* de Joyce (1922), 'Penélope', en el contexto de una lectura dramatizada y una posible performance en Holanda. Sin embargo, por razones relacionadas a los derechos de autor, esa primera adaptación no se pudo estrenar. No fue sino hasta hace dos años atrás que una nueva adaptación/versión del capítulo 'Penélope', titulada *Molly Bloom*, fue estrenada en el *Festival de Otoño* en Madrid frente a una audiencia hispano hablante.

En la entrevista que realicé luego de ver el monólogo de DeMuynck en Chile¹, hablamos sobre los procesos creativos por los que pasó durante su primera y segunda adaptación de texto y en su proceso de encarnación de personaje. En su primer proceso, al ser más joven, las decisiones que tomó respecto a la adaptación se enfocaron en exponer la relación que el personaje tiene en la historia de la novela original, la cual está ligada a aspectos históricos y políticos que constituyen la humanidad del personaje Molly. Es decir, DeMuynck se enfocó en retratar la cultura que está detrás de ese personaje y de esa historia. Paralelamente, afirma que su primer acercamiento a un proceso de percepción y sensorialidad fue gracias a las indicaciones que el primer director, Jan Joris Lamen, le dio:

El director me sugirió que no intentara leer el texto desde una perspectiva intelectual, sino más bien que tomara en cuenta la

1. Losada, M. (2022). La Molly Bloom de Viviane. *Revista Anagnóresis*, (25), 456-465. Versión en español.

melodía que se esconde detrás de las palabras. Me dijo, “si lo lees en voz alta, deja que las vocales y las consonantes resuenen para que puedas alcanzar una mayor rapidez en la lectura (...) deja que el sonido se encarne en ti, si te concentras en eso, luego aparecerá un patrón, un patrón de posibilidades, y luego tendrás que tomar una decisión. Mientras más claro aparezca ese patrón, más fácilmente podrás decidir hacia dónde va el monólogo en relación a las emociones del personaje”. (Losada, 2022, p.457)

Esta descripción fenomenológica que la actriz realizó al describir el proceso en el cual al escuchar su propia voz pudo entender la emocionalidad detrás de las palabras de su personaje, es un ejemplo de cómo DeMuynck reinterpreta el mundo en el que Molly está inmersa y participa activamente de él. En otras palabras, es una manifestación de cómo su imaginario altera el texto original no solo por su interpretación, sino también por la textura musical que como actriz le aporta a ese texto. En el segundo proceso creativo, treinta años después, su nueva adaptación cambió radicalmente por varias razones. La primera, por una reinterpretación intelectual que DeMuynck realizó del personaje. Cito: “Bueno, esta nueva versión trata más sobre lo que ella observa de la vida, de sus deseos y sus pretensiones, sin retomar ninguna situación política, especialmente en Gibraltar” (Losada, 2022, p. 460).

DeMuynck afirmó que los cambios sociales que han sucedido en el mundo, especialmente en relación al lugar de la mujer en la sociedad de hoy, fueron parte de la construcción de su nueva versión. Entonces, como se menciona en la introducción de este ensayo, si los cambios sociales constituyen también la cultura en la cual el texto dramático y su representación se enmarcan, entonces su evolución debiera ir acorde a estos cambios y a la movilidad que constituye la cultura como fenómeno evolutivo. Por lo tanto, la actriz, al readaptar el texto y el personaje a las nuevas contingencias, está también retratando una cultura específica, que corresponde a un sector social de clase media de Europa Occidental. Una segunda diferencia entre las dos adaptaciones de DeMuynck, surgió desde las indicaciones del nuevo director Jan Lauwers, quien sugirió enfocarse en la manera en que Molly a sus 76 años revisita sus emociones al hablar sobre los hombres de su vida. Esta nueva indicación generó también que DeMuynck desarrollara un esquema espacial que le ayudó a visibilizar los personajes de los cuales ella habla en el monólogo. Cito:

En el escenario tenemos una gran mesa, una silla detrás, y otras dos sillas a los costados, estas representan a los hombres. Cuando señalo una de ellas en la obra, o cuando me acerco a alguna, el espectador puede imaginarse a Leopold o a los otros personajes mencionados en el monólogo. Para mí la mesa es el estrecho de Gibraltar, el reino de los recuerdos. Por eso me muevo mucho alrededor del escenario, porque hablo directamente hacia la audiencia. (Losada, 2022, p. 459)

Estos elementos estéticos y su corporalidad se enmarcarían en un contexto semiótico, ya que, al establecer coordenadas espaciales, a modo de signos para ser reinterpretados por la audiencia, se está apostando a que el espectador genere significado basado en la puesta en escena. Pero lo que realmente resalta, a mi juicio, es la presencia de ese cuerpo de setenta años versus el de cuarenta años. Ambos en escena generarían inmediatamente una reinterpretación del personaje, es decir, a través de fisicalidades y gestualidades diferentes, las cuales repercutirían en el imaginario de la audiencia. En otras palabras, la audiencia influenciada por su acervo cultural reinterpretaría el personaje de Molly a partir de lo que el cuerpo de esa actriz genera con su presencia. La Molly de 76 años repercute en la emocionalidad del espectador dependiendo de la manera en que la actriz le otorga gestualidad al personaje. Por ende, el principio de presencia y la manipulación de energía en su trabajo las define de la siguiente manera: “Para mí el personaje no está cerrado, es como una mano abierta que a veces se posa frente a ti, pero el actor siempre se verá en escena como un actor” (Losada, 2022, p. 463).

Respecto a su proceso de encarnación de personaje, DeMuyck expone que para encarnar al nuevo personaje ella tiene consciencia de que es su cuerpo, el de la actriz, el que constantemente entra y sale del personaje. Por tanto, esa movilidad que le otorga a su interpretación de Molly es lo que genera dinamismo y atención para con la audiencia.

Finalmente, en el caso de la *Molly Bloom* de DeMuyck, el aspecto intercultural respondería primero que todo a la movilidad que DeMuyck le otorga a la adaptación de ese texto mediante su actuación. Esta movilidad, a mi juicio, se conecta con la cultura como fenómeno que fluctúa y evoluciona constantemente. Asimismo, rescató los gestos y palabras de la actriz, que también están influenciados por

su cultura de origen. Segundo, en el contexto de experiencia escénica, me pareció interesante el proceso de recepción de la audiencia chilena, en especial respecto al impacto que generó un cuerpo de setenta y seis años hablando de sexo y sosteniendo un discurso feminista en el Teatro de la Universidad Católica. En el caso de la función a la que me tocó asistir, la intensidad física y emocional de la actriz creó una atmósfera que generó empatía y emociones tales como felicidad, ternura y llanto. La última pregunta que surgió después de asistir a esa función es respecto a ¿cómo sería la recepción del monólogo de DeMuyneck en diferentes países? En otras palabras, ¿de qué manera ese cuerpo de setenta años impacta dependiendo de la audiencia en los diferentes países por los que ha girado la obra?



Imagen 1.

Viviane DeMuyneck.
Fotografía de Maarten
Vanden Abeele

REFERENCIAS

- Chaikin, J. (1991). *The presence of the actor*. Theatre Communications Group.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance, A New Aesthetics*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2009). Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being InBetween. *New Theatre Quarterly*, 25(4), 391-401.
- Husserl, E. (1976). *Ideas; General Introduction to Pure Phenomenology* (5th ed). Humanities Press Inc.
- Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Shakespeare and Company.
- Losada, M. (2022). La Molly Bloom de Viviane. *Revista Anagnóresis*, (25), 456-465.
- Martin, J. (2004). *The intercultural performance handbook*. Routledge.
- Mclvor, C. y King, J. (2019). *Interculturalism and performance now*. Palgrave.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Phenomenology of perception*. Routledge.
- States, B. (1985). *Great Reckonings in little rooms*. University of California Press.
- Zarrilli, P., Sasitharan, T. y Kapur, A. (Eds.) (2019). *Intercultural acting and performer training*. Routledge.
- Zarrilli, P. (2020). *(toward) a phenomenology of acting*. Routledge.

Recepción: 6/10/2022

Aceptación: 18/11/2022

Cómo citar este artículo:

Losada, M. (2022).

El cuerpo del actor como representación y conector narrativo: Construyendo narrativas interculturales.

Teatro, (8), 119-128. [https://](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69236)

[doi.org/10.5354/0719-](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69236)

[6490.2022.69236](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69236)