

EXPLORACIONES EN TORNO AL PROCESO CREATIVO DE LA ACTUACIÓN ESCÉNICA: POSIBLES ESCENAS DE IGUALDAD EN EL ENSAYO TEATRAL

Victoria Vaccalluzzo

NOTA SOBRE LA AUTORA

Victoria Vaccalluzzo 

Facultad de Arte, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
Correo electrónico: vicky.vaccalluzzo@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 21/09/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.001>

RESUMEN

En este escrito, revisamos las operaciones compositivas de la actuación en el ensayo teatral a partir del concepto de *escena de igualdad* (Rancière, 2012). Nos interesa pensar cómo se manifiesta la composición actoral en el ensayo del teatro independiente leído como una posible escena de igualdad. El foco del trabajo está situado en el ensayo teatral y la composición actoral. Compartiremos posibles abordajes teóricos del término ensayo teatral. Asimismo, indagaremos las categorías y definiciones que entran en juego en la repetición actoral que se presenta en el proceso creativo de la actuación en el ensayo. A la luz de los aportes respecto del ensayo en Alberto Ure (2003), la concepción actoral en instancias de composición escénica desarrollada en *Cancha con niebla* (2003) de Ricardo Bartís y la propuesta de registros actorales de Federico León (2005), proponemos un panorama teórico de la noción de ensayo como práctica teatral que enmarca las tareas compositivas de la actuación. Desarrollaremos la propuesta de revisión de las nociones de *prueba, pérdida y recuperación* en calidad de operaciones actorales que se presentan en la tarea compositiva de los procesos de creación escénica. Entendemos que estas tres operaciones pueden ser interpretadas como claves para la lectura del ensayo como una posible escena de igualdad.

Palabras clave: escenas de igualdad, ensayo teatral, actuación teatral, prueba, pérdida, recuperación

EXPLORAÇÕES EM TORNO DO PROCESSO CRIATIVO DA ATUAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CENAS DE IGUALDADE NO ENSAIO TEATRAL

RESUMO

Neste artigo, revisamos as operações composticionais da atuação no ensaio teatral a partir do conceito de *cenas de igualdade* (Rancière, 2012). Interessa-nos pensar como a composição de atuação se manifesta no ensaio de teatro independente lido como possível cena de igualdade. O foco de trabalho está localizado no ensaio teatral e na composição de atuação. Compartilharemos possíveis abordagens teóricas sobre o termo ensaio teatral. Faremos aqui uma investigação das categorias e definições que entram em jogo na repetição cênica que ocorre no processo criativo da atuação no ensaio. À luz das contribuições sobre o ensaio de Alberto Ure (2003), a concepção de atuação em instâncias de composição cênica desenvolvida em *Cancha con niebla* (2003) de Ricardo Bartís e a proposta sobre registros de atuação de Federico León (2005), propomos um panorama teórico da noção de ensaio como prática teatral que enquadra as tarefas composticionais da atuação. Desenvolveremos a proposta de rever as noções de *prova, perda e recuperação* como operações de atuação que se apresentam na tarefa composicional dos processos de criação cênica. Entendemos que essas três operações podem ser interpretadas como chaves para a leitura do ensaio como possível cena de igualdade.

Palavras-chave: cenas de igualdade, ensaio teatral, atuação teatral, prova, perda, recuperação

EXPLORATIONS AROUND THE CREATIVE PROCESS OF THEATRICAL ACTING: POSSIBLE EQUALITY SCENES IN THEATER REHEARSAL

ABSTRACT

In this paper, we review the compositional operations of acting in theater rehearsal based on the concept of *equality scene* (Rancière, 2012). We are interested in how the acting composition manifests itself in independent theater rehearsals read as a possible equality scene. The focus of this work is placed in the theatrical rehearsal and the acting composition. We will share possible theoretical approaches to the term theatrical rehearsal. We will carry out research on the categories and definitions that intervene in the acting repetition that occurs in the acting creative process during rehearsals. With the contributions around rehearsal in Alberto Ure (2003), the acting conception in instances of stage composition developed in *Cancha con niebla* (2003) by Ricardo Bartís, and the acting registers posed by Federico León (2005), we propose a theoretical panorama of the notion of rehearsal as a theatrical practice that frames the compositional tasks of acting. We will develop the proposal to review the notions of *trial*, *loss*, and *recovery* as acting operations that are presented in the compositional task of scenic creation processes. We understand that these three operations can be interpreted as keys for reading the rehearsal as a possible equality scene.

Keywords: equality scene, theatrical rehearsal, acting of theater, trial, loss, recovery



EXPLORACIONES EN TORNO AL PROCESO CREATIVO DE LA ACTUACIÓN ESCÉNICA: POSIBLES ESCENAS DE IGUALDAD EN EL ENSAYO TEATRAL

En el presente trabajo, estudiamos los procesos creativos de la actuación en ensayos de teatro independiente. Como una clave de lectura, vinculamos estas prácticas teatrales independientes al concepto de escena de igualdad propuesto por Rancière (2012). Una *escena de igualdad* es la conceptualización rancieriana que alude a una circunstancia espacio-temporal en la que los ordenamientos de las jerarquías impuestas se ven interrumpidos momentáneamente y reemplazados por otras formas alternativas al funcionamiento canónico y preestablecido.

Articulamos esta línea de análisis con aportes de hacedores teatrales que reflexionan sobre el ensayo y la actuación desde su práctica: la propuesta de Bartís en *Cancha con niebla* (2003), las reflexiones respecto del ensayo que trabaja Ure (2003) y los estudios vinculados a la actuación de León (2005). Este recorrido teórico nos permite indagar sobre la proposición de una tríada compositiva de la actuación: las operaciones actorales de la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación*.

En primer lugar, definiremos la *prueba* a modo de intentos en el ejercicio de la actuación, vinculados al derrotero creativo de aciertos y errores. Por un lado, se considera a la temporalidad del ensayo como un estado de *pérdida* compartido; por otro lado, la *pérdida* se presenta como fugacidad y desaparición de las acciones actorales ensayadas. Por último, la operación de *recuperación* es entendida como la práctica actoral de volver a hacer presente lo ensayado. Bajo estas coordenadas interpretativas, nos acercamos a un ensayo de teatro independiente de Córdoba para compartir aquí algunas conjeturas respecto del análisis de la práctica actoral en los procesos creativos.

EL PROCESO CREATIVO DE LA ACTUACIÓN EN ENSAYOS, UNA POSIBLE ESCENA DE IGUALDAD

En este artículo, nos interesa examinar las prácticas compositivas de la actuación; con este fin, nos enfocaremos de manera especial en el proceso de ensayo, específicamente, en el ámbito del teatro independiente. El ensayo es nuestra referencia empírica de análisis de los procesos de actuación porque se constituye como el espacio y el tiempo para la creación y la experimentación actoral. Lo que el grupo explora y aprende en la experimentación en los ensayos, en la misma práctica de creación de una realización escénica, configura un proceso de investigación en acto. Ahora bien, no en cualquier espacio de ensayo se dan estas condiciones.

Cuando se ensaya teatro independiente, se crea teatro desde la experimentación creativa: un grupo se reúne en torno a sus preocupaciones e intereses compositivos. Algunos grupos —o proyectos— tienen una dirección centralizada y otros se organizan con procedimientos de dirección colectiva. A diferencia de un ensayo de una obra de teatro oficial o comercial, que exige tiempos de producción muy restringidos y objetivos preestablecidos desde ciertas exigencias y condiciones externas a la dinámica creativa, el ensayo de una realización independiente permite una temporalidad distinta. Se propone una temporalidad que está regida por otros principios del orden de la experimentación, de la búsqueda de una poética singulary del goce por habitar el placer compositivo del teatro como proceso creativo. A lo largo de tres o cuatro horas, se conversa, se juega, se pierde el tiempo y se gestan creaciones escénicas.

Como analizaremos más adelante, hay instancias compositivas del teatro independiente en las que incluso, por momentos, se presenta un desconocimiento del modo en el que se desarrolla el devenir escénico de los ensayos; Bartís (2003) dirá que se crea teatro en una suerte de *Cancha con niebla*. Se ignora su destino a pesar de intervenir directamente sobre el proceso y se construye una ignorancia colectiva. Cuando esta incertidumbre se manifiesta, todos los integrantes *no saben*; en este estado compartido de no saber, cada cual puede pensar, intervenir y hacer irrupciones en ese espacio-tiempo común. Cuando Rancière (2012) propone una concepción de escena, la define considerando que:

(...) es una entidad teórica propia a lo que denomino un método de la igualdad porque destruye al mismo tiempo las jerarquías entre los niveles de realidad y de discurso y los métodos habituales para juzgar el carácter significativo de los fenómenos. La escena es el encuentro directo entre lo más particular y lo universal. En este sentido, es el opuesto exacto de la generalidad estadística. Imaginemos que tenemos enfrente una investigación sobre la conciencia del tiempo en los obreros de diferentes edades y oficios. Lo que en ella desaparecería es la posibilidad de vincular directamente el tiempo como experiencia vivida y el tiempo como estructura simbólica en la experiencia de un individuo, cuyo universal supuestamente no entra en juego. Es la apuesta igualitaria. Por supuesto, la escena sólo existe en el caso de que yo le dé vida a través de la escritura (p. 99).

Retomando esa propuesta teórica y realizando un cruce con las artes escénicas del movimiento, escribimos aquí sobre el ensayo teatral en el teatro independiente y, al hacerlo, habilitamos la posibilidad de pensar el ensayo, en términos de Rancière (2012), como una escena de igualdad, como la suspensión de un orden preestablecido.

Ahora bien, no todo ensayo teatral independiente se construye como una escena de igualdad, ya que esto no implica enunciar grupalmente *aquí y ahora somos iguales*. Los procesos compositivos que nos interesa analizar se despliegan en condiciones de producción determinadas. Una escena de igualdad en un ensayo se produce y crea en ese momento en que se desactiva de manera operativa una desigualdad instalada: se genera una irrupción de otra forma de reparto, de lo que se da a sentir. Si el orden de lo sensible determina cómo el mundo se nos da a sentir, en el ensayo teatral independiente esto puede ordenarse sensiblemente de otros modos no convencionales.

Cuando en la experiencia creativa del ensayo se presentan otros sentires, otra manera de relacionarnos con lxs demás y otras formas de percibir el espacio y tiempo, se produce un diferente reparto de lo sensible. En los espacios de ensayo que se configuran como lugares de suspensión del tiempo de producción capitalista y donde se hace latente la potencia de la pérdida del tiempo, se genera un tiempo improductivo destinado para una composición escénica. Es decir, podemos reconocer aquí rasgos de lo que Rancière (2012) describe como una escena de igualdad. En los ensayos de este tipo de teatro, el tiempo se dispone como un *tiempo otro*, desfasado del tiempo productivo del neoliberalismo. Es en las instancias del ensayo donde aparece este distinto reordenamiento del hacer de la vida; el accionar se corre del lugar de cumplir un objetivo acumulativo y adquiere una dinámica de devenir, un desvarío

—si bien planificado— de carácter impredecible. Se alteran así las formas de percibir y habitar el espacio y el tiempo. Junto con Rancière (2009, 2010), podríamos decir que en esos casos se posibilita otra forma del reparto de lo sensible.

ALGUNAS CONCEPTUALIZACIONES SOBRE LA PRÁCTICA ACTORAL EN ENSAYOS

Retomamos la palabra de creadores que piensan y escriben sobre la práctica escénica. Sus reflexiones están ligadas al momento de la composición más que al resultado de una obra particular. Justamente nos interesa esta articulación teórica porque nos permite pensar la actuación en los procesos de ensayo en relación con los términos *prueba*, *pérdida* y *recuperación*. Entendemos que este tipo de trabajos de investigación de teatristas son guías para comprender, acceder y estudiar los procesos escénicos compositivos, dado que conceptualizan sus prácticas desde su saber hacer. Estos estudios contribuyen aportes que se tensionan y complementan; nos referimos a que las formas en que se comprende el ensayo en estas investigaciones suponen e implican un posicionamiento respecto del modo de trabajo actoral y viceversa.

En *Cancha con niebla* (2003), Bartís propone un imaginario del hacer teatral como juego inscrito en el escenario de la niebla, donde las estrategias se vuelven difusas, algo imprecisas e incluso intuitivas, con avances y despliegues impredecibles. Esta perspectiva de Bartís facilita una lectura de la práctica teatral como la organización de una dinámica marcada por un estado de pérdida y desorientación. Advierte que el ensayo debe ser pensado como un espacio de experimentación que no está determinado por una verdad externa a su ejecución: “El riesgo principal sería la presunción de que el director sabe, así como el texto viene con la creencia de que tiene una verdad en él que hay que encontrar y representar” (Bartís, 2003, p. 68). Aquí la manera de entender el ensayo ya devela una perspectiva respecto de la actuación. Esta no debería estar supeditada a la dirección, ni a un saber previo implícito en el texto en caso de trabajar con una obra escrita. La tarea creativa de la actuación se presenta en cuanto inicia y se desarrolla el movimiento de los ensayos; aparece, se crea y compone en esa instancia que no es simplemente preliminar, sino teatro en sí mismo.

Justamente Bartís (2003) señala que la actuación no debería apuntar a “la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido” (p. 177). Identifica la existencia de un *teatro dominante* (Bartís, 2003) que es representativo y pretende subordinar la actuación a un relato: “entonces el trabajo del actor consiste en reproducir, representar o traer al espacio ese elemento previo a él. (...) Hay otro teatro, que deviene más del teatro del actor” (Bartís, 2003, p. 118). Identificamos aquí una expresión que desiste de las lógicas dominantes del teatro para proponer realizar un teatro de la actuación, donde el cuerpo tome el centro de la escena.

A partir de los aportes de Ure (2003), podemos pensar que el ensayo es una práctica teatral más que un entrenamiento previo, dado que el autor sostiene que “hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discuten todas las organizaciones del teatro y no sólo su estética” (p. 92). La instancia de ensayo se presenta de este modo como un espacio de trabajo creativo que interpela constantemente la perspectiva poética y el posicionamiento escénico de una obra desde su práctica compositiva.

Ure (2003) continúa su reflexión sobre el ensayo proponiendo una distancia de la idea de dominio y control de la actuación: “Ya no se trata de la repetición que permite dominar gradualmente el modelo establecido, sino de un cuestionamiento del propio oficio actoral dentro de la experiencia del grupo” (p. 102). De ese modo, define el ensayo como un espacio para experimentar la práctica de la actuación en sí, renunciando a la idea del perfeccionamiento de un modelo ideal previo. Reconoce, a su vez, su carácter de acontecimiento teatral al señalar que “un ensayo no es un ensayo, no es un simulacro, sino un hecho real” (Ure, 2003, p. 127). Es decir, no se simula estar haciendo teatro, sino que se practica el teatro en los ensayos. En ese mismo sentido, podemos inferir que la actuación trata de un hecho escénico que se opera, compone y practica en el ensayo. Para Ure (2003), es el espacio donde vemos a “la actuación apoderarse de los vacíos” (p. 95). Cuando analiza la práctica compositiva de sus procesos creativos, señala que los momentos actorales seleccionados son clave en un ensayo:

De esa masa indiferenciada se van separando fragmentos que, se supone, servirán para algo, pero que todavía no pueden juntarse, en los que hay que creer y a los que hay que cuidar como piezas de porcelana rotas, sin saber si son los verdaderos (Ure, 2003, p. 143).

Es decir, las acciones que marcan una diferencia son consideradas para ser repetidas. Hay movimientos escénicos creados que, de algún modo, se conservan para ser recuperados en próximas instancias de ensayo, a pesar de tener un carácter indeterminado, frágil, inestable y fugaz.

Hemos revisado el concepto de ensayo y ahondaremos ahora en una definición de la práctica de actuación en el ensayo teatral a partir de la perspectiva propuesta por Federico León (2005). Si bien este autor revisa los modos en que la actuación opera en realizaciones escénicas, entendemos que estos aportes pueden ser leídos en la clave actoral que se presenta en los ensayos teatrales. El autor identifica los modos en que la actuación registra su accionar y asume que estos registros permiten ver cómo se articula el material específico del oficio escénico, eso que la actuación analiza y observa de sí cuando actúa:

“Me quedé afuera, no logro concentrarme, nada me contiene, no logro apoyarme nada, respiro las marcas pero estoy viendo cómo transcurre la obra sin poder estar atravesado, sin poder estar adentro. Me voy a concentrar. Trago saliva. Me quedo quieto a ver si algo de lo que circula logra pasar por mí, pongo los ojos fuera de foco y eso me coloca.” Es poder darle utilidad, poder ficcionalizar, ubicar de manera eficaz estos aparentes problemas, que no son problemas, es el material constitutivo de la actuación, del mundo del adentro (León, 2005, p. 4).

Ese material extraño del que está hecha la actuación la singulariza como fenómeno corporal e indica acciones físicas sensibles que se operan con el cuerpo y desde este: atravesar, detener, sentir, tragar, mirar. Ese registro es un señalamiento del cuerpo en situación de actuación. Los aportes de Federico León nos permiten pensar que los modos en que se tramitan y organizan las reflexiones internas respecto del cuerpo configuran la tarea de la composición actoral. León (2005) continúa su reflexión al respecto y describe tres instancias diferentes en este proceso: “la de la inconsciencia, regreso como extranjero, la toma de conciencia y así su-

cesivamente. Es un pasaje permanente de la conciencia de estar actuando a la inconsciencia, al no registro, al fluir” (p. 5). Es en ese vaivén que se sitúa la actuación en las funciones y, así también, en el ensayo —particularmente cuando se opera la prueba—.

Sostenemos que, en el ensayo teatral, esta oscilación actoral aparece en la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación*. Una prueba de acciones escénicas es una experimentación que refleja esa inconsciencia del actuar. A su vez, la misma inestabilidad de la situación de actuación se puede identificar en ese estado de pérdida en que se observa a sí misma a modo de desdoblamiento —y como registro de la falta de aquella acción realizada que ha desaparecido, lo que produce una pérdida—. La instancia de recuperación consciente de ese accionar actoral revela otro de los movimientos constantes del registro de actuación. *Prueba, pérdida y recuperación* son las operaciones que realiza el cuerpo actoral en el ensayo teatral. En ese sentido, la actuación no podría identificarse más allá del cuerpo singular que la ejecuta. Al igual que Bartís, reconocemos en la actuación la singularidad del uso del cuerpo como soporte de la composición escénica actoral: “No hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único” (Bartís, 2003, p. 119).

León, por su parte, propone pensar la actuación como un proceso de rodeo de ideas y propuestas actorales, proceso que luego se ve reflejado en la poética creada:

Algunos actores intentan traducir inmediatamente lo que se habló en los ensayos, eso generalmente no funciona, es sólo cáscara. Siempre se llega a un estado o a determinada forma en el espacio, rodeando, pasando cerca de lo que se busca, llegando de diversas maneras a la misma idea, a la misma imagen. Finalmente, cuando uno ve ese momento de la obra, percibe inconscientemente lo transitado, lo desecharo. Lo desecharo está condensado. Todas las versiones para llegar a la obra también están presentes y se perciben (León, 2005, p. 7).

Nunca el primer intento de actuación en un ensayo es la acción que será la definitiva. Esto es así porque es mediante el rodeo, la provocación y el merodeo en torno a una idea de poética actoral que se pretende lograr que aparezcan ciertas situaciones de actuación que resultan interesantes. Incluso a veces se producen instancias actorales impensadas o impredecibles. Resultan ser esas acciones escénicas las que se descubren de forma arbitraria en ese proceso imprevisto de los ensayos creativos, muy distantes de la intención y pretensión primera. Entonces todas esas pruebas acertadas o intentos fallidos, errores o aciertos, se concentran, se amontonan y se aglomeran en la propuesta de la poética actoral de una obra. La actuación se genera en esa forma disruptiva, acumulativa y yuxtapuesta de las primeras tentativas, de las siguientes apuestas y otras pruebas a lo largo del proceso de ensayo.

No se trata de lograr un resultado de forma rápida ligado a una idea previa; es en ese juego dinámico de pruebas que decanta y se descubre progresivamente una configuración de actuación singular, un modo de juego actoral para habitar la escena. Ensayar actuación es probar expresiones sensibles y acciones escénicas. En ese acto de estar en prueba, en ese devenir probando actuaciones, en el poner a prueba la actuación se genera el dispositivo actoral como una dinámica escénica posible, más que como la definición cerrada de una figura fija reproducible.

Siguiendo a estos autores, proponemos examinar la creación actoral en orden a tres operaciones básicas, la *prueba* —repensando la noción de registros actorales de León (2005)—, la *pérdida* —revisando la idea de *Cancha con niebla* propuesta por Bartís (2003)— y la *recuperación* —retomando la metáfora de los fragmentos de porcelana en Ure (2003)—. Nuestra hipótesis es que esta tríada configura las operaciones compositivas de la actuación en los procesos creativos en los ensayos teatrales.

ACERCARSE A UN ENSAYO

Asistimos a los ensayos de una adaptación de las *Tres hermanas* de Chejov, dirigida por Cipriano Arguello Pitt, con las actuaciones de Albertina, Sofía y Clara. Este proyecto se encontraba en la etapa inicial y comenzaba con sus ensayos. La dirección está a cargo de una sola persona e intervienen tres actrices. El grupo estaba probando la primera escena de la obra: el primer diálogo entre las tres hermanas. Se trataba del cuarto encuentro del proceso al momento de la observación que analizamos.

El grupo comienza su ensayo; las actrices despliegan movimientos de calentamiento. En esos traslados ya comienza a circular una atención a la dimensión grupal de la actuación, una suerte de simbiosis. Cada una hace lo que necesita, pero registra los movimientos de la otra como material que afecta su trabajo de actuación de forma dialéctica. Por ejemplo, una de las actrices se desparrama en un colchón y vuelve a erguirse —continuamente—, y la acción varía en su velocidad. Otra actriz está en otro punto del lugar realizando una acción distinta: desplazándose por el espacio en una caminata danzada. Las acciones individuales de calentamiento que en un principio parecen acciones aisladas van estableciendo paulatinamente una sincronicidad, una especie de diálogo corporal. No dejan de ser acciones yuxtapuestas, pero cobran una dimensión más bien colectiva: pareciera que ambas en su actuación individual danzan la misma coreografía. La tercera actriz casi que reduce al mínimo su energía y avanza en una caminata lenta entre las otras dos. Si bien no se amalgama de forma similar al movimiento de las demás, compone una dinámica de movimiento que, desde el contraste, dialoga con el despliegue de sus compañeras.

El calentamiento ya propone una dinámica de escena. Hay algo —si bien indefinido— de lo que se trata esa actuación que no se asienta en corporalidades aisladas, sino en la dinámica de interacción dada por el registro de la otra, un estremecimiento del cuerpo afectado por la reacción al movimiento de la otra, movilizados por la intervención de los demás cuerpos. Lo que se pone a prueba allí, ya desde el calentamiento, es la escucha y la afectación corporal respecto de las demás; se *prueba* “qué le puedo hacer a la otra” y se prueban los modos en los que cada actriz puede desarmar su propio plano de acciones predecibles y habitar el acto impulsivo vinculado a un movimiento de los cuerpos de actuación más que a las motivaciones individuales o de un personaje. Cada actriz *recupera* entonces aquello que acaba de hacer la otra como material para la propia actuación. Las actrices son las tres hermanas de Chejov, pero su desplazamiento en la escena está desatado y alterado por la dinámica de juego de los cuerpos, los sonidos que producen, las respiraciones diferentes, los sitios del espacio que ocupan y las formas en que configuran la singularidad de sus cuerpos.

En un momento del ensayo, la dirección remarca que hay un tono de la corporalidad que se ha *perdido*, que no ha vuelto a aparecer. La propuesta del director es retomar algo que se presentó en encuentros anteriores y lo trae al mencionarlo. Las actrices responden en un

gesto rememorativo que busca, por momentos, hacer la acción de manera similar y, en otros intentos, exploran hacer algo completamente distinto. Es decir, recuperan la misma referencia para hacer dos cosas diferentes.

En este caso, podemos reconocer que la composición de la actuación combina operaciones de *prueba* —desplazamientos del cuerpo, afectaciones físicas, provocaciones expresivas—, *pérdida* de lo creado y, finalmente, operaciones de *recuperación*. Las actrices prueban tonos musculares distintos, velocidades y modalidades de enunciación variadas, exploran posibles comportamientos, pero ninguna de estas experimentaciones es definitiva. Son apuestas actorales para activar el juego escénico: son pruebas actorales.

La *pérdida* es total en al menos dos sentidos. En primer lugar, todo lo que se ha realizado en el ensayo no perdura más que en la experiencia y desaparece por su condición de fugacidad temporal. En segundo lugar, hay pruebas que se pierden por decisión —como descarte de aquello que no responde a la búsqueda de la poética actoral del proceso creativo— y otras que se pierden porque simplemente no vuelven a aparecer, aun cuando se las busque. La *pérdida* es parte central del proceso creativo.

La operación de *recuperación* se puede reconocer dentro del mismo ensayo, es decir, se sitúa en registrar lo que se ha probado hace un momento. A partir de esa experiencia reciente, se vuelve a probar la escena o bien se recupera lo que acaba de accionar una compañera como una forma de afectación para la construcción actoral. La memoria de la experiencia creativa plasmada en los cuerpos abre la posibilidad de trabajar por recuperar aquello que no ha vuelto a presentarse en el proceso —como una acción de un ensayo anterior— o una recuperación casi inmediata del suceso actual que retoma lo cercano, lo próximo, lo que se ensayó recién, hace algunos segundos quizás. Así se recupera de un ensayo a otro, o de un momento reciente a otro, para ir generando de manera disruptiva y anacrónica una propuesta actoral para una obra específica.

ENSAYO, PRUEBA Y ERROR

Entendemos aquí que en ciertos proyectos escénicos del teatro independiente se proponen, en términos de Rancière (2009), otras formas del reparto de lo sensible que ocupan el lugar y el tiempo del ensayo. Como ya dijimos, en la práctica creativa de este tipo de obras teatrales, hay estructuras preestablecidas de la producción escénica que se reacomodan y reordenan en función de formas de composición y organización no convencionales.

En algunas propuestas escénicas independientes, el ensayo, la prueba y el error remiten a probar más allá de la idea de resultado, como una forma de habitar la instancia experimental como un valor en sí. Lo que se está ensayando —lo *crudo* o el *bruto* del proceso— aparece como material teatral valioso y genera en el ensayo un trabajo creativo en acto, alejado de la búsqueda de un producto escénico terminado o por perfeccionar. Podemos identificar que la operación de la prueba expone ciertas dislocaciones o, más bien, fisuras en el orden del reparto de lo sensible a partir de la suspensión de otros modos de realización teatral que responden a un principio productivista. Más que una ejercitación resolutiva, la prueba es una indagación escénica de la actuación y el ensayo se organiza como espacio para esa creación

y experimentación actoral. Incluso operando esa ruptura con otras formas de producción escénica, se defiende desde la práctica una improductividad necesaria que renuncia a una actitud acaparadora y de acumulación.

En el ensayo teatral independiente, la pulsión de habitar lo improductivo y derrochar materiales en la instancia del proceso es transformador: es, desde una perspectiva ranciereana, una escena de igualdad. Cuando se genera esta organización alternativa en los espacios de ensayo del teatro independiente, aparece una suspensión de jerarquías. Se interrumpe el tiempo de producción continua para volver latente la potencia de la prueba y el error en la instancia del proceso. Así es que se considera al tiempo improductivo como necesario para la creación escénica. Ese modo de funcionamiento presenta una escena de igualdad vinculada al goce de habitar de forma colectiva el proceso experiencial de la prueba más que en la certeza de producir un resultado efectivo en tiempos apresurados.

TEMPORALIDADES DE LA PÉRDIDA EN EL ENSAYO

En principio, llegar a un ensayo de teatro independiente implica tomarse el tiempo para encontrarse con otrxs. En el ensayo hay tiempos —no apurados y considerados necesarios— previos al trabajo propiamente escénico que no son menos importantes: el tiempo para encontrarse con lxs demás. Llegar, reunirse y conversar forman parte de la dinámica de trabajo del ensayo. Este tiempo funciona como espacio para compartir sentires, comentarios del proceso y, también, las situaciones personales de cada unx más allá del objetivo compositivo de cada proyecto. Al mismo tiempo, esta charla *improductiva* aporta materiales para la gestación de escenas y caracteriza al estilo compositivo actoral y al modo de vinculación de la grupalidad a la hora de activar el trabajo creativo. El valor de aquello que rodea a la tarea de ensayo, como el encuentro con otrxs, habilita el divagar para sumergirse en el tiempo no medible del proceso incontrolable como acto de suspensión de lo productivo, atendiendo a otras formas de temporalidad dilatada que permiten una sensibilidad distinta.

Esto no quiere decir que no se trabaje arduamente en función de que se generen momentos escénicos que sean efectivos para la puesta. Pero en esas dinámicas creativas lo eficaz de la actuación se vincula con detalles expresivos, a veces incluso muy pequeños para los que se requiere mucho tiempo de ensayo a fin de conseguirlos. Ese derrotero que implica la composición creativa puede ser planificado, no así previsto de antemano. El ensayo en el teatro independiente, si bien está organizado con antelación y cuenta con una estructura de funcionamiento específica, está muy distante de ser considerado una maquinaria de producción lineal y continua de escenas.

Habitar el proceso inacabado, más que definirlo de forma apresurada, es un rasgo singular del ensayo teatral independiente. Allí se hace del tiempo un factor ineficaz que habilita la realización errante de una escena siempre abierta e incompleta. De esa manera, no se piensa el encuentro de ensayo como tiempo ajustado y medido para optimizar un rendimiento óptimo respecto del trabajo de producción, sino que se trata de un tiempo de trabajo dilatado que, a su vez, no está escindido de la poética escénica que se está creando. Así, el tiempo de la escena, los tiempos de vida de cada integrante, el tiempo del compartir, el tiempo del trabajo están entremezclados, sin delimitaciones claras. El tiempo previo preparativo habilita formas de vinculación singular entre pares. Ese tiempo sin apuro que produce una temporalidad de

escucha y sensibilidad colectiva para adentrarse luego en el trabajo de ensayo también está presente en la instancia creativa. La creación está afectada por esa temporalidad otra en el tratamiento escénico y compositivo de la actuación. El tiempo que se pierde, las creaciones efímeras que no podemos retener y la pérdida como estado de desorientación operan continuamente a lo largo de todo el proceso creativo y lo ligan al desconcierto escénico como disparador del movimiento del ensayo más que a una certeza teatral.

COMPOSICIÓN ARBITRARIA Y RECUPERACIÓN EN EL ENSAYO

Si bien el cuerpo de actuación genera en su memoria física un acopio del material actoral creado en los procesos de experimentación, el registro de los ensayos aparece como una tarea que se genera de manera colectiva. Inscrito en la experiencia corporal, el registro de lo ocurrido es una práctica sostenida y compartida por *todxs lxs* integrantes.

A su vez, las marcas de la experiencia de haber realizado una acción escénica se plasman en los cuerpos de actuación que pisan la escena. El cuerpo en situación de actuación se torna en el espacio de registro de la realización para la recuperación de lo creado anteriormente. Es decir, desde el accionar corporal —el movimiento físico— se produce el acto de archivo que posibilita la recuperación. El cuerpo puede ser entendido como espacio tiempo de archivo vivo de las experiencias y acciones anteriores vivenciadas en la creación durante los ensayos.

Como hemos señalado, en un proceso compositivo la igualdad aparece: 1) ante la ignorancia del destino creativo o la funcionalidad/efectividad escénica (instancias de prueba); 2) ante las pérdidas de materiales creados y la desorientación como estado de pérdida (momentos de pérdida); y 3) ante el cuerpo como el espacio de permanencia y registro del movimiento escénico de la actuación (acto de recuperación). Es decir, aparece en la experiencia corporal que, como soporte de la composición actoral, permite recuperar aquello que se ha ensayado.

Compartir el vértigo de la ignorancia de lo que depara el ensayo es lo que configura el trabajo desde lo lábil y endeble del proceso. Escapa, entonces, a la idea de una definición clara y cerrada de la búsqueda de un resultado delimitado. Claro que aparecen actuaciones que se especifican a lo largo de un proceso creativo, pero no responden a una delimitación previa a la experiencia del ensayo, sino que se van generando en la dinámica de la alternancia indefinida entre la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación*. Es un afán de conservar lo frágil del accionar escénico que se desdibuja en el presente, pero se registra en la experiencia del cuerpo.

HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

Hemos recuperado aquí algunas metáforas y definiciones de ensayo y actuación desarrolladas en el recorrido del texto. Junto con León (2005), reconocemos esos registros corporales que hacen al juego escénico de la actuación en tanto prueba. Asimismo, en Bartís (2003) se presenta la idea de extravío y desorientación en una *cancha de juego* que está cubierta de neblina, una suerte de práctica en estado de pérdida, o trabajo de búsqueda de lo que se ha perdido. Por otro lado, para Ure (2003) aparece en el ensayo la imagen de fragmentos recolectados que no se sabe si son los correctos, pero se conservan con cuidado y cautela, lo que podemos leer como un gesto de recuperación.

Nuestra imagen de ensayo teatral que reúne la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación* es la de un caldero: uno escénico donde se prepara una propuesta actoral singular. En un caldero se crean pócimas y se pueden verter ingredientes extraños, algunos desconocidos. Es necesario ir probando cómo quedan esas combinaciones para dar con el sentido actoral que se está buscando y descubrir la receta de la actuación de una obra para volver a prepararla en cada ensayo. A veces se pierde ese gusto preciso y hay que hacer ajustes en la preparación para poder recuperar el sabor de la actuación a la que se apunta. Lo que nos interesa de esta metáfora que proponemos es que la creación actoral en acto supone la cocina de la actuación que se da en los ensayos teatrales de obras por estrenar.

Para estudiar los procesos creativos de esa cocina de actuaciones que es el ensayo, nuestra propuesta sostiene que la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación* son centrales. Se *prueba* una acción escénica en el ensayo y esa acción inscrita en el presente se *pierde*, lo que genera, en un doble sentido, un estado de pérdida en la actuación y una pérdida en tanto falta. Si esa acción resulta efectiva, entonces debe volver a realizarse, de modo que hay una instancia de *recuperación* de una acción anterior. Estas tres operaciones que aparecen en el proceso de manera reiterativa y alternada se presentan como condición de aparición de la creación actoral y configuran los modos en que esta se genera.

La matriz productivista y sus formas vinculadas al progresismo se suspenden por un momento en el ensayo. Esto, como advertimos anteriormente, no implica que por el hecho de que se trate de un ensayo de teatro independiente se pueda decir que es un espacio de suspensión de las jerarquías que el sistema de producción impone, sino que esto ocurre en algunas instancias de estos encuentros y bajo ciertas condiciones. Cuando el ensayo teatral independiente —donde se cocina la actuación— se dispone como espacio-tiempo de interrupción de los órdenes dados y jerarquías impuestas de los modos establecidos para realizar teatro, puede ser leído en tanto posible escena de igualdad. Esto ocurre si se produce una suspensión del afán productivista de la búsqueda anticipada de un resultado definitivo. En ese tipo de instancias de ensayo, se otorga un valor particular a la ignorancia respecto del destino escénico de la actuación. El ensayo en estas condiciones se plantea como un juego de apuestas escénicas hacia una actuación sin certezas ni definición prevista. En estos casos, el ensayo y su potencia está situada en el proceso compositivo más que en la resolución final. Se habita de forma compartida ese estado de desorientación e “improductividad” como una condición necesaria para la exploración escénica. En esa cocina como contexto de composición actoral, la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación* no serían etapas o secuencias consecutivas, sino operaciones que se pueden manifestar en diferentes órdenes, de forma simultánea o alternada.

Ahora bien, nos preguntamos por qué estudiar la actuación en el ensayo. La respuesta es porque es ahí donde se gesta, donde se producen los hallazgos de una actuación funcional, afectiva y efectiva para cada espectáculo. Luego, el desafío de volver a hacerlo aparecer también es un arte que se practica y entrena en los ensayos. Es allí donde no se sabe bien qué rumbo tomarán las cosas la mayoría del tiempo y, sin embargo, es el sitio de composición actoral donde se despliega el trabajo creativo de la actuación. Las estrategias para sobrellevar esa ignorancia del destino escénico, las ocurrencias inventivas para hacer aparecer y lograr identificar la actuación que se está buscando suceden en los ensayos teatrales. Se ensaya la actuación haciendo la prueba mediante acciones que son apuestas al vacío de la pérdida, que es el estadio constante de búsqueda desorientada. Al mismo tiempo, aquello que aparece en tanto hallazgo actoral se presenta para desaparecer al instante.

En los ensayos se practica el ejercicio de recuperación de ese hallazgo que ya no está. En esa dinámica oscilante están inscritas las estrategias actorales más impensadas y arriesgadas. Deslindar las reglas flexibles y desordenadas de ese juego que habita la actuación en el ensayo es comprender el sentido de una práctica que se empeña en repetir lo irrepetible; la actuación es esa práctica en acto. La instancia colectiva y el sitio en el que esta práctica se entrena es el ensayo. Cuando la temporalidad en el ensayo se dilata, cobra un ritmo que es demorado e instala otra forma de disposición distinta a la actividad ordinaria de la vida. Los modos de vincularse con otrxs se ven alterados al detenerse a observar, construir y crear actuación, suspendiendo por momentos ciertas jerarquías que operan en el cotidiano, configurando al ensayo y a la instancia de trabajo con la actuación como una posible escena de igualdad que atiende un sensible de otro orden.

Esto puede ser entendido desde dos maneras que están a su vez articuladas. Por un lado, en relación con el vínculo, desde una dimensión grupal, hemos señalado esa suerte de ignorancia colectiva común. Es decir, se desarma la idea respecto de que la dirección teatral es dueña de una verdad que el resto del equipo desconoce. Se renuncia entonces a esa perspectiva de una dirección totalitaria que domina, conoce y conduce el sentido de la poética escénica de una obra; la garantía de sentido ya no está ubicada en el rol de la dirección, tampoco en el lugar de la actuación o del resto de hacedores que integran el grupo. Por otro lado, otra dimensión de esta suspensión de un ordenamiento o un saber centralizado se relaciona con la prueba y la pérdida de las operaciones actorales que se configuran como una suerte de derroche del material escénico que se compone, que no perdura más que en la experiencia de los cuerpos y que puede recuperarse de manera parcial. Ese desgaste en generar creaciones actorales que se prueban y se pierden continuamente no responde a una lógica productivista; *ir a pérdida* no es negocio en el mercado. En el teatro, la pérdida es un tesoro; perder probando es una ganancia, es tener mucho material creativo para recuperar.

Esto es así porque en estas lógicas de trabajo escénico se detiene la concepción de productividad capitalista que supone una producción de material que responde a una idea de progreso lineal y acumulativo, sin pérdidas. Si los ensayos son encuentros que se dan en función de la creación de materiales actorales no perdurables más allá de la experiencia de los cuerpos de actuación, se presenta la disruptión respecto de las jerarquías productivistas. El ensayo implica encuentro, un encuentro de cuerpos que se reúnen a probar, a perder y a recuperar: perder el tiempo haciendo pruebas escénicas que no perduran, en las que debemos reconocer aquello que puede resultar efectivo e inventar estrategias para recuperar esos momentos de actuación que se retomarán para las escenas definitivas de una obra. El ensayo no es una máquina productiva que fabrica obras en serie; es más bien la escena de igualdad de un proceso demorado, lento, discontinuo y que avanza de forma ecléctica e impredecible.

En síntesis, reconocemos tres operaciones para la composición de actuación: *prueba* de acciones escénicas, *pérdida* de dichas acciones y su *recuperación*. En efecto, ante el objeto imprevisible de la creación actoral, el conjunto de hacedorxs (dirección, actuación, coordinación, técnica, etc.) se encuentra en una instancia de ignorancia total frente a las posibilidades de un cuerpo actoral: todos ignoran el destino de una creación. En ese ejercicio de prueba de acciones necesariamente se producirán pérdidas, que al mismo tiempo deberán ser recuperadas de alguna manera en nuevas operaciones del cuerpo de actuación. Estas condiciones de

igualdad ante el estado de incertidumbre creativa se articulan con cierto goce de la pérdida: se prueba y se pierde el *tiempo* buscando algo que no se sabe muy claramente qué es y, más aún, que se sabe que, una vez creado, será una nueva pérdida, una acción que recuperar.

Estos hallazgos, sin embargo, son propios de ciertos modos de ensayo. Las instancias de composición actoral que se presentan —siguiendo a Rancière (2012)— como escenas de *igualdad* se corporizan en una productividad suspendida ante la ignorancia colectiva. Entonces, una condición igualitaria se presenta como un estado compartido de desconcierto y como pérdida conjunta del tiempo presente evanescente, lo que define la condición fugaz de las materialidades actorales creadas. Digamos que aquí la igualdad se presenta como la búsqueda de un proceso abierto más que como un resultado a modo de producto finalizado. Asimismo, ocurre en un ensayo teatral que el cuerpo se vuelve la espacialidad de la experiencia en la que se inscribe la actuación, el soporte para la recuperación de acciones anteriores; aquello que la actuación compone no perdura más que en la experiencia corpórea de ese accionar. En ese acto de recuperación de lo contenido en la experiencia corporal de la actuación, aparece una dimensión sensible del registro del cuerpo. El valor de aquello que permanece en el cuerpo, esa memoria corporal que permite resguardar la experiencia de lo creado, presenta la importancia de lo vivo de la materialidad de la composición actoral, otro factor disruptivo con las lógicas consumistas y de mercado. A su vez, esta idea de que las acciones permanecen como marcas en la experiencia corporal y son recuperables —aunque no se pueden retener— presenta una forma distinta de comprender al cuerpo como sensible.

Desde nuestro punto de vista, *prueba, pérdida y recuperación* son operaciones compositivas que conforman la complejidad de los procesos creativos de actuación en ensayos teatrales. Estas operaciones no se presentan de manera secuencial, causal o consecutiva, ni están atadas a la idea productivista de un resultado, sino que son estrategias actorales que se presentan de forma aleatoria y posibilitan habitar el proceso compositivo. El valor escénico de estas operaciones en el ensayo está ligado a la experiencia de composición de actuación como práctica en acto, más que a la definición apresurada de un producto escénico efectista, definitivo y cerrado.

REFERENCIAS

- Bartís, R. (2003). *Cancha con Niebla*. Atuel.
- León, F. (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Adriana Hidalgo.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Tinta limón.
- Rancière, J. (2012). *El método de la igualdad*. Nueva Visión.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Editorial Norma.





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

