

Míllaray Lobos García

El actor como interface sensible

El presente texto no corresponde exactamente al leído el día del coloquio, ocasión en la que opté por acortarlo fin de respetar el tiempo restante. Actualmente está intervenido por pequeñas anotaciones – como esta nota introductoria- que dan cuenta precisamente de que un cuerpo es “en acto”, sufriendo así alteraciones el cuerpo mismo de mi texto según resonaban en él elementos externos.

I. MI ESTAR AQUÍ

Convencida de que nuestras distintas facultades no son sino aspectos distintos de una misma y compleja realidad, algo en mí resiste al arraigado y extraño hábito cultural de separarlas. El pensar es consecuencia salvaje y vivida que experimento como un rebote, transmisión, resonancia, salto de escala o de frecuencia inevitable de mi quehacer práctico: el teatro. Es de manera orgánica que mi experiencia de actriz ha *excedido y desbordado* en teoría encontrando en el camino puentes entre disciplinas que abordan, finalmente, cosas parecidas. Disculparán pues mi irresponsabilidad, indisciplina e imprecisión técnica en el uso de ciertos conceptos (que para mí son como trampolines o poesías). “Ver” lo que hago o, más bien, ver lo que “se hace” en mí es una extensión espontánea de lo que me ocurre, de hecho, en escena. Pensar y actuar van de la mano entrelazados.

Porque si en el cuerpo ocurren operaciones que dan a pensar, es quizá que el pensar

mismo es elástico: permite continuar una preocupación u obsesión en otros modos y otras estructuras que generan, ellas, otras figuras de pensamiento o protocolos de acción. Es lo que entiendo por traducción de “modos” o de “maneras” de ser en un sentido amplio. Cada una de esas “maneras” tiene hábitos propios donde agotar su creatividad, pero el desplazarse entre ellas, pienso, abre la posibilidad de revitalizarlas, a darles nueva vida. Esperemos que este encuentro propuesto entre cuerpos de pensadores de oficio y este cuerpo de salvaje del pensamiento actuando juntos contribuya a esa fertilización conjunta.

Un teatro de presencia y acogida conjunta

No es de aquí interés hablar del teatro en general (no sabría, por lo demás, cómo hacerlo). El ejercicio que haré se concentrará más bien en mi observación de lo que ocurre en el actor-actriz mismo (a) y es *reflejo* de mi propia *reflexión* (como reflejo y como meditación). Me tomo pues yo como objeto y sujeto de observación. Consecuencia de ese ir y venir entre descripción del fenómeno e interpretación vivencial, hablaré a veces del actor en tercera persona, pero lo que expongo deriva de mis apreciaciones particulares de actriz y no pretende ser universal. Aclaro también que en mi tesis hay un sobreentendido acerca del actor-actriz: lo concibo como un *creador*, un autor de formas no alienado del sistema en el que opera.

De lo general, sí es quizá útil decir que al hablar del teatro me referiré a un teatro de interacciones concretas y presentes más que al teatro de “representaciones” y de “actuación” tal como se lo entiende habitualmente. Ese teatro presente al que me referiré tiene algo de desnudo, de presentación de la existencia en su verdad actual y no de “verdad”

respecto de algo exterior a su mismo constituirse. En él, si “representación” hay, sería la de un proceso y no la de una forma determinada a la que ese proceso llegaría de una buena vez. En ese proceso están implicadas multitudes plegadas y ausentes, figuras, un milhojas de representaciones mentales o emocionales que dan consistencia a lo que aparece sin darse a ver en su totalidad. De esos pliegues, la presencia del actor-actriz es, a mi parecer, una especie de *claro*. Su cuerpo constituye así lenguaje más por lo que *hace presente* que por lo que voluntariamente pudiera “representar” de manera unívoca.

El carácter procesual que distingo en esa (mi) vivencia de actor-actriz en escena no me aliena, sin embargo, de la experiencia que atravieso (En ese punto el acto mismo de “pensar” me parece íntimamente ligado al quehacer de un actor. En cierto sentido, actuar es un pensar encarnado). A diferencia de lo que me sucede en la vida cotidiana -en que muchas de nuestras experiencias se suceden sin que realmente sucedan *para nosotros*- en el actor-actriz se ejercita una consciencia de la cualidad potencialmente estética de la vida sucediendo, en la medida que está atento a la forma que genera su poema. Con “poema” me quiero referir a la delicada línea interior y exterior que es la escritura gestual -gesto voz, gesto movimiento, gesto silencio- en escena, es decir, a la transformación de formas. Expuesto ahí en escena, un actor *encuentra* sentidos, los revela, salta de escalas de significación y es ese *ofrecerse* de su escritura presente lo que nos permite -a quienes lo *espectamos*- abrir junto a él nuestros propios *poemas*, significaciones, figuras o interpretaciones que dan cuenta tanto de nuestra creatividad propia a cada cual, como del delirio común en el que “ya” estamos implicados. El teatro conjuga así la dimensión interpretativa de toda

recepción de una obra a la presencia conjunta de ese “hacerse” del *poema*. Por el actor-actriz ahí presente, quienes siguen el devenir de la (s) forma (s) en él -los espectadores- experimentan esas transformaciones en ellos mismos. El fenómeno lo pienso entonces como un *redoble de acogidas*: la de cada actor acogiendo otros aún no existentes en él, la de cada espectador acogiendo a esos otros posibles y latentes en sí mismo.

Ahora mismo leo y seguramente se espera que algún sentido emerja de mi parte, pero, al mismo tiempo, todos sabemos “ya” algo y es desde ese “ya” que interpretamos. Confiando ese misterioso saber común es que vienen a posarse sentidos posibles, consistencias y, a veces, figuras arquetipales. De eso se trata en parte actuar: confiar en que estamos “desde ya” implicados en el enigma común de nuestra existencia y en una red potencial de impresiones que nuestra memoria recompone, frases, sonidos, palabras que nos vienen de otros, de la cultura o de la memoria inscrita en nuestras células, y que transitan en nosotros articulando sentidos provisionarios, fulgurancias.

¿Para qué la gente va al teatro, finalmente? Quizá para vivir junto al actor-actriz sus transformaciones, su desborde, su riesgo de tenerse frente y fuera de él dando con formas que “representan” ese proceso mismo. Se va quizá al teatro a vivir un *poema* configurándose en la entrega de quien está ahí parado en escena. Lo que no es menor, lo que no siempre sucede.

II. EL CUERPO ¿QUÉ SIENTE? ¿QUÉ EXPRESA?

Para quien lo vivencia, hablar del sentir escénico es delicado. Hay que cuidar de no acorralar la experiencia domesticando efectos o anticipando causas. Es la reflexión en la que trabajo y que, traducida al quehacer actoral, forma parte de lo que se juega en toda interpretación: la tensión entre una inmersión “en” y una visión “de” la experiencia jugándose a la par. Por decirlo de alguna manera, lo que expreso en escena lo *descubro* en su expresarse mismo. La consciencia que luego se traduce en acciones escénicas no es consciencia de algo, sino consciencia que abre a la interpretación -propia y de otros- lo que descubre.

En escena, las diversas interacciones que tienen lugar en la salvajería e indomabilidad del cuerpo se manifiestan frente a otros, quedando éste expuesto a interpretaciones que lo inscriben en sentidos preexistentes en cada espectador, pero eso no lo convierte por tanto en un vehículo de mensaje unívoco. Los acentos de la voz o la particularidad de un movimiento son formas de resistencia a la normatividad de la expresión y es esa “localidad” física lo que lo hace singular (y no la supremacía de un “yo” que dirige o premedita). El cuerpo es así involuntario y a la vez consciente de su devenir. Comprende que puede a todo momento ser reinscrito en convenciones y formatos culturales y, precisamente porque lo comprende, juega con ello, mantiene o bifurca. Él cuerpo “es” el mensaje, su materia y, de alguna manera, lo sabe.

¿El cuerpo siente lo que expresa, entonces? ¿Es consciencia el cuerpo? Como decía, para mí su aparición no es separable de la experiencia física. Si pongo atención en lo que experimento, más que de un cuerpo es quizá de un *soma* que convendría hablar, de un cuerpo afectado “desde ya” por el exterior y

por las resonancias de éste en su propio aparataje somático, físico y mental. Ese soma es desde el inicio -desde nuestras primeras horas de existencia- manifestación de elementos extranjeros en él y del que su materialidad es un *entre* activo, un *entre* como territorio donde se juegan interpretaciones.

En mi reflexión, ese *entre* donde se juega nuestra existencia -observable con mayor intensidad en la presencia escénica pero presente no sólo allí- adquiere una especie de valor ontológico. El ser de la transformación propio al devenir de la vida misma, encuentra en la experiencia particular del actuar un espacio para ser plenamente, sin deber rendir cuentas de una identidad fija como sucede en nuestras vidas cotidianas. Por el cuerpo de uno en escena aparecen otros a quienes les damos voz, movimiento, materia o estilo. Esos otros, sin embargo, no existían tampoco ya, sino que “aparecen” en el encuentro y frote con nuestra fisicalidad y con la situación presente en que nos encontramos.

A partir de elementos ya dados, uno (yo) se pone así en situación de articularlos, de “crear lenguaje”, de conversar y relacionar, de suspender juicio y gestar forma aun no formada: de “informar” en un sentido primordial. Nada de lo que viene a mí me es propio, pero en su pasaje por mi cuerpo y mi imaginario constituye una forma única y transmisible.

De eso trata esta reflexión que expongo: De hablar de esa experiencia donde lo *propio* y particular es más bien un lugar de pasaje, una estación de la forma: una *Interface*. Es un prisma de observación que se ha ido transformando para mí en una rejilla por donde observar lo humano y lo sensible en general, más allá de la cuestión teatral. De hecho, si no es para entender en algo lo humano en forma más basta, para mí el teatro no tiene interés.

III. ACTUAR COMO INTERFACE: GESTOS Y APARATOS

Lo medular de mi reflexión sobre *el actor como interface sensible* se basa en intuiciones que han ido encontrando resonancias, generando diálogos con lecturas múltiples y experiencias atravesadas. Al origen; el sentimiento de que el cuerpo que aparece en escena no es del todo propio ni del todo ajeno. Distinto es entonces tanto del cuerpo domesticado por convenciones como del cuerpo sólo impropio atravesado por circuitos *transindividuales* sin consciencia de ello.

En condiciones distintas de la propia -en interface con otros universos autorales, residuos biográficos, espacios escénicos, sonidos creados o modos de escribir el mundo y la experiencia- un actor-actriz descubre, revela vida y utilidades no previstas sistémicamente. Nuestro *aparato, soma o cuerpo deslocalizado* -puesto en problemas respecto de sus hábitos- hace emerger novedad por el sólo desplazamiento al que está sometido, obligado que está a moverse para entrar en relación... con un texto, un espacio escénico, una luz, un *partner*, etc.

Que esos circuitos nos habiten a todos indistintamente no es para mí a poner en duda; lo vivo como un hecho. La diferencia, en el caso del actor-actriz escénico, es la presencia de un *vigía* interior que los detecta y guía, un ojo que salta del medio en el que está inserto y lo toma en consideración. Ese cuerpo acompañado de una consciencia intuitiva -cuerpo-*soma*, cuerpo-*vigía* de las transformaciones que en él se manifiestan- actúa entonces como un aparato que revela, un centro de operaciones donde se juegan distintas frecuencias y una multiplicidad de identidades que dan,

por instantes, con formas de cristalización o de *forma* resultantes de ese ojo que salta del medio y “lo ve”. En *interface*, el cuerpo se vive autónomo y, a la vez, propulsado por algo que no depende de su decisión enteramente. Está inscrito en una o más corrientes fluctuantes pero es capaz de individuarse poéticamente generando gestos únicos. *Polideterminado* por afectaciones, nuestro cuerpo las *somatiza* generando, paradójicamente, su *singularidad*.

Singularidad como coordinada

Un aspecto interesante a pensar -y quizá todavía más paradójico- es que más resuena lo diverso al interior, más posibilidades existen de que lo que surja de esa interacción sea singular e irrepetible. Es decir que no es una voluntad de distinción lo que produce *singularidad* sino al revés: Es de la multiplicidad de afectaciones a las que hemos estado -y estamos- sometidos que puede surgir algo realmente *irreemplazable* en nosotros¹.

Ese “nosotros” (cada cual) sería para mí y bajo esta perspectiva, ante todo un *lugar*, una *coordinada* irrepetible de interacción. Y el lugar preciso -la exacta *coordinada*- sería el cuerpo del actor-actriz, su soma: Una *interface* donde la sensibilidad estando “ya” implicada en redes de sentidos posibles y latentes produce, sin embargo y gracias a ello, un gesto *irreemplazable*. Si en escena *lo que habla en mí al hablar yo* son multitudes que se despliegan y cohabitan en estado de latencia -no una, sino muchas, no una masa que me sostiene, sino hebras, hilos de tejido que aparecen en su despliegue mismo- su espacio de manifestación es implacablemente acotado y breve. Ese espacio, ese tiempo, es el del *gesto* particular del actor-actriz.

¹ Sobre los efectos de mimesis social, mi lectura de los trabajos de Yves Citton y su lectura de Gabriel Tarde

han significado una estimulante fuente de inspiración y de diálogo.

El individuo *singular* que es un actor, una actriz -su *singularidad* misma- sería entonces esa *cristalización* de un sentido particular en un momento determinado dentro de un flujo de potencialidades del imaginario -propio, cultural, heredado, biológico, etc., siendo el cuerpo de un actor-actriz eminentemente un "Cuerpo en acto" que se *actualiza* delante de otros.

Un aparato sensible en su vulnerabilidad

Como por una falla de entereza o herida de completud, el actor le da cabida al cuerpo extranjero y produce en él un *exceso*. Como en la escritura de todo *poema*, sostenerse en escena es una delicada operación de equilibrio entre lo que viene a nosotros, lo que se transfiere y lo que cristaliza, entre tantas otras, una sola *forma*. En el devenir continuo, el cuerpo consciente detecta *instantes de adecuación*. La justeza de esa forma emergente se juega como la ecualización justa de un *aparato* en *interface*. En mi reflexión, el soma -cuerpo de afectaciones- lo pienso precisamente como ese *aparato sensible*.

Un prisma que sirve a pensar el aparato vulnerable es lo que llamaría un *devenir femenino*, un dejarse tocar y mover por figuras del imaginario, por ritmos, corrientes eléctricas, cimientos culturales, residuos biográficos -propios o de otros- sentidos o emociones que vienen de las diversas afectaciones experimentadas y que se manifiestan en mi cuerpo-soma local modificándolo, produciendo novedad a partir de lo que ya está.

Es semejante a lo que le ocurre a una disciplina cuando se encuentra con otra o a nuestro sistema inmune cuando encuentra una resistencia o un parásito: porque es afectado, debe inventar soluciones que activan en él recursos insospechados y no manifiestos hasta

ese momento. Es toda la cuestión del soma, pienso, del *cuerpo en acto* que se abre a la experiencia de otros en sí y que ofrece, a vista de otros, su sí construyéndose y deconstruyéndose en el afuera: *existiendo*. No siempre sucede. Es la exigencia del ejercicio actoral.

Un aparato de impresión sensible y de conversión a forma

Un actor-actriz está en ejercicio de detección de sentidos y formas latentes en presente, trabaja en su puesta en relación y recicla, como si "captara" sentidos que, junto con convertirlo a él mismo en otro (s) cuerpo (s), permite con ese gesto el acceso a esa otredad para quién recibe su trabajo "haciéndose". Opera entonces como lo que revela y "da a ver" pasando por mecanismos de conversión que suceden en la oscuridad de las cavidades del cuerpo, del imaginario, de la memoria individual y colectiva, del delirio muchas veces, lejos de la luz racional.

Del mismo modo que en el cine hay que aceptar que es la cámara -el aparato- quien hace la toma, el actor permite a su *soma* operar como un registrador que toma la impresión y revela, pero a diferencia de la indistinción en que ese fenómeno ocurre en el cotidiano, en escena el *gesto* produce una *dilatación perceptiva* y un consecuente *retardo de categorización* de la experiencia que permite a lo informe tomar *forma* ante nosotros. El *gesto* escénico que aparece entonces es una especie de encuentro accidental que "nos ocurre" sin que podamos tener sobre ello un control previo, pero cuya condición de aparición es la atención y consciencia de esa operación haciéndose. Es como si dispusiéramos las cosas, preparando el aparato y generando un dispositivo -hacemos al menos la tentativa- donde los accidentes puedan suceder y luego

dejamos que eso que hacemos “nos” haga a su vez, desbordando así nuestra subjetividad anterior. Desborda la acción a quien la acomete, el *aparato* que registra y entrega.

Espontaneidad v/s cuerpo salvaje

Cuando se intenta pensar el lugar de consciencia en el actor-actriz, se suele plantear el problema en términos binarios: Si fuera el cuerpo-actor vehículo de mensaje predeterminado por una consciencia previa, sería por cierto dominado o sometido y, si no comunica y es sólo abandono a la inmanencia, ¿qué diferencia habría entre actuar y vivir? Creo que ambas experiencias suceden a la par: La consciencia de las alteraciones somáticas y la aparición de sentidos nuevos sucede porque sucede en presente *con* y *ante* otros, el poema se escribe *haciéndose* y es esa consciencia de la exposición en la que está y de su consecuente interpretación colectiva que puede *lanzarse* fuera del programa tecnócrata en el que se inscribe todo lenguaje. El cuerpo lo entiendo así como ese *entre* que no es ni territorio alienado ni sujeto de control -o es ambas a la vez- sino un lugar *acompañado* de una consciencia de su devenir. Una “intensidad” potencial de vida se manifiesta y se reconoce en escena.

Si pensamos que actuar es un acto, vale recordar que un acto no siempre manifiesta una voluntad que le preceda. Lo que me “sucede” en el actuar es, justamente, algo que ocurre “después de mí” por un abandono y un retiro de voluntad que no abandona sin embargo la alerta, la atención y la vigilia que le permite *ver aparecer* lo que le sucede. Y ahí quizá reside esa particular *vida-más vida* de la presencia escénica, vida en otra intensidad, vida por que no había todavía aparecido como tal.

Resonancias éticas y comentario final

Como decía más arriba, para mí actuar pasa por ponerse en el lugar de otro y por dejar entrar a otros en uno: Es un desplazamiento de la identidad como certeza interior y una acogida de exterioridades, de potenciales imaginarios que suponen el retiro de una representación única de “mundo”. Cuerpo de texto, cuerpo de imagen, cuerpo de pensamiento, de luz o de espacio. A esos cuerpos menores entrando, la sensibilidad del actor les abre la posibilidad de ser re-valorizarlos. Encarnar aquí equivaldría a considerar, valorar, acoger: Articular y realizar un mundo de entre los mundos posibles.

Esa acogida supone también un tiempo de suspensión y consciencia donde lo replegado, heredado o mimado de otros pueda manifestarse mediante el *gesto* del actor, cuerpo de la escena. Pero eso no basta: La adecuación de ese gesto dependerá del grado de atención portado por el actor-actriz mismo a lo que en él se manifiesta debiendo tomar decisiones de forma en presente: Ver (se) y oír (se) pero como si no se tratara de sí mismo sino de otro, de otros: Observar (se) en el mundo que él-ella misma está configurando.

Ese es su trabajo de equilibrista y su responsabilidad ética. Porque lo que “pasa” en escena es lo que “me” pasa pero también lo que “permite” que pase. Es decir que ser *interface* es también ser *filtro*: De entre las multitudes y frecuencias resonadoras que me habitan, ¿Qué se adecúa realmente a la situación presente? ¿Que contribuirá a la expansión del dominio sensible y qué confirmará más bien las convenciones conservadoras? ¿Y qué quiero hacer pasar, finalmente? ¿Quién habla en mí en ese “quiero”?

En conclusión, la presencia virtual de todo aquello por lo que hemos sido afectados y de

sus resonancias se actualiza en el *cuerpo-soma* del actor conjugándose lo nuevo, los residuos y las alteraciones provocadas por su paso. Así, lo que se manifiesta en un *cuerpo en acto* –en acto frente a otros- no es, en mi reflexión, ni una individualidad ya constituida, ni una voluntad transparente a sí misma, ni un devenir cotidiano sin acentos ni ritmos, sino la plasticidad de un *devenir forma* donde figuras de un paisaje mayor aparecen como fulgurancias en el lugar singular y situado que es el cuerpo del actor-actriz: un soma capaz a la vez de sentir y de manifestar frente a otros esa vida ocurriendo en él.

El “actor interface” es -en mi salvaje reflexión- un canal que facilita la manifestación de vida, su tenerse fuera de sí misma excediendo tanto su indiferenciación cotidiana como su inscripción en convenciones. La forma que emerge de esa impresión sensible implicará también pérdidas, en ella quedará latiendo la ruina de todo lo que sostuvo su aparición y que se consumió en la forma efímera de un modesto gesto de actor-actriz. Si la experiencia sirvió a expandir la experiencia sensible de quienes lo siguen en sus transformaciones, el ejercicio habrá valido la pena, contribuyendo al desarrollo de una mayor hospitalidad hacia toda forma de alteridad.