

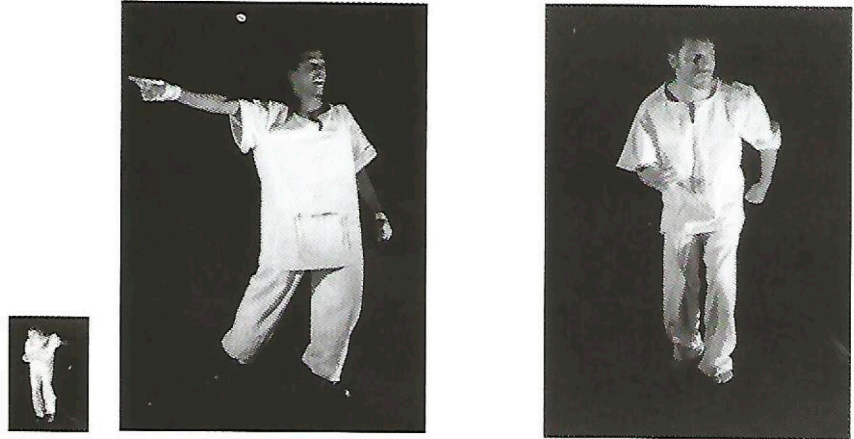
Proceso de puesta en Escena de la obra *Cruzando la frontera**

Eduardo Sánchez Medina
.....

En el año 1992, en San Petersburgo (Rusia), el periodista Nietsorov presentó en su programa de televisión “Seiscientos segundos”, a un anciano que solicitó insistentemente le permitiera dirigirse a la Unión Soviética para denunciar aquello que no lo había dejado vivir. El anciano con su rostro demacrado, ojos brotados, sin cabello y en un estado de angustia extremo, dijo haber trabajado para Stalin y ejecutado a decenas de personas, todo por creer en su “jefe máximo”. Manifestó no ser culpable sino engañado y por tal motivo pidió perdón. Dijo, además, no ser asesino sino instrumento de una creencia. Días después el anciano falleció.

Lo anterior fue el hecho real que detonó el imaginario y llevó al autor a escribir el texto de *Cruzando la frontera*, obra que fabula la historia de Igar, un hombre que trabaja para Stalin y es perseguido durante la época de la perestroika

.....
* Este ensayo de Eduardo Sánchez Medina se refiere a la puesta en escena que realizó de su propia obra, *Cruzando la frontera*. En ella participaron los estudiantes del VIII nivel de actuación del Programa de Teatro, semestre I de 2001.



en Rusia, un hombre que se ve obligado a salir del país y a instalarse en un albergue clandestino para exiliados e indocumentados extranjeros en la ciudad de Varsovia (Polonia), donde entra en crisis y sufre un proceso de pérdida de identidad que lo lleva de regreso a su “origen”, (familia, nación, afectos...) lo cual le significa luchar por salir del albergue y retornar a su patria. Para lograr este objetivo asume el rol de Anatoli Samuelovich, mediante la consecución de un nuevo pasaporte. En Igar se produce una mutación pues asume la identidad de “un camarada que Stalin asesinó al no cumplir la orden que le dio de suicidarse por no haberlo saludado con imponencia”. Con esta nueva identidad, Igar sale del albergue.

Cruzando la frontera contiene una fábula y una paradoja; ambos elementos nos llevan a definir como acción central la fragmentación del ser, lo cual significa la pérdida de identidad para el personaje central, Igar. Una fragmentación de afectos, espacios y tiempos que entran en crisis cuando el personaje se encuentra en un espacio no habitual, un albergue para indocumentados extranjeros, territorio de diversos lenguajes y culturas. Bajo estas circunstancias el personaje contempla la idea de huir de sí mismo, pero la pérdida de identidad lo obliga a regresar al origen, a su patria, convertido en otro personaje; he aquí la paradoja, regresar a la patria para encontrarse consigo mismo asumiendo otra identidad.

Concepto de puesta en escena

Mijail Chejov creó sus obras a partir de imágenes, que en él lograron un sinnúmero de sentidos; Picasso, en el acto creativo, develaba un pensamiento mediante rupturas y bifurcaciones que desplegadas en nuestra mente, la desbordan, generando un imaginario que nos sorprende en su devenir. En esa medida somos partícipes del proceso creativo, de un caos que es orden coherente en sí mismo, que hace a la obra de arte intensa. A partir del concepto del caos, se establecieron los principios que rigieron la puesta en escena. Pretendimos pues llegar a la realización, no de una metáfora ni de una fábula, aunque esta haga parte de la obra misma, sino de una paradoja que implica el pensamiento de lo impredecible y por tanto de lo que desborda el imaginario del espectador.

El artista tiene la posibilidad de ser, a través del acto creativo, el develador de todo aquello que el espectador no puede percibir en su cotidianidad. Aquella realidad develada se convierte en un nuevo orden, coherente pero inesperado, no previsto, que atraviesa el cuerpo y la mente del actor. Ese nuevo orden parte de lo que el espectador debe concebir inicialmente como un verdadero caos. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el caos no es confusión sino un orden que posee sus propios paradigmas y principios, que dan fundamento a la



obra de arte. De esta manera, en el montaje de Cruzando la frontera, el caos se convierte en el motor de la acción en tanto crea un nuevo orden al azar, elemento que hará posible que cada acontecimiento que surja en el presente escénico pueda ser asumido por el actor, pueda ser considerado como un verdadero acontecimiento, así no esté contemplado dentro del presupuesto de lo ensayado, es el azar que da giros repentinos a la interacción entre los personajes de manera coherente, creando un nuevo orden que corresponda a la teatralidad y poética del acontecer escénico.

El eje transversal, que determina el concepto de puesta en escena y atraviesa cada uno de los lenguajes utilizados para la construcción de la imagen mediante acción escénica, está determinado por el concepto de fragmentación del personaje, aspecto que lleva a la noción de pérdida de identidad y por tanto a la fragmentación del yo.

La pérdida de identidad se da desde el momento en que se concibe que cruzar la frontera es un estado que genera incertidumbre en cada sujeto y en cada personaje, pues significa habitar un espacio neutro, en el que todo tiene valor menos el sujeto, un estado en transición: no se está ni aquí ni allá. Igar se encuentra en un estado fronterizo; no está en su patria, lo cual implica asumir al mismo tiempo que habita la condición de extranjero. La frontera significa estar atado a lo material y lo

afectivo a la vez. Se cruza la frontera entre un lenguaje y otro, entre las culturas, entre la defensa de los territorios, entre los personajes; en dicho trayecto no se puede ser otro; en él se es transparente, allí lo presupuestado nunca sucede; por el contrario, se originan rupturas que van desarticulando a ese yo que se ha construido hasta el momento. Allí el presente se convierte en pasado, como desconociendo los antecedentes que obligan al personaje a habitar dicha condición.

En el texto, cada una de las escenas presenta un acontecimiento central, pero esto no significó en ningún momento, para la puesta en escena, que se negaran diversos acontecimientos que alimentan el entorno, como pequeños satélites que jerárquicamente no son menores que el acontecimiento central. En la puesta en escena no se desarrollaron todas las líneas dramáticas exclusivamente para alimentar el acontecimiento central de cada escena, como un acontecimiento en el que se focaliza toda la acción y en el que se halla toda la información como suele ocurrir, sino que, por el contrario cada satélite se originaba de manera autónoma. Esto obligaba a los espectadores a observar no sólo una parte de la escena sino que tuvieran que contemplar todas las partes, dada la simultaneidad de los



acontecimientos; debía, pues, cada espectador seleccionar el fragmento que observaría en cada acontecimiento, construir su propia obra.

No era el actor quien decía y hacía necesariamente lo que el espectador debía observar, una acción a la cual se dirigían todas las miradas, una acción única; muy por el contrario, el espectador estaba ante la diversidad. De ahí que en cada espectador, a pesar de captar la trama, la fábula encontraba a su vez una serie de líneas dramáticas que, de manera coherente, daban cuenta metonímicamente del acontecer central de la escena, con la posibilidad de escoger el camino que le condujera a dicho acontecimiento. Esto obligó a diseñar una estructura de la puesta en escena basada en la creación de fragmentos simultáneos con los cuales se lograba una multiplicidad de sentidos en cuanto imagen totalizadora y una multiplicidad de lecturas por parte del espectador. De ahí la fragmentación de la acción desde el espectador. Es, en síntesis, la fragmentación del “yo estructura”, el “yo obra”. Esto conduce igualmente a la noción de elipsis que está al interior del material dramático y que se aprovecha durante la construcción de la dramaturgia escénica.

La elipsis se presenta de manera contundente entre escena y escena. Hay otro tipo de elipsis, precisamente cuando un personaje sale y al cabo del tiempo ingresa a escena; es el caso de Igar que se-

gún el texto se ha ausentado por espacio de diez días, al cabo de los cuales regresa transformado, casi irreconocible. Por medio de la elipsis se crean vacíos intencionales que le permiten al lector o al espectador crear su propia obra por medio de imaginarios, sentidos, contenidos que justifican el acontecer escénico y se deducen a partir de antecedentes y consecuentes. Existe pues una fragmentación de la apreciación unívoca del espectador en el teatro. El teatro es un acto colectivo, mas no todos los que participan de él lo vivencian de la misma manera.

De esta manera, el acontecer, muy en particular la acción, se dilata y se comprimen condiciones que originan el ritmo de la acción, producen el pensamiento, una noción espacio-temporal que no pertenece a la noción de lugar sino a la de sentido. Para hacer un manejo de la elipsis en la puesta en escena, se eligió el recurso del video, con el fin de concretar la espacialidad de la obra y el recorrido del personaje principal. Por ejemplo, en una de las escenas se proyectó en una pantalla (techo interno del albergue) un desplazamiento de Igar y Trinitá en el que los personajes descienden cuatro pisos en un malacate, acción que se desarrolla ante el espectador, lo cual nos permitió dilatar la acción y enriquecer el texto.

El texto contiene, por lo elíptico, un clima cinematográfico. Por tanto, para nosotros, como para



muchos espectadores, la puesta en escena logró tintes de filme. Pareciera que se estuviera frente a un documental; los lenguajes escénico y fílmico se mezclaron en una acción que determina la teatralidad y poética de la puesta en escena sin desconocer la poética del texto.

La puesta en escena culmina con una proyección donde la imagen de un tren avanza por un túnel hasta detenerse en una estación; luego, mediante un fundido, aparece la imagen de Moscú 1, una obra realizada por Wassily Kandinsky, y finalmente los créditos de todas las personas e instituciones que participamos en el montaje.

Líneas de trabajo para la puesta en escena

Se adoptaron tres líneas de trabajo con el fin de facilitar la labor académica y creativa en la cual se inscribió la puesta en escena.

La primera línea corresponde a la creación de ejercicios de actuación que permitieran establecer un lenguaje común, crear condiciones de comprensión y aclaración de términos que se traducen en herramientas de trabajo y posibilitan un lenguaje que nos permite interactuar eficazmente en el momento de abordar el escenario. Esto es importante puesto que cada texto, cada poética, cada contenido lleva a un

tratamiento diferente de la acción, y por tanto es necesario establecer códigos y mecanismos que faciliten un manejo del actor concienzudo y dúctil, pues esto implica un proceso no sólo racional sino intuitivo, que permite llevar diversas acciones hasta las últimas consecuencias, sin estropear el momento creativo del actor o de quienes intervienen en él.

La segunda línea consistió en la creación de un esquema de entrenamiento que permitiera un trabajo corporal y vocal del actor para una comprensión escénica mediante el reconocimiento de sí y de los demás, una actitud de alistamiento con el fin de escuchar-se, ver-se, sentir-se, tanto desde el punto de vista individual como colectivo, lo cual permitió el logro de una presencia escénica. Dicho esquema facilitó el acceso a la dinámica del proceso creativo (ensayos) y la consecución de mecanismos que posibilitaran la composición de una imagen generadora de sentido.

La tercera línea correspondió al análisis del texto, lo cual permitió encontrar los soportes que sostienen el tono, el color, volumen y textura propios de la acción. También permitió elaborar improvisaciones basadas en las circunstancias generales y específicas dadas tanto de la obra como de los personajes. Esto determinó en el proceso la construcción de la partitura escénica. Se logró con claridad un resultado efectivo a partir de preguntas que cada uno de los actores fue formulando, no sólo con re-

lación al texto, sino también con relación a su que-hacer dentro del teatro y la sociedad.

La música en la obra

La música fue compuesta exclusivamente para la puesta en escena y ejecutada en el momento de la representación. Con este elemento se destacaron líneas dramáticas importantes de la escena, desde el punto de vista de los personajes, de los objetos, de determinados ambientes o del medio para relacionar una escena con otra. La música incidental hace parte del sentido que adquiere la imagen y de la fuerza con la que ésta se construye a cada momento de la representación.

Se tuvieron en cuenta dos criterios para la composición: uno corresponde a la creación de una composición que permite que durante la ejecución (ante el espectador) se logren niveles de improvisación y adecuación al tempo-ritmo de la acción en la escena y dos, la textura, cuya sonoridad no sólo creaba un ambiente, una atmósfera, sino que se convertía en el elemento que daba identidad a la puesta en escena, a los personajes que habitaban el albergue en condición de exiliados, extranjeros e indocumentados.

Espacio en el que transcurre la obra

El espacio escénico plantea un recorrido vertical y horizontal, desde la calle o superficie hasta la profundidad en la que se localiza el albergue clandestino, que en la puesta en escena equivale a cuatro pisos bajando por medio de un malacate, desplazamiento dado por medio de una proyección de video realizada por los actores. Al final el personaje viaja en un tren por un túnel hasta llegar a una estación, en imágenes proyectadas. El espacio corresponde al desplazamiento por diversos territorios, cercanos y lejanos, locales e internacionales. De ahí la compleja tarea de realizar escénicamente la multiplicidad de espacios que abor-

da la obra, pues los hay comunes y sociales, íntimos o clandestinos.

El albergue es el espacio central de la obra. Constituido como un espacio escénico autónomo y diverso, en él suceden la mayoría de las escenas; es lugar de encuentro de indocumentados, extranjeros que hablan diversos idiomas, lugar que conserva espacios íntimos.

En la puesta en escena, este espacio está determinado por una plataforma alta y metálica, formada en su superficie por rejas que remiten a un mundo en el cual existen la prohibición y el encierro. Esta plataforma es inclinada, con el fin de lograr una presencia escénica del actor y un desplazamiento no cómodo, no habitual, que lo obligue a adoptar posturas inadecuadas.

La superficie de la plataforma está compuesta por varias puertas metálicas, a través de las cuales descienden, desaparecen y aparecen los actores, y a su vez permiten que el espectador pueda apreciar el mundo interior y exterior del presente escénico y por tanto la intimidad tanto del actor como de los personajes. Esto obliga al actor al manejo hábil del espacio escénico y a un estado físico apropiado. El entorno de la plataforma está constituido por los patios laterales del albergue y por un lugar en el cual el actor se cambia de vestuario y asume el personaje o su condición de actor, lo cual determina otro nivel de distanciamiento frente a la acción. Todo esto nos permite desnudar la teatralidad a la cual está sometido el actor, donde el espectador no sólo ve el presente escénico de los personajes sino también el presente escénico del actor, una realidad que existe dentro de otra realidad y así sucesivamente.

Dicha plataforma podría ubicarse en una plazoleta o en un jardín y a partir de ella podría crearse el entorno al cual se ha hecho referencia. Con ello quiero decir que el espacio escénico es autónomo y la obra no necesariamente debe presentarse en un teatro a la italiana.

Fotos: Mauricio Celis