

El cuerpo del actor en el proceso creativo

Fernando LÓPEZ RODRÍGUEZ
CESUGA / Universidad San Jorge, Zaragoza

RESUMEN: Cuando hablamos del actor de teatro como ser vivo, corporal y real, lo diferenciamos de otro tipo de actores, ya que todos los problemas relacionados con la interpretación pasan por el cuerpo del actor en tanto que adecuación a la ficción, a convertirse en otro ser con todo su cuerpo, porque la verdad escénica es la de la ficción, que a su vez es la del cuerpo. Se ha de considerar, desde la presencia del actor en el escenario (como persona, actor y personaje), el problema que se le plantea entre estas tres relaciones para expresarse y mostrarse con la imagen que tiene de sí mismo. De ahí la importancia del cuerpo, que a menudo nos expresa un estado por medio de señales que nos envía y nosotros percibimos. Así también sucede en escena y sirven al espectador para atender al trabajo del actor, su actuación y su interpretación o representación creativa y original del personaje, por medio de signos implicados en un cuerpo lleno de comunicación infraverbal. Este conocimiento de su cuerpo y su control, junto con las habilidades y aptitudes interpretativas para desarrollar la capacidad de transformarse en personaje, lo llevan a ser el sujeto real de la interpretación y viene a ser el autor de su interpretación como obra total.
PALABRAS CLAVE: Cuerpo, Actor, Teatro, Ficción.

ABSTRACT: When we refer to the theater actor as a living being, with a real body, we differentiate him from other kinds of actors since of all the problems related to performance pass through the actor's body and are adapted to the fictional moment, so that he can become another being with his body. This is because scenic truth is fiction that includes the body as well. Once the actor enters the scene (as a person, actor and character), we have to consider the problem that exists between these three relationships to express and show himself with the image he has of himself. Thus, the body is important and often expresses a state by way of signs that it sends to us, and that we perceive. This also happens on stage and allows the spectator to pay attention to the actor's work, the performance and any infraverbal communication. The knowledge about his body and his control over it, together with his acting ability are used to develop his capacity to become the character; this turns him into the real subject of his performance, when he becomes the creator of his performance as a complete work.
KEYWORDS: Body, Actor, Theatre, Fiction.

1. INTRODUCCIÓN

El actor utiliza sus medios para construir su lenguaje y comenzar el proceso de creación de su personaje, y en este momento ya se está convirtiendo en autor al mismo tiempo que en actor creador (Villar Martínez 2015: 383). Precisamente, la escritura de Jouanneau refleja con claridad esta técnica, pues está marcada por la influencia del ritmo, la entonación

y la voz en las estructuras textuales. Se trata, pues, de la irrupción del cuerpo en una textualidad que ha de abandonar su rigidez necesariamente¹. De hecho, el himno a la creatividad de este autor observa y analiza los instrumentos como si fueran cuerpos (Jouanneau 1994).

En este acto de comunicación y expresión, el intérprete utiliza una de las herramientas más significativas para él, como es su propio cuerpo y el cuerpo de los demás como una forma de expresión y comunicación. Por lo tanto, será necesario que lo observemos siguiendo, entre otras, las concepciones que sobre el trabajo con el mismo y su evolución mantiene Lapierre (1977), para así poder analizar en cada situación de la creación artística qué cuerpo utiliza o le es necesario emplear.

2. EL CUERPO DEL ACTOR COMO ELEMENTO DE CREACIÓN

El actor, al interpretar, está trabajando con el cuerpo, el movimiento, la acción y su propia personalidad, comprometiéndose en esta acción por medio del gesto, la actitud, el contacto y toda una comunicación infraverbal como un lenguaje creativo de una relación directa y auténtica. Todo esto exige una formación personal, poniéndose en diferentes situaciones de comunicación no verbal, y no solo una técnica y una formación intelectual, ya que el problema primario de cualquier teoría en relación con la interpretación del actor parte de su doble condición: la de ser él mismo al tiempo que se transfigura en otro ser ficcionalmente. Sobre esta naturaleza del actor y su interpretación, dice Nietzsche (1943: 64): «El actor es también el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas».

El actor debe ser capaz de intervenir en la puesta en escena, en sus propias emociones, en su imagen, a lo que Martíns matiza:

El actor tendrá que destacar cuáles son las herramientas, como hace el poeta, para que determinen su estilo y los medios que enlace su técnica con la intuición y con el arte en general. Este se libera a objeto de construir su lenguaje. Escritor y actor se complementan. Podría entonces definir el actor-autor que deseamos. Y el escritor, no sé, colabora. Ciertamente lo hace. Ambos se liberan en el intento mediante la alteridad.

En el actor, la alteridad es la construcción de su corporeidad. Esta, la corporeidad, le exige conocer su cuerpo en todas las líneas de expresión. Por supuesto, esto requiere la reunión de algunos elementos [...] Para Pessoa, tal concepto era, a su modo de ver, una explicación para todo aquello que fuera sensacionalista y la categoría avanza en todos sus niveles estéticos, implacablemente. El poeta, por su parte, compone cada una de sus sensaciones. Recoge todo aquel pensamiento, el cual registra estéticamente. Las sensaciones son clasificadas por el poeta-actor. [...] En el escenario, acertará sobre las emociones hasta que alcance su unidad

¹ El teatro corporal es un arte escénico autónomo que transmite un haz de significados diversos, puesto que representa una interpretación física que se conforma a partir de una gramática corporal específica que habilita al actor para pensar en términos de acción y movimiento. Los directores-pedagogos del siglo XX han vivificado esta manifestación teatral. Así, es de inexcusable mención la figura de Étienne Decroux, creador del mimo corporal dramático e impulsor del establecimiento de las bases que hoy rigen el teatro corporal contemporáneo.

corporal. En este momento, nos descubrimos al máximo de su expresión: cuando agregue sus formas gestuales y sus contenidos al hecho teatral. [...] De esta manera, él puede, como dije, figurar su proceso creador. En este momento él se convierte en un actor-autor. Puesto que crea y define su animación poética en la visión del escenario (Martíns 2006: 2).

Al hablar del cuerpo del actor, es necesario referirse a las diferentes concepciones de cuerpo, que corresponden a distintas formas de interpretación, como dice Colomer:

De todas las definiciones extraídas de algunos diccionarios de la lengua castellana con respecto al vocablo cuerpo, he entresacado aquellas partes que considero importantes y básicas para poder delimitar lo que «es» el cuerpo en y para el ser humano. Leyendo entre líneas, podemos entresacar varios aspectos que se refieren a dicotomías supuestamente no enfrentadas, sin embargo, en continuo conflicto. Entre ellas están las siguientes: la división materia-espíritu, la integración-parcelación del cuerpo, lo natural-antinatural desde la cultura somática, y la nobleza y la dignidad del mundo de las ideas frente a lo abyecto del cuerpo. Conflictos que en el terreno de lo psíquico y de lo artístico cobran relieve y pasan a ser el centro (Colomer 2002: 100).

En Occidente, desde muy antiguo, se concebía, en primer lugar desde la filosofía y más tarde desde los postulados científicos, al ser humano como un todo compuesto de dos partes claramente diferenciadas: el cuerpo y el alma (posteriormente la mente). El cuerpo es lo externo, soporte de nuestras actividades públicas, y lo interno, el alma, la sede de nuestros pensamientos.

Las teorías de los filósofos son muy relevantes en relación con el cuerpo y así dice Richard:

Su fundamento epistemológico descansaba en la metafísica y en la ontología, que describían los comportamientos del hombre en términos de sustancia y de facultades innatas y trascendentes. La voluntad, el conocimiento, el instinto y la percepción se consideraban como evidencias que conducían a una concepción normativa y trascendente del hombre como simple ser subsistente. Se trataba solo de describir y clasificar, partiendo de un saber sistemático que concebía la Psicología como la explicación racional de los comportamientos conscientes (Richard 1972: 321).

Duncan y Appia buscaron la valoración del cuerpo en la escena como un diálogo que toma conciencia de su potencial creativo, encontrando el teatro del cuerpo de Appia mayor repercusión en el teatro expresionista, y tomando protagonismo en los pinceles de Koskoscha, con trazos expresivos sobre los cuerpos y su estructura, ya que en el discurso escénico de lo que se trataba era de hacer hablar al cuerpo. Así es aceptada la interrelación del cuerpo y la mente desde una concepción global y no fragmentada, pero no solo es un medio racional para el pensamiento consciente, sino también un medio de expresión en las relaciones del actor con el espacio que lo rodea y el mundo exterior que lo observa a través de las sensaciones y percepciones que le produce, tal y como explica Salvat:

Aproximadamente desde los años 1970, el teatro del gesto realiza un giro espectacular con las formas contemporáneas de la performance o en los nuevos espectáculos que se construyen en los límites del teatro y la danza. El gesto toma el relevo a la palabra y, a menudo, es producido por el cuerpo del actor/bailarín sin voluntad referencial. Existe por sí mismo, inscribiendo su nacimiento o su repetición infinita en el hic et nunc del acto teatral. De hecho,

el teatro occidental en nuestros días tiene dos objetivos: eliminar el estereotipo gestual pseudo-mimético que nace sobre todo de una degeneración estética y, por otro lado, inventar nuevos códigos gestuales.

Entre las diversas opciones para abordar el estudio del gesto, tomaremos la clasificación sobre el estatuto del gesto teatral elaborada por el profesor e investigador Patrice Pavis, con quien he tenido la enorme satisfacción de profundizar en mis estudios teatrales:

—El gesto como expresión: cada época establece su propia concepción del gesto; ello influye sobre la interpretación del actor y el estilo de representación. La concepción clásica —que todavía prevalece ampliamente en la actualidad— convierte al gesto en un medio de expresión y de exteriorización de un contenido psíquico interior y anterior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene por misión comunicar a otros. [...]

—El gesto como producción: [...] Esta concepción considera la gestualidad del actor como productora de signos y no como simple comunicación de sentimientos «convertidos en gesto». [...]

—El gesto como imagen interna del cuerpo o como sistema exterior: [...] Por lo que se refiere a la captación del gesto a través de la imagen del cuerpo y del esquema corporal, esta está en función de la representación que el actor o el bailarín se hace del espacio en que se mueve. Esta representación de lo figurativo gestual sigue siendo perceptible únicamente al nivel de las intuiciones. [...]

Ciertamente, en el trabajo del actor todo es significativo, todo adquiere valor de signo y los gestos, sea cual sea la categoría a la que pertenezcan, entran en la categoría estética. Pero, inversamente, el cuerpo del actor nunca es totalmente reducible a un conjunto de signos, se resiste a la semiotización como si el gesto, en el teatro y la danza, siempre conservase, además, la huella de la persona que lo ha producido (Salvat 1983).

El actor actúa con sus gestos, sus movimientos, su voz y su silencio, como algo que genera la palabra dramática, y de forma paralela de la inmovilidad surge el movimiento. La conjunción de la palabra, la inmovilidad y el movimiento, se enriquecen mutuamente en escena, y así Picó expone:

Encuentro muy interesante el tratar los diferentes estilos teatrales como una materia que va aportando las claves si se está a la escucha. De esta forma nos han llegado algunos movimientos de la Comedia del Arte (actitudes, formas de caminar), de actor en actor, trabajándose, modificándose, a modo de hallazgos, pequeños tesoros que pasan de mano en mano. Con Lecoq no aprendías teatro, lo descubrías. Al maestro le gustaba poner las cosas en movimiento, accionar y sobre todo reaccionar para mostrar lo invisible, para transformar un espacio en lugar de juego, agrandándolo hasta el infinito, atormentándolo para que cupieran las grandes pasiones humanas, habitándolo, atiborrándolo de vida (Picó 2002: 4).

Es posible percibir así el cuerpo, como una serie de elementos articulados o como un agente de impulsos neurológicos que dirigen y matizan su contracción y se organizan en un sistema muy complejo sensitivo-motor, que nos lleva a una concepción del cuerpo cibernético.

2.1. El cuerpo anatómico

Es preciso ahora sumergirnos dentro de lo vivo del actor, que es lo más vinculado a las relaciones de su interpretación y del objeto de nuestra investigación, al querer demostrar cómo en las realizaciones de los actores teatrales se revelan los requisitos para otorgarles todos los derechos de autoría. Así pues, esas relaciones que enunciamos no son otras que las de la palabra y el cuerpo vivido, tratando de mantener el vínculo por medio de las experiencias vividas. Por esta razón, se hace necesario observar una clasificación sobre las diferentes concepciones y tipos de cuerpo que se pueden dar en la ejecución del actor y que no todos llegarían a alcanzar en su desarrollo la categoría suficiente para lograr la autoría pretendida.

Se puede concebir el cuerpo como un espacio complejo, mecánico, de componentes óseos, articulados y movidos por capacidades musculares. Este es un instrumento para el pensamiento, y su fin primordial es la educación del mismo con la intención de perfeccionarlo, aumentando su fuerza muscular y relajando las articulaciones por medio de un entrenamiento racional de cada una de sus partes concebidas como algo esencialmente mecánico.

Esta concepción ha sido el fundamento durante años de la educación física, de la iniciación al deporte y de la fisioterapia. A este respecto, Colomer expone:

Entonces, todos los esfuerzos se centran en lo considerado esencial, el espíritu, y la parte que le corresponde al cuerpo desde este planteamiento intelectualista solamente se refiere a mantener la salud (*mens sana in corpore sano*). El cuerpo se le escapa al espíritu, por eso es necesario domarlo, someterlo a una disciplina férrea, la de la guerra, transformada en arte en la Edad Media con todos los rituales para la preparación del caballero en el arte de la guerra. En este sentido, San Agustín habla del hombre exterior y carnal, viejo, que nace, crece y muere, en contraposición al hombre nuevo o espiritual (Colomer 2002: 101).

El cuerpo se ve como un conjunto de partes materiales que forman un organismo externo y soporte de actividades.

2.2. El cuerpo neurológico

Al concepto mecánico se le sobrepone un concepto neurológico; el músculo no es más que el agente de ejecución de las impulsiones neurológicas que dirigen y matizan su contracción, organizadas de forma muy compleja en viales sensitivos y motores.

Desde esta perspectiva, el cuerpo se convierte en una máquina electrónica. Bien sea desde el aspecto anatómico o neurológico, el cuerpo aparece como un organismo biológico, racionalmente construido y respondiendo a leyes precisas. Así se observa la aparición de técnicas que se dirigen al cuerpo como organismo y no a la persona, al individuo.

2.3. El cuerpo psicológico

El cuerpo es un organismo que se percibe a sí mismo, lo que le añade una nueva dimensión psicológica de la consciencia. Es el cuerpo senso-motor y perceptivo-motor, tal como aparece en los trabajos de Piaget. Es un centro de sensaciones, y a los cinco sentidos

clásicos de la psicología se le añade uno nuevo, el cinestésico, permitiendo percibirlo por medio de las tensiones músculo-articulares, las actitudes, movimientos y posiciones del propio cuerpo. Esta asociación de sensaciones permitirá situar el cuerpo en el mundo exterior. Es el cuerpo concebido como referencia espacial, inicial y fundamental.

El cuerpo es un espacio privilegiado, percibido desde el interior, y que poco a poco se organiza y se estructura con relación a su eje. Esta organización va a proyectarse al exterior dando así origen a la percepción de los tres planos perpendiculares del espacio.

Colomer reconoce en su obra, la relación entre el cuerpo y el espíritu cuando dice:

El cuerpo ya no es únicamente una máquina en buen o mal funcionamiento, a la que hay que mantener y «engrasar» de vez en cuando, ya no es solo un instrumento, y empieza a concebirse cuerpo y mente como una unidad. Aunque se siguen estableciendo categorías y distinguiendo entre sensaciones y percepciones; afectos (sentimientos, pasiones, y emociones); y pensamientos (imaginación y razón), considerando a más alto nivel la actividad propiamente intelectual del pensamiento (Colomer 2002: 102).

2.4. El cuerpo vivido, expresivo y comunicativo

El actor, para su creación, necesita reconocerse a sí mismo para satisfacer la necesidad de reconocer al otro como otro, despegándose de su interioridad y compartiendo la vivencia del otro. Reconociendo al otro es el reconocimiento de otra conciencia, y la creatividad emana de ese encuentro de conciencias.

Lapierre, sobre el cuerpo y las satisfacciones, dice:

El cuerpo proporciona satisfacciones y es un lugar de placer, pero también de disgustos. La satisfacción del movimiento y la insatisfacción de la fatiga, el gusto o el disgusto de la percepción del calor, la inmovilidad, el aire, el contacto con las diferentes materias.

Estas relaciones vividas en el cuerpo y a través del cuerpo, relaciones afectivas y emocionales: alegría, enfado, tristeza, amargura, amor, temor, dulzura, están expresamente unidas a las tensiones musculares tónicas involuntarias y alguna vez inconscientes, que las acompañan y sin las cuales no pueden existir (Lapierre 1977).

La contracción dinámica es el medio de actuar en el mundo, y la contracción tónica es el medio de sentir el mundo, siendo tan importante la una como la otra. Esto es lo que se llama cuerpo vivido, y Colomer expone:

El siglo XX es el siglo del cuerpo habitado, vivenciado, y no sentido como apéndice. Se comienza a emplear conceptos como globalidad, integridad, unidad, totalidad, para hablar de la dualidad cuerpo-mente. [...] Desde la aceptación de esa indisoluble interrelación del cuerpo y la mente, y desde una concepción global y no de fragmentación, surgen, desde diferentes disciplinas, nuevos conceptos que dan al cuerpo una identidad mayor (Colomer 2002: 103).

El conocimiento racional no puede realmente integrarse si no se adquirió en condiciones de tensión emocional positiva, es decir, asociadas a tensiones emocionales de placer; deseo de aprender, conocer, tensión de la búsqueda, placer del descubrimiento y del reconocimiento del otro en mi actividad interna, tal como expresa Bajtín:

El hombre, en tanto que naturaleza, solo se vivencia convincentemente en el otro, pero no en sí mismo. Yo para mí no soy connatural totalmente con el mundo exterior; en mí siempre hay algo esencial que yo puedo oponer al mundo y que es mi actividad interna, mi subjetividad que se contrapone al mundo exterior en tanto que objeto sin ¡caber dentro de él!; esta actividad interna mía es extranatural y está fuera del mundo, yo siempre poseo una salida en la línea de la vivencia interior de mi persona en el acto del mundo; existe siempre de escapatoria gracias a la cual me salvo de la dación natural. El otro está vinculado íntimamente con el mundo, y yo me vinculo con la actividad interior que está fuera del mundo (Bajtín 1982: 43-4).

El cuerpo solo, separado de la afectividad y de la inteligencia, es una abstracción, un pensamiento vacío, un espectro intelectual. En este sentido, todo movimiento y actitud es necesariamente la expresión del ser entero, el resultado de un pensamiento, consciente o inconsciente, o los dos a la vez. Strasberg (1990: 45) se plantea al respecto la siguiente dicotomía: «¿El actor debe sentir realmente la emoción que transmite o debe demostrar la emoción sin sentirla?».

En la interpretación del actor teatral existe autoría propia y total. Por esta razón, en la interpretación del actor las emociones son un componente de la acción y no lo contrario. Así, Chejov entiende que la interpretación del actor debe mostrar la imagen, el gesto, la presencia: «Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor» (Chejov 1999: 69).

Stanislavski trabajó con la voz, el cuerpo, los gestos y las acciones físicas, sin proponer que el actor se encerrara en su interior para buscar las claves de la interpretación, tal como podemos observar en algunas citas de sus obras:

Mi «sistema» se divide en dos partes principales: 1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad, y 2) el trabajo exterior e interior también sobre su papel. El trabajo interior reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio, consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el papel consiste en el estudio de la esencia de la obra dramática, del núcleo que habría servido para su creación, y que determina su sentido, como el de cada uno de los papeles que componen e integran la obra en cuestión (Stanislavski 1976: 356).

De evocar el estado creador es de lo que habla Stanislavski, como podemos comprobar cuando se refiere a la concentración y a un estado mental del que surge una interpretación, que considera hacer verosímil la escenificación dándole vida, y teniendo en cuenta el contenido de la obra como algo inseparable, por lo que el cuerpo es el primer medio de percepción y de expresión, el primer medio de comunicación con otro ser humano, el que prepara y precede otras formas de comunicación, particularmente el lenguaje. Así, es el medio de comunicación más auténtico y profundo, pero, para que esto suceda, hay que dejarle la posibilidad de expresarse y que se establezca la comunicación y los sentimientos, las actitudes, las acciones, las situaciones que nos son presentadas de forma que sean suficientemente universales para que puedan configurar concatenadamente los mundos que sabemos reconocer porque los tenemos cerca y sabemos lo que han representado, porque lo hemos vivido por

medio del movimiento interno que nos hace emocionarnos con la visión externa de los personajes.

2.5. El cuerpo existencial

Cada día más, el cuerpo se convierte en un objeto, que nos pertenece pero se muestra a los otros y ya no es del todo uno mismo. Hay que diferenciar entre tener un cuerpo y ser un cuerpo. Para que exista una auténtica comunicación, es necesario que el cuerpo pertenezca a la vez al yo y al mundo, y se haga así. El cuerpo es la intersección de los dos conjuntos a los que pertenece: el yo y el mundo. Cuando uno es de verdad su cuerpo, es cuando desaparecen todas las inhibiciones y cuando la expresión se hace auténtica y existe un acercamiento y un encuentro, como dice Stanislavski:

Ahora, cuando en el interior ya se han acumulado sensaciones y se ha creado una vida afectiva, surge el material que servirá para el intercambio y la comunicación con los demás seres. Ahora, cuando ya se han formado los deseos, los objetivos y las tendencias, se podrá llegar a realizarlos. Para ello, es necesario actuar, no solo interior y espiritualmente, sino también exterior y físicamente, es decir, hablar, actuar para transmitir con palabras y actitudes las ideas y los sentimientos, o simplemente ejecutar los objetivos puramente físicos, exteriores: entrar, saludar, comer, beber, escribir y todo realizado con alguna finalidad (Stanislavski 1988: 151).

La situación teatral reducida a su mínima expresión consiste en que un primer personaje personifica a otro mientras es observado por un tercero. Aquí empieza la distinción entre el comienzo del arte y la vida, describiendo la esencia del teatro con sus elementos fundamentales: el actor y su personaje con un mundo aparentemente real y el espectador. Un actor es, por encima de todo, un ser humano, y para poder crear tiene que actuar sobre su identidad.

Al hablar de comunicación en análisis corporal, nos referimos a una relación profunda en la que se comparten sentimientos cargados de emociones expresados de forma espontánea a través de la actitud, la mirada, el contacto la distancia en el espacio, las tonalidades de la voz, todo ello de forma coherente para que el mensaje sea percibido globalmente.

3. CONCLUSIÓN

Toda creación implica un descubrimiento, que en la interpretación del actor se da para adquirir rango de autoría. Al decir descubrimiento, damos por hecho que lo descubierto posee existencia *per se* y no porque nosotros se la hayamos concedido. Por lo tanto, dicha existencia es previa e independiente del acto. Así, aceptando esto como característica de todo proceso de descubrimiento, podemos decir que en la interpretación escénica se dan estos aspectos presentes en la realidad como consecuencia de un acto de creación.

El punto de vista que exponemos sobre la importancia del cuerpo del actor en el proceso creativo nos sirve para expresar algunas ideas sobre la práctica del cuerpo. Así, sumergiéndonos dentro del sujeto, es decir, el actor, en lo vinculado a las relaciones entre la

palabra y el cuerpo vivido, encontramos la forma de mantener el vínculo entre la palabra como algo que surge y la experiencia vivida como lo que permanece sumergido. Consecuentemente, de todos es conocido que ciertos estilos de expresión y ciertas formas de lenguaje provienen de la experiencia vivida. Así, Fo (1998: 71) dice: «Si observas y sabes leer el lenguaje de las manos, de los brazos, del cuerpo, no se te escapa nada del embuste ajeno».

Por estas razones, en el lenguaje del actor es evidente que hay algo más que significantes verbales, ya que existe también un mensaje distanciado de los codificados y relacionado con las tensiones del cuerpo, que el actor, en el momento de la escenificación, traslada al personaje cargado de todo su contenido. De esta manera, el mensaje se concibe en un espacio y un tiempo reales, por medio de la relación entre los sentidos y la semántica, en una intertextualidad propia del teatro en la que el actor vive sus propios fantasmas corporales para no devolver al espectador una imagen deformada. Por consiguiente, podemos, en este contexto, explicitar que el efecto que se genera en el espectador, activamente predispuesto para presenciar el desarrollo dramático y otorgar significaciones a su propia experiencia perceptiva, sería la ficción teatral, como función del actor que presenta los elementos imaginarios de un texto que, a los ojos del espectador, configuran una nueva realidad, una ficción teatral en la que podemos distinguir lo construido en sí por los artistas teatrales de la producción.

En efecto, el resultado inmanente, obra de los distintos creadores teatrales, entre los que destacan fundamentalmente los actores, constituye dispositivos ficcionales. Por tanto, las imágenes o ideas que dieron origen al texto literario dramático nos permiten distinguir en la puesta en escena la aparición de una realidad espacio-temporal que tiene una estructura distinta a la de su punto de partida. Las ideas, las sensaciones y las emociones conforman así con su integración una vivencia estética en el espectador y en el actor, como efecto cognitivo-afectivo del teatro, y desde esta posición decimos que la interpretación del actor ha de ser una vivencia positiva, que tiene lugar en la ficción. Así, el espectador percibe a través de la creación del actor con su propio cuerpo vivencias humanas imaginarias. El actor se transforma y sitúa a un ser ficticio en una ausencia y presencia simultánea de sí mismo, lo que, según Iser, «nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos» (Iser 1997: 54).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, Mijail M. (1982): *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- CHEJOV, Mijail (1999): *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba.
- COLOMER, María (2001): “El cuerpo lugar de expresión”. En línea: <http://www.minsueca.com/mcolomer_es.pdf>.
- FO, Darío (1998): *Manual mínimo del actor*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- ISER, Wolfgang (1997): “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. En A. Garrido Domínguez (coord.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 43-68.
- JOUANNEAU, Joël (1994): *Allegria Opus 147*. Paris: Actes Sud Papiers.
- LAPIERRE, André (1977): *Comunicación infraverbal y análisis psicomotriz*. Salamanca: Dirección General de Servicios Sociales.
- MARTÍNS, Juan Manuel (2006): *Poética para el actor*. Maracay: Estirol.

Fernando López Rodríguez

- NIETZSCHE, Friedrich (1943): *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- PICÓ, Jorge (2002), "El actor es el autor". En el catálogo de la *10ª Mostra Internacional de Mim a Sueca*. Valencia: Teatre de la Generalitat Valenciana / Ajuntament de Sueca / Fundació Bancaixa, 81-9.
- RICHARD, Michel (1972): *Los dominios de la psicología*. Madrid: Istmo.
- SALVAT, Ricard (1983): *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- STANISLAWSKI, Constantin (1976): *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Siglo XX.
- STANISLAWSKI, Constantin (1988): *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.
- STRASBERG, Lee (1990): *Un sueño de pasión: el desarrollo del método*. Barcelona: Icaria.
- VILLAR MARTÍNEZ, María Teresa (2015): *El proceso creador del actor corporal: de la gramática a la representación*. Valencia: Universitat de Valencia.