

La verdad del artificio. La importancia de la técnica en el trabajo del actor

Fecha de recepción: agosto 2016
 Fecha de aceptación: octubre 2016
 Versión final: diciembre 2016

Alejandra Flores (*)

Resumen: El actor siempre da más, el público quiere que dé todo. Nosotros vamos a dar, pero no cualquier cosa ni de cualquier manera. Porque si uno muere en escena no puede seguir actuando. Porque si uno lo da todo ya no le queda nada más para dar. Y la condición de la actuación es la repetición.

Palabras clave: actor - teatro - construcción - artificio - público

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 149]

Hace muchos años, cuando había ingresado al conservatorio para estudiar teatro con unas ganas y una pasión directamente proporcionales a mi falta de conocimiento, porque no había tomado clases de teatro nunca en mi vida antes del curso de ingreso, me tocó presenciar una situación cuya relevancia en mi carrera y profesión no podía yo sospechar en aquel momento, pero que con el tiempo alcancé a comprender en profundidad gracias a la reflexión sobre el trabajo del actor. Al lado mío, en una mesa en el bar, se había sentado un grupo de estudiantes recién salido de una clase de teatro comentando algo que había sucedido en aquella clase, algo que los había fascinado a todos. Lo que referían era que una compañera, una alumna, había llorado muchísimo haciendo un ejercicio de actuación, un trabajo en el cual a nivel argumental ella tenía que enfrentar una separación con su novio. Aquella escena había impactado tanto a sus compañeros que terminó siendo el centro de los comentarios del grupo. Todavía conmovidos, coincidían en que aquel llanto contaba con un sentido de verdad apabullante. Literalmente, recuerdo que uno de ellos dijo: "... lloraba sin parar, fue muy creíble lo que hizo, se fue a la casa hecha mierda". En ese momento yo no tenía demasiados elementos como para poder advertir por qué ese comentario me llamó tanto la atención, pero quedó grabado en mi memoria. Estaba ingresando a una carrera, con muchas ganas de actuar, que era lo que más me interesaba, imaginarme volviendo a mi casa hecha mierda era algo que no me cerraba; definitivamente no me cerraba.

¿Por qué les cuento esto? Porque, en realidad, si lo pensamos, esta es una problemática que va a aparecer ineludiblemente durante la formación y durante el trabajo del actor: la problemática de la verdad. Así como un arquitecto trabaja con la idea del espacio o un abogado trabaja sobre la de la justicia, un actor trabaja sobre la idea de la verdad. Más precisamente: sobre la construcción de la verdad. Cuando digo "construcción de la verdad" me refiero a una construcción que involucra la mirada de un espectador, eso que sucede ahí en escena tiene dimensión de actuación o de ficción sólo si del otro lado hay un ojo que mira. En palabras de Peter Brook: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral."

¿Por qué los invito a pensar sobre esta problemática? No para intentar resolverla, si no porque creo que es muy importante tenerla en cuenta, ya que, queramos o no, se nos va a presentar con toda su complejidad a través de nuestro trabajo como actores y me parece interesante que, más allá de las conclusiones provisorias que cada uno pueda ir incorporando, siempre volvamos a pensar una y otra vez esta cuestión, que es central en la actuación. Porque en la medida en que un actor reflexione sobre la problemática de la construcción de la verdad podrá ir adquiriendo una serie de herramientas que le permitirán comprender mejor la particularidad de su profesión. ¿Cómo construye verdad un actor? ¿Qué es un actor verdadero? ¿Qué es un actor creíble, qué es un actor falso? Son todas preguntas que se desprenden de la misma problemática. No tenerla en cuenta, en principio, no nos va a convertir en mejores o en peores actores en relación a la efectividad, pero - y a esto viene un poco la charla de hoy - si no lo pensamos corremos el riesgo de poder quedar fascinados, apresados, cautivos de nuestras propias emociones. Hay algo muy importante en todo esto: debemos cuidar nuestro instrumento para no quedar atrapados y terminar como la chica de mi relato, "hechos mierda".

La idea de artificio pareciera oponerse radicalmente a la idea de verdad en relación a la actuación, incluso suele ser utilizado para calificar negativamente a un actor que se supone no es lo suficientemente verdadero, lo suficientemente real o lo suficientemente creíble. Pero esto no es así: sólo a través de ese artificio es que algo del orden de la verdad puede suceder en escena. La condición de posibilidad imprescindible, permanente, esencial de la verdad escénica es, justamente, ese procedimiento, ese dispositivo, ese artefacto que con su carga explosiva le permite a la verdad hacerse presente allí. Por eso la técnica juega un papel fundamental. Sólo la técnica dota al actor de los recursos, destrezas y habilidades necesarias para hacer visible lo invisible, para parecer muerto en escena, pero no estar muerto en escena. Y digo esto porque seguramente muchos de ustedes escucharon el mito de que el actor "tiene que morir en escena". Esto tiene que ver con una necesidad del público. Es más, si el público cree que el actor dejó todo en escena y murió en escena: perfecto, el tema es que el actor no debe morir en escena porque tiene que seguir actuando.

Volviendo al ejemplo de aquella alumna que les conté anteriormente, en realidad yo no puedo afirmar que, en efecto, ella se haya ido “hecha mierda” o no a su casa, lo interesante es que eso era lo que decían sus compañeros, el público de aquella escena. En todo caso, el que se tiene que ir hecho mierda es el público, no el actor. Eso es lo que establece la diferencia entre ficción y realidad. Dijimos que en todo esto la técnica juega un papel fundamental: precisamente, otro mito que aparece muy a menudo relacionado con la cuestión del artificio y la construcción de la verdad, es el mito sobre la técnica. La técnica, que algunos suponen que impide que la expresión aflore, empañando la creatividad del actor. Pero esto es falso: técnica y expresión son dialécticas, no existe la una sin la otra. Es más, es la técnica la que permite poder hacer algo con el caudal expresivo del actor. Una de las razones por las que este mito se sigue nutriendo de malentendidos es que la gran paradoja del actor es que él mismo es sujeto y objeto, instrumento e intérprete, es el caballo desbocado y el auriga que tiende las riendas. De ahí que sea habitual confundirse. A esto se le suma otra singularidad: este instrumento es un instrumento que muta, cambia, se modifica. El actor en sí es un instrumento dinámico en el cual existe un diálogo constante entre el campo físico material, el campo emocional y el campo intelectual, estando en constante mutación y en una especie de equilibrio inestable. Y ahí es donde juega un papel fundamental la técnica, que le permite saber qué está haciendo. Porque el actor trabaja con lo que pasa, con lo que le pasa y con lo que le tiene que pasar. Mientras trabaja en la obra le pasan cosas y esas cosas que le pasan le pasan en su cuerpo, algunas hasta de orden orgánico, y le pasan con la actuación, en el momento “in situ” de la actuación, en el mismo momento de la actuación sucede todo. Si el actor trabaja sólo con lo que le pasa, se angustia y llora sin parar, aunque no sea eso lo que le tiene que pasar: en rigor de verdad, no está pasando lo que tiene que pasar. Es bueno recordar que la actuación tiene que ver con construir una obra, no con la dramática de nuestra propia vida. La técnica le permite al actor acomodarse a ese instrumento. La técnica da los recursos, las destrezas, las habilidades para que el actor pueda hacer arte de su técnica. Y cuando digo “arte de su técnica” recordemos que para los griegos “*techné*” significaba arte y también significaba ciencia. Dicho de otra manera, ese conjunto de procedimientos técnicos le permite al actor hacer su arte. Aristóteles lo expresa claramente cuando habla de la mimesis o la imitación poética, que no es una copia de lo real sino un artificio, una elaboración poética de lo real.

Con respecto a esto de la técnica les cuento una anécdota que me sucedió a mí cuando estaba haciendo una obra. En la última escena sacaba un pañuelo con el cual me tapaba el rostro, no solamente para secarme las lágrimas, si no también para generar la idea de “velo”. Un día de invierno fui a hacer la función y hacía mucho frío en el escenario. Al comenzar me di cuenta de que me estaba cayendo agua por la nariz. Claramente, no se me tenía que caer agua por la nariz, y esa agua que caía no me permitía hablar, me molestaba, recuerdo que pensé “tengo el pañuelo”, pero el pañuelo lo necesitaba para la última escena, era un recurso que me resultaba muy

bello estéticamente y no tenía muchas ganas de usarlo antes de tiempo. Los actores a veces nos enamoramos de algunas cosas que hacemos. Lo cierto es que tenía un dilema concreto: debía decidir qué hacer. Resolví sacar el pañuelo, pero quería evitar que se notara que me estaba limpiando la nariz, entonces opté por estrujar y morder el pañuelo de determinada manera para dar a entender cierto nivel de tensión en la escena y con ese único gesto lograr contener el agua que caía y no me permitía actuar con comodidad. Resuelto ese primer problema, seguí adelante con la obra con la idea en la cabeza de tener que resolver el final de alguna otra forma, porque el pañuelo ya no lo iba a poder sacar, no podía usar el recurso dos veces, no tendría el mismo efecto repetir en la última parte algo parecido a lo que ya había hecho. Tenía que probar algo diferente: decidí usar mis manos de tal modo que al mismo tiempo contuvieran mis lágrimas y cumplieran con la función “velo” que el pañuelo resolvía. Al terminar la obra la directora me dijo: “que interesante el recurso que encontraste, me gusta lo de las manos, me parece que es más interesante que lo del pañuelo”. Ahora tenía un problema extra que era decidir qué hacer el resto de las funciones: si repetía lo que había hecho en esta oportunidad el recurso se volvía totalmente mecánico, estereotipado; si usaba el pañuelo como “velo”, el final dejaba de funcionar como antes. Encontré una tercera opción que consistía en una serie de combinatorias de las dos anteriores, sobre las que iba variando según pasaban las funciones. Lo que me permitió hacer esas combinatorias, darme cuenta de las posibilidades, tomar ese tipo de decisiones, fue mi propia técnica. Entonces, la pregunta sería la siguiente: ¿la técnica, que me permitió todo ese proceso, me impidió, a su vez, desarrollar la creatividad? ¿O me exigió más creatividad? Definitivamente me pidió más creatividad. Por último, quisiera compartir con ustedes una reflexión de carácter ético vinculada a lo que venimos elaborando, una reflexión que, desde mi perspectiva docente, considero fundamental: ¿cómo transmitirle a un actor que está comenzando su formación la necesidad de trabajar desde la técnica y sobre el valor de hacer un trabajo cuidadoso respecto de las emociones y por tanto poder proteger su instrumento? Porque, no lo vamos a negar, ante la efectividad de un llanto descontrolado, el público va a reaccionar y va a aplaudir, manifestando una aprobación inmediata. Y convengamos que es muy estimulante escuchar el aplauso. La idea a tener en cuenta es que como nosotros vamos a seguir trabajando con nuestro instrumento tenemos que cuidar de él tanto psicológicamente, como física e intelectualmente. Hay que evitar dañarlo pese a que nosotros, como actores, tenemos que “dar todo de nosotros”. El poeta ítalo-argentino Antonio Porchia, en una de sus “Voces” AÑO (1943) dice: “Nadie entiende que lo has dado todo. Debes dar más”. El actor siempre da más, el público quiere que dé todo. Nosotros vamos a dar, pero no cualquier cosa ni de cualquier manera. Porque si uno muere en escena no puede seguir actuando. Porque si uno lo da todo ya no le queda nada más para dar. Y la condición de la actuación es la repetición. Con lo cual: para que podamos continuar actuando necesitamos cuidar el instrumento, para que entonces sigamos haciendo obras

y nos puedan seguir deseando “mierda” antes de una función, experimentar la dicha maravillosa del aplauso y después, junto con nuestros compañeros, disfrutar plenamente de nuestra cena.

Abstract: The actor always gives more and the public wants he/she to give everything. We are going to give, but not anything or any way, because if you die on stage you can not continue acting. Because if you give everything, you have nothing left to give. And the condition of the performance is the repetition.

Key words: actor - theater - construction - artifice - public

Resumo: O ator sempre dá mais, o público quer que dê tudo. Nós vamos dar, mas não qualquer coisa nem de qualquer maneira. Porque se um morre em cena não pode seguir actuando. Porque se um o dá tudo já não lhe fica nada mais para dar. E a condição da actuação é a repetição.

Palavras chave: actor - teatro - construção - artificio - público

(*) **Alejandra Flores.** Actriz. Docente. Argentina

***Curlew River* de Benjamin Britten. Estreno latinoamericano. Un acontecimiento de Lírca Lado B**

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

María Inés Grimoldi (*)

Resumen: Lírca Lado B es una agrupación alternativa o periférica. Existe un circuito artístico que no es oficial ni comercial en la ciudad. Sus antecedentes se remontan al movimiento del teatro independiente y a las vanguardias del Instituto Di Tella. Varias generaciones crecieron y se desarrollaron por este cauce. Como parte de ese fenómeno, la ópera off se establece en nuestro medio, atenta a las demandas, los códigos y los públicos renovados. Lírca Lado B supo transformar en escenarios operísticos, espacios de la Manzana de las Luces. Ahora propone esta combinación de ópera del siglo XX, fábrica recuperada y entrada gratuita.

Palabras clave: movimiento artístico - teatro independiente - vanguardia - ópera

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 150]

Apenas el público entra en el Museo IMPA (Industria Metalúrgica y Plásticos de Argentina), se encuentra con un espacio amplísimo, barroco, abigarrado. Máquinas espectrales, tuberías y techos carcomidos por la humedad. Una plataforma se alza frente a las gradas y las sillas. A la derecha los instrumentos aguardan.

Curlew River es una parábola eclesíástica de Benjamin Britten, surgida de su viaje a Japón. Pasó a la tradición cristiana e inicia una reorientación del compositor británico que repercutirá hasta en su *Muerte en Venecia* (ópera que se vio en el Teatro Colón en su versión Lano-Arias).

Si bien Britten realizó una traspolación que provenía del teatro Noh, en este caso el convento o la iglesia es una fábrica recuperada por sus trabajadores. Y la antigua instalación industrial (hoy museo) se convierte en un convento. La parábola, cuyo eje es la madre desesperada que busca al hijo, contiene una carga simbólica significativa. La fábula de reparación espiritual se expande hacia una reparación histórica y social reconocible para el espectador.

Las implicancias espaciales influyen en la estética adoptada para la presentación espectacular. El criterio no naturalista de la puesta (Diego E. Rodríguez y Germán Ivancic) resulta funcional. La acción se desarrolla en el sector de fundición con máquinas metalúrgicas.

El ámbito funciona acústicamente como una iglesia. El monasterio medieval ha sido trasladado a esta fábrica donde vivieron y durmieron obreros para conservar su fuente de trabajo. Luego la recuperaron, evitando la clausura. A la vez se está narrando otra historia subterránea expresada en el ámbito escénico y en la elección del vestuario. Y se vincula a la estética del teatro Noh del Japón. Las máscaras y la caracterización oriental son reemplazadas por máscaras protectoras del trabajo y uniformes azules.

En las alturas y a los lados, el público cubre escaleras y promontorios metálicos. Los músicos y el coro entran paulatinamente con ropa de trabajo. La ocupación del espacio es exhaustiva. Los coreutas se paran frente a las máquinas, como sus operadores. Durante la plegaria, el abad es iluminado en una galería alta. Invoca a “nuestro Dios que elige a los caídos, perdedores, desposeídos”. Los solistas se arropan y caracterizan junto a la plataforma.

Se apagan las luces del fondo y del entorno. Los pasajes de arpa y bajo son conmovedores. El sonido del corno simboliza al hierático barquero. En actitud ritual, éste se congela con posturas de gesticulación.

Contrabajo, viola y flauta anuncian la entrada de “la mujer loca”. Una madre busca a su hijo; el tenor se ha travestido con un guardapolvo de obrera y tacos altos. Lleva como tocado una mascarilla de soldador.