

Hacer - actuar

Jorge Eines, con la colaboración de Santiago Trancón

Presentamos a ustedes un aparte del libro *Hacer -actuar*, del pedagogo, teórico y maestro del teatro, el argentino Jorge Eines, quien fuera docente de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y ahora docente de su propia escuela en esta misma ciudad. Hemos decidido tomar de su más reciente publicación, el capítulo quinto, denominado Acción, por ser un tema destacado en el ámbito pedagógico y creativo en el contexto teatral, un tema recurrente por tratarse precisamente del objeto de estudio visto desde el punto de vista del actor, el pedagogo, el director, el dramaturgo entre otros roles que componen el quehacer escénico. Y nada mejor que tener la oportunidad de publicar una apreciación objetiva acerca de este tema, tal como la que plantea el maestro Jorge Eines, quien ha llevado a cabo una intensa búsqueda en diversos temas afines desde los puntos de vista práctico y teórico.

Agradecemos a Jorge Eines por su deferencia al facilitarnos este capítulo para nuestra revista, a Carlos Arturo Bolívar su asistente académico y egresado del Departamento de Teatro de nuestra Universidad y a Alfredo Landman de la editorial Gedisa que nos ha permitido la publicación de este artículo.

—Eduardo Sánchez Medina.

Presentación de Jorge Eines por Carlos Bolívar

Cuando emprendí la aventura de la emigración, lo hice sólo en búsqueda de una técnica y tuve la suerte de encontrarme un maestro, Jorge Eines. Ahora que se me pide que haga una presentación suya, veo que es imposible resumir en media cuartilla la intensa vida de un maestro, un director, un escritor y un excelente formador de actores. Sólo contaré que llegué a Madrid en 1976 huyendo, por asuntos políticos, de Argentina. Fue catedrático en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, en la cual, de 1991 a 1996, fue director del departamento de interpretación. Ha escrito cinco libros: *Teoría del juego dramático*, *Alegato en favor del actor*, *Didáctica de*

la dramática creativa, *Formación del actor*, *El actor pide* y *Hacer -actuar*. En 2001 solicita una licencia no remunerada de la RESAD, para dedicar su práctica docente en su propia escuela de interpretación aquí en Madrid. El que tomara esta decisión me hizo respetarle más aun si cabía y le estaré eternamente agradecido por estos siete años que me ha dejado caminar a su lado, siendo su asistente en su escuela de interpretación. Su último montaje *El precio*, de A. Miller, fue uno de los mayores éxitos de la cartelera madrileña. Su próximo proyecto es dirigir nuevamente *La señorita Julia*.



Introducción

Soy un hombre al que le interesa el trabajo del actor. En mi práctica como profesor de interpretación, en mi trabajo en los ensayos o en mis libros ha sido mi prioridad favorecer, desde la técnica, una mejor comprensión de los procesos creadores.

En este nuevo intento me he propuesto ser más didáctico que en mis trabajos anteriores. Durante más de dos años desde su origen, en un magnetófono, he reelaborado cada reflexión sin que hubiera pérdida de un recurso didáctico fundamental: lo coloquial.

La división en los cinco apartados que he elegido responde a las cinco preocupaciones más claras que he detectado en los actores. No quise sustraerme a una exigencia originada en la realidad. Cada apartado pretende resolver los interrogantes esenciales que cada actor o futuro actor, con deseos de superarse, posee en su labor profesional o formativa.

La propuesta inicial de este libro se articula con la entrevista que se publica al final del mismo. La elaboración del material teórico implicó un desarrollo singular en sucesivos encuentros, donde pude contar con la inapreciable colaboración de Santiago Trancón.

Durante la escritura, sin embargo, la mayoría de las respuestas debieron ser modificadas por el desarrollo del trabajo, y muchos contenidos reelaborados. En ese sentido, los nuevos aportes nacidos de mi reflexión los he puesto en negrita para que guíen la lectura de cada párrafo.

Las opciones de que un oficio sometido al rigor de la técnica devenga en arte, están sujetas a tantos factores como individuos sean capaces de intentar un recorrido con una meta que no está predeterminada.

Este libro es una exposición de las bases teóricas y prácticas de algunas de esas técnicas que vienen haciendo factible la existencia de actores y actrices. Una reflexión sobre sus fundamentos y sobre su sentido. Las relaciones que ideología y técnica expresan y cómo una determinada técnica acaba al servicio de una ideología específica.

Alguien podría suponer que son disquisiciones alrededor de la filosofía de la técnica, yo pretendo que sean lugares de articulación de la técnica con el individuo, en torno a los cuales se realiza un análisis y una reflexión específicos. Esta distinción y separación metodológica, si bien tiene fundamento en la práctica, no puede tomarse como una realidad ontológica. La interpretación es un todo, el actor es un todo, el personaje es un todo. El arte es un todo.

Madrid. Buenos Aires. Agosto 2005

Capítulo cinco

La acción

El tiempo sin muerte

La acción es el elemento técnico más importante de todos. Va a ocupar el último lugar de nuestra reflexión. Este lugar de broche es también un lugar de apertura, de interrogación, porque no se puede decir, ni explicar, ni comprender todo lo que la acción significa, si cada actor no experimenta dentro y fuera de sí el sentido y el lugar que la acción tiene en su trabajo. Drama, etimológicamente, remite a acción, y acción a actor. Interpretar, representar es, ante todo, actuar, desarrollar una estructura de acciones ante el espectador. La acción es, en primer lugar, un acto o una sucesión de actos en el tiempo. Mediante la acción, el teatro construye no solo su espacio de ficción, sino el tiempo de ficción en el que la realidad de la escena vive su propia vida. Un tiempo detenido, un presente absoluto.

Si el tiempo es el tema del teatro, el arte es el tiempo. La diferencia entre el hombre y el animal se refiere al tiempo. En el arte, el tiempo ocupa un lugar más significativo; el arte lo detiene, lo inmortaliza en un presente continuo. El actor, jugando en ese espacio de eternidad que le confiere ese momento en que está trabajando, parece situarse justamente en el lugar opuesto a aquel en que se desarrollan los procesos de investigación. Los procesos de investigación son el tiempo pasado.

Podríamos afirmar que Stanislavski resulta obsoleto como director, pero como maestro de actores y creador de técnica sigue muy presente, porque nos insta a abrir su tiempo a los tiempos que vinieron después, y con ellos todos los desarrollos que las ciencias humanas y sociales aportan sobre lo que Stanislavski propuso. Nuestro deber es amplificar su discurso, enriquecerlo desde la dinámica misma de

la evolución del arte y su articulación con el desarrollo del pensamiento.

La subjetividad acabó siendo colonizada en nuestros días de globalización, un proyecto amparado por la mayor parte de los medios de comunicación, que pretenden hacernos creer que es tan inevitable como la ley de gravedad. Ése no es el orden natural de las cosas, como se pretende que crea la humanidad. Algo idéntico ocurre con la técnica interpretativa que se está sujetando a unos valores que potencian el individualismo en el nombre de una metodología que es esclava de una ideología.

El actor debe poder elegir una técnica porque esa es su forma privada de metafísica. No existe una técnica ideal probada en certezas ajenas que lo que buscan es medir la rentabilidad de un producto, aunque este sea de índole artística. Revalorizar la acción es ponerla en juego con todas sus consecuencias. Atreverse a pensar para el actor de nuestro tiempo no es volver a la Ilustración; es poner en suspenso un discurso emanado de una sociedad que anula lo mejor de Stanislavski propendiendo por el individualismo y negando la comunicación como eje de la conducta. Ese discurso, lamentablemente, se ha instalado en las escuelas psicologistas como el recurso adecuado para resolver los tramas de cada persona en vez de profundizar en las dificultades de articular al individuo con la técnica.

Hacer para creer

En el teatro todo tiene que ser visto y oído. Este principio nos obliga a redescubrir la acción como un espacio donde ocurre todo: lo psicológico y vivencial, el texto, el subtexto, la intención, el personaje, el tema. Solo así se vuelve teatral. La acción es aquello que lo integra todo.

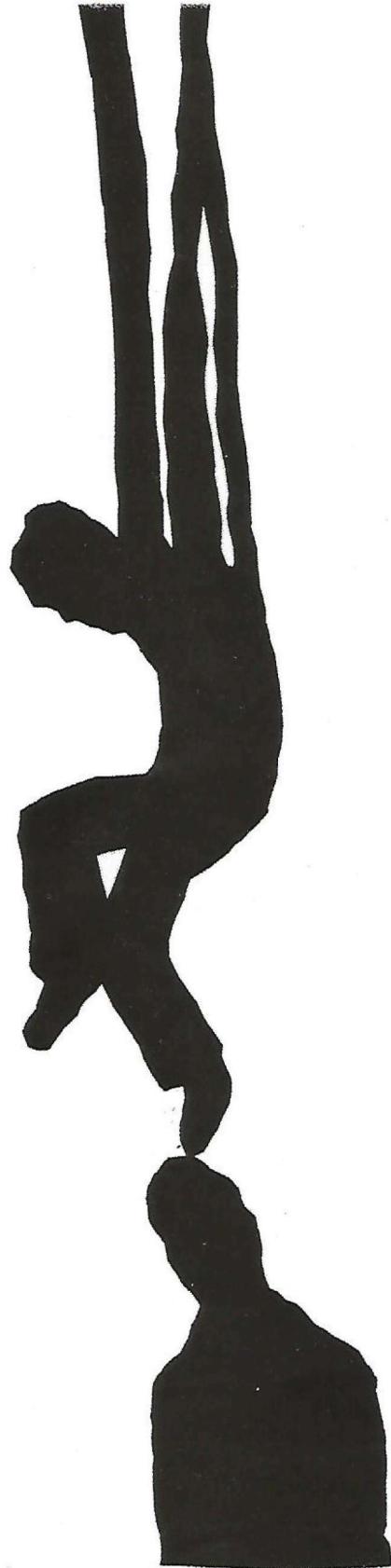
Un actor debe estar preparado para investigar, para buscar, para conocer lo que le falta. Cuando empieza a trabajar, trata de establecer un conocimiento con relación a un objeto que debe crear. Esa es una de las claves a través de las cuales podemos

colegir lo que Stanislavski verdaderamente intenta cuando trata de superar el problema de lo lingüístico, abordándolo desde la situación y la acción.

Así, el modelo del director ruso incorporó la técnica de la acción física, una postura renovadora frente a la dictadura del texto. Ya no se establece un conocimiento sobre la incentivación intelectual o analítica. Se intenta hacer una extracción situacional, una extracción conductual, que permita trabajar en el desarrollo de los ensayos conociendo algo no solo desde el punto de vista lingüístico. Pero lo importante es que se transgrede en mucho lo lingüístico sobre la base de un desarrollo de situaciones y objetivos, teniendo en cuenta circunstancias dadas que se integran en el conflicto, y que no son simplemente aquello que quiere un personaje con relación a su conflicto, sino cómo se integra eso que quiere respecto a unas circunstancias anteriores al comienzo de la acción.

Elegir la acción, no el resultado

Es aquí donde resulta más necesario un diálogo fértil con Stanislavski, porque nos situamos en el centro de sus investigaciones, de lo que él abrió y que nosotros podemos seguir investigando. La relación entre aquello con lo que el actor puede identificarse a partir de lo que él tiene (el sí mágico) y aquello que el actor tiene que descubrir y que no tiene, es lo que marca la diferencia entre el primer y el último Stanislavski, el de las acciones físicas. Es de interés analizar como operó el tan reconocido sí mágico que Stanislavski durante mucho tiempo utilizó como palanca para abrir la imaginación. No fue fácil para él diferenciar una consideración racional alrededor de “qué haría yo si” tengo que realizar las acciones que tienen que ver con la identificación —creer desde mí—, para poder evolucionar desde ese lugar al del personaje, y otra distinta es trabajar para descubrir en qué tengo que creer, si antes de empezar a trabajar resuelvo con qué cosas más me adscribiré al personaje o en realidad me pongo a trabajar para ver si descubro qué es aquello del conocimiento desde la



práctica que puedo utilizar para creer en algunas conductas que hagan posible la vida del personaje.

Una cosa es el sí mágico entendido como desarrollo profundamente racionalizado, en el fondo una manera psicologista de analizar el texto, alrededor de aquellas cosas más que puedo utilizar al servicio del personaje. Otra es en qué tengo que creer yo para construir el personaje, teniendo en cuenta que eso lo aprendo, lo tengo que descubrir trabajando, y que eso solo aparece en la medida en que no se prioriza la investigación desde la teoría por sobre la investigación desde la práctica.

El sí mágico se refiere al desarrollo racionalizado, en formas de analizar un texto, en relación con la vida interna del actor que es factible de trasladarse al personaje. Stanislavski intuye que la verdadera dimensión del problema reside en que a veces algunas identificaciones se resuelven como simples sustituciones; el actor cambia su vida por la del personaje y se hace manifiesta la trampa de la supuesta verdad interpretativa. Como consecuencia, quedamos instalados en la peor de las opciones. Ante la dificultad de la repetición de las vivencias a favor de lo teatral, se recurre a los viejos clichés, a los estereotipos o, en todo caso, a la reproducción lingüística y mecánica.

Aquí Stanislavski pone su propio sistema en crisis, precisamente porque intentaba rescatar al actor de sus propios excesos y convertir la realidad de los ensayos en un lugar no de repetición, sino de investigación. No es fácil rescatar a los actores de los ensayos mecanicistas ni convencerlos de que actuar es algo más que decir un texto claro y limpio. Mientras da esas peleas se cruza con interpelaciones de gente que se mueve a su alrededor, como Meyerhold y el mismo Vaghtangov. En ese momento reaparece con fuerza renovada el sentido de la acción como equilibrio entre la identificación y la expresión.

Saber para aprender a no saber

La acción es un equilibrio entre mente y cuerpo, de tal manera que no hay separación entre una cosa

y otra. La acción pone énfasis en lo físico, pero en realidad es un componente psicofísico, es un todo. Los actores, en cambio, no lo entienden así, y buscan enseguida una identidad proyectada sobre el personaje, que proyectan a su vez sobre la representación, y su atención se va en imaginar la totalidad del personaje, en lugar de concentrarse sobre lo que están haciendo en el aquí y ahora de la escena. Ensayan para repetir y repiten para memorizar cuanto antes, no ya el texto, sino al personaje. Quieren apropiarse de una identidad dada y entienden la acción como una mera forma exterior del personaje.

Cuando Stanislavski habla de acciones, muchos suelen entender el término como formas. Ese actor no entiende que en realidad repite para no repetir. Comprende lo opuesto a lo que Stanislavski está emitiendo. Este es el arte de saber para no saber, de repetir para no repetir. Un complicado laberinto el entender que es un saber del no saber, porque si en algún lugar se constituye el saber del actor, es en ese sitio en donde logra plantearse lo que tiene que hacer para que cada función sea nueva. Empezar cada representación siendo consciente de que ha trabajado para tratar de inaugurar cada día una nueva ceremonia.

La ilusión de la primera vez. Deja de haber arte en el momento en que hay repetición vacía

La preocupación de Stanislavski por rescatar al actor de las formas es una actitud permanente frente al anquilosamiento de la realidad teatral rusa. Es significativo cómo se resiste el actor. Entiende acción por resultado. Por forma. Por componente exterior. Por movimiento bien construido. Stanislavski se posiciona frente a eso con un recurso decisivo. Los porqués y para qué, que le permiten hacer un paso más limpio al problema de la acción, sosteniendo el lugar de la pregunta en oposición al lugar de la respuesta.

Objetivo. Entorno. Acción. Contingencia. Texto

Las preguntas fundamentales que el actor se hace con relación a la acción son por qué y para qué. Pero estas preguntas tampoco tienen siempre, y desde el primer momento, una respuesta fija que pueda memorizar mecánicamente. Lo que memoriza o asume es la secuencia de una conducta, pero eso no es lo mismo que memorizar lo que va a pensar, sentir o hacer exactamente sobre el escenario.

¿En qué momento se pregunta por qué y para qué el actor?: cuando está desarrollando la acción. Es una pregunta diferente cuando está en el primer ensayo, en el número veinte o en la representación número cincuenta. Esto es así porque el proceso de internalización de porqués y para qué, es gradual en su paso de la conciencia a la inconsciencia.

Evolutivamente el actor se va apropiando de porqués y para qué, que va integrando de una manera progresiva hasta que todos ellos están asumidos en la conducta. Ese sería el momento en el cual, aunque no se esté planteando el porqué y el para qué de la acción, cada una de las acciones contiene el porqué y el para qué que han evolucionado en el curso de su proceso. Hay un momento en el cual el actor ya es todo una conducta del personaje y en ese momento todos los para qué transformadores, visualizables, dirigidos hacia lo que lo rodea, indican un comportamiento exterior.

Pero el actor no trabaja la macroconducta, trabaja la microconducta, que es el conjunto de los para qué transformadores. La conducta del personaje se ve allí donde existen los para qué. ¿Qué es lo que rescata al actor del exceso técnico que los para qué transformadores que con relación al compañero podría producir?: los por qué motivacionales. Cuando el actor está sosteniendo un para qué, viene de un porqué, y cuando está desarrollando un porqué, viene de un para qué. El para qué, que el otro compañero generó sobre él o su entorno, en definitiva, es un desencadenamiento que ahora detenemos para poder

hablar de ello, pero solo existe en la medida en que es un proceso dinámico.

En esa dinámica de porqués y para qué que acaban configurando una gran secuencia de acciones que Stanislavski denominó fundamentales se inscribe la contingencia que hace de vía conductora entre las acciones elegidas. Estas responden unilateralmente al objetivo, y la contingencia restaura el equilibrio técnico deshaciendo la unilateralidad con contradicciones e impulsos. La acción se nutre del conflicto con el otro y con el entorno, la contingencia de los conflictos internos, o intraconflictos puestos en el cuerpo, impidiendo que se acomode a una escucha convencional y exigiendo la incomodidad como paliativo técnico para no dejar de trabajar.

La vida del personaje es la consecuencia de una estructura técnico-interpretativa que incluye cinco elementos: objetivo, entorno, acción, contingencia y texto. La condición técnica del actor debe medirse por la capacidad que adquiere para trabajar sobre cada componente de la estructura técnica interpretativa, para profundizar en cada componente cuando detecta una carencia y en la conciencia que adquiere de que la repetición no anula su excelencia técnica. Este es el factor que hace posible que de una misma escena surjan diferentes productos artísticos porque la condición misma de la creación hace de la diferencia un pilar constituyente. Es lo que denominamos la "técnica del archipiélago": igual que a las islas que lo constituyen, separadas todas ellas por el agua, lo que las une es lo que las separa. Lo que diferencia un personaje de otro es lo que los hace iguales. No es una poética específica sino una forma de investigar construyendo que hace factible que de los mismos personajes y de una misma situación aparezcan resultados diferentes.

El tercero incluido

Toda acción tiene un porqué y un para qué. El porqué remite al sujeto, el para qué determina la relación con el otro. El porqué es una flecha que va

de afuera adentro, es introvertido; el para qué es una flecha que va de adentro afuera, es extrovertido. Se trabaja sobre el para qué, que es lo que el actor puede objetivar, pero el porqué está siempre presente. La acción física integra ambas preguntas.

El porqué remite a uno mismo, el para qué al otro. El porqué remite a lo motivacional y tiene que ver con el sondeo que la acción realiza hacia lo interior para descubrir con qué trabajo; el para qué tiene que ver con aquello que fuera de mí intento modificar. Si hay otro, lo que intento modificar es al otro, pero si no lo hay, trabajo con algún otro que está internalizado. Siempre hay otro.

El espectador es testigo. Es el tercero incluido. En realidad no hablamos de otra cosa que de comunicación con testigos presenciales. El objetivo superior es que dos o más personas se comuniquen entre sí en la condición de la escena, habiendo aprendido a dejar un hueco para la mirada y la escucha del que está fuera: el público.

Es probable que el definitivo valor de un hecho escénico se mida en relación proporcional a que la comunicación sea también de carácter inconsciente. En todo caso, la chispa que se produce entre los sucesos psíquicos inconscientes interactuando, convierte un buen espectáculo en un gran espectáculo.

Cuando en definitiva hablamos de acción, de por qué y para qué, podemos pensar que el porqué debería tener que ver con la comunicación con uno mismo y el para qué con la comunicación con el otro; pero, en definitiva, hablamos de comunicación. Es entonces cuando puedo decir con convicción que lo mejor que uno tiene en la escena es el otro, ese compañero de viaje que sustrae al actor de la pasividad y fortalece los vínculos, la concentración, los impulsos, el gesto expresivo y las vivencias.

Estar presente me indica dónde ir

El subjetivismo, inherente al trabajo del actor, puede ser una trampa de la que solo puede salir si mira hacia fuera, hacia el otro. Cuando el actor

enfatisa la relación consigo mismo y busca la solución a los problemas del personaje solo dentro de sí mismo, se da de bruces contra un muro. No incorpora a su trabajo la relación con el otro, un terreno fértil para definir la conducta de un personaje. La salida en falso, ante la imposibilidad de trabajar con el otro, es que el actor acabe inventándose al personaje, lo que impide que resulte verosímil.

Si el actor está presente en todo aquello que está haciendo, eso le va a decir hacia dónde debe ir. De lo contrario tiene que estar inventádomelo todo el tiempo. En este caso asociamos invención a racionalización. Inventar la realidad del trabajo en oposición a descubrir esa realidad en un intercambio sujeto al aquí y ahora de la representación. Si lo esta inventando lo esta falseando. Puede fingirlo con mayor o menor eficacia pero no está sujeto a lo que circula. El otro es el que en definitiva confiere solidez a la presencia, de forma mutua y recíproca.

Reducido a sus menores exponentes, el teatro no es más que una variable constante de estímulos y respuestas. La pregunta es "quién" da los estímulos y «quién» genera las respuestas, que se convierten en nuevos estímulos, o cómo conseguir que no se detenga un intercambio que una vez desencadenado no se pueda bloquear.

¿Quién se ocupa de generar estímulos y respuestas? Los actores. Pero no es poco habitual ver a actores que están esperando su turno para hablar como si de organizar el orden de las réplicas se tratara. O actores que buscan un lugar en la escena en donde ser mejor y más observados por el espectador. No es raro encontrarnos con actores que desplazan la comunicación con aquello que les rodea, la comunicación con otros seres humanos, por otra comunicación que está fuera de la escena.

Los orígenes del gran cambio en el trabajo interpretativo del siglo pasado están ahí. Stanislavski intenta modificar una comunicación que era directa con el público por otra que surgiera de la comunicación entre los intérpretes. Cuando hablamos de

comunicación, como consecuencia de un proceder técnico, estamos hablando de rigor, de autoexigencia. Por qué y para qué son apuestas técnicas por la comunicación.

Solo puede ver mientras no vea

La comprensión plena de los porqués y para qué es decisivo para un actor. Nuestro esfuerzo pedagógico conduce hasta este punto crucial. El actor ha de ser capaz de hacerse la pregunta adecuada en el momento preciso y ser capaz, además, de mantener esa pregunta el tiempo necesario.

Hemos intentado, en un marco pedagógico, subrayar algunos aspectos de las dificultades con que el actor se encuentra a la hora de entender qué es la acción y la magnitud técnica de sus componentes. Es cierto que hablamos de un abordaje técnico pero no es menos cierto que para que funcione se articula con lo metafísico. Estamos en el territorio de la filosofía pero no por ello abandonamos el del arte. Justo en la mitad del camino, imaginemos a un hombre del paleolítico que acaba de comerse el cervatillo que ha cazado. Se siente satisfecho, a gusto; mientras realiza la digestión surge el deseo de hacer el amor con la compañera que está cerca, con quien ha compartido la caza. Cuando acaba de hacer el amor, la mujer se va adentro de la cueva y él se queda mirando hacia el cielo. Levanta la cabeza y ve unos puntitos brillantes. ¿Cómo es que están esos puntitos ahí? ¿Hay un Dios que los puso, un hombre gigante, que está ahí sosteniéndolos? ¿Qué es eso que tiene encima de su cabeza? ¿Una tela inmensa? ¿Esos fueguitos que titilan quien los enciende? Ahí aparecen preguntas alrededor del saber. Con ellas se funda la ciencia y la religión.

Ese hombre está vivo porque se está preguntando algo y esto forma parte de la condición humana. Nos viene persiguiendo como condición inherente a lo humano desde los orígenes de la especie. Cuando un actor no es capaz de sostener preguntas se aleja de lo humano y se acerca a lo mecánico. Se niega a sí mismo la opción de descubrir la diferencia que hay

en trabajar desde la pregunta o trabajar para la respuesta.

No es fácil que un actor descubra el sentido que Stanislavski pretende de una acción si no descubre primero cual la diferencia que hay en trabajar desde la pregunta o para la respuesta. Si uno le plantea a un actor: “solo verás mientras no veas” o “solo escucharás mientras no escuches”, hablamos de instaurar un paradigma técnico: saber para no saber.

En definitiva, el actor sabe todas las cosas. Sabe lo que está representando, cuáles son las acciones, qué es lo que tiene que decir. La mayor parte de lo que le va a permitir desarrollar esa representación tiene que ver con un conocimiento previo. Es prisionero de ese conocimiento y tiene la obligación de liberarse. Al mismo tiempo, ha trabajado mucho para saber bien qué es lo que tiene que hacer, ha trabajado mucho para no olvidar cuál es el desarrollo estructural de las acciones y cómo están articuladas con ese texto que tiene que decir. Una doble condición lo habita. Ser el actor que mas sabe de su trabajo es ser el individuo que ha aprendido a saber cómo se hace para no saber.

Desde la opción ética a la opción técnica

Saber y no saber, esta es la cuestión para el actor. Saber para no equivocarse, para no inventar, para no perderse en la escena, para tener una estructura, un punto sólido sobre el que asentarse y ofrecérselo al compañero. Pero también no saber, no saber para no repetirse, no saber para no mecanizar, para que el encuentro con el otro sea verdadero. Es la contradicción técnica que define y caracteriza el trabajo del actor. Quien asume y comprende la tarea desde dentro de esa contradicción acaba instalado en el trabajo desde la pregunta.

Pensemos en dos personajes frente a frente. Uno habla, el otro escucha. El segundo observa la mano del que habla. Decide no saber que la mano de su compañero tiene cinco dedos. En el momento en que decide reemplazar el saber de los cinco dedos por la

pregunta alrededor de cuántos dedos tendrá la mano del compañero, empieza a trabajar con algo que conduce a una conducta. Se desplaza. Trata de orientar su cuerpo con relación a observar la mano desde otra perspectiva, trata de elegir un lugar de observación que le permita ver si hay algo que le está ocultando. La pregunta por los cinco dedos no desaparece y sin embargo ese trabajo puesto en su cuerpo es decodificado por el espectador como una respuesta.

No anticipar no es más que repetir las mismas acciones y las mismas palabras para no repetirlas. Esa elección no es solo ética. Es marcadamente técnica aunque se proyecta y nace desde una postura ética en relación a como se asume una práctica. Cuando el actor tiene que hacer inevitablemente un recorrido basado en acciones y textos; cuando tiene que decir y hacer lo que debe porque posteriormente a otro actor le corresponde hacer lo mismo con su intervención; cuando el actor no tiene otra opción que someterse a eso que legitima la condición de trabajar con otros y sabe que el otro no puede estar sometido a algo arbitrario; cuando debe respetar las orientaciones básicas que hacen posible la representación, lo único que puede cambiar es cómo se instala él, desde qué lugar se plantea él las leyes de la representación. En definitiva no son más que opciones técnicas para instaurar la comunicación en cada uno de los momentos en que desea habitar, con decisión y dignidad, el acto interpretativo.

La ilusión de la primera vez

Comunicar es comunicarse, y comunicarse no es transmitir un saber a otro, o esperar la entrega de un saber que otro te da, sino el interrogar a otro, e interrogarse al mismo tiempo a sí mismo, sobre aquello que no sabemos. Se construye una relación a partir de algo que no se sabe y que se quiere descubrir. En este sentido, hablar de comunicación es hablar de relación humana, de compartir la aventura de la búsqueda porque hay una inquietud común que nos une más allá de toda certidumbre. Un actor que trabaja desde la pregunta puede incorporar a otro en la

misma pregunta. Los dos acaban estableciendo una complicidad comunicativa. Un lugar de repeticiones en donde los dos saben que están repitiendo precisamente para no repetir.

Alrededor del problema técnico central respecto a los errores vinculados con la acción, todo debería resolverse si se instala la pregunta como un referente práctico. Cuando este procedimiento esta internalizado la elección es mecánica. Se trabaja para



estar presente a través de las preguntas. La emisión de respuestas que acaban siendo signos escénicos recibidos por un espectador, es la consecuencia inevitable y necesaria. Concebir el hacer-actuar como un lugar de preguntas y no de respuestas, nos ayuda a comprender la dimensión de uno de los problemas esenciales de cualquier pedagogía teatral.

Que un actor comprenda que, cuando se le hace una pregunta, no se está pidiendo una respuesta, sino que pueda sostener la pregunta. Esta es la opción que hace la diferencia entre un individuo preparado para actuar con la ilusión de la primera vez y otro individuo preparado para repetir con el riesgo técnico de una ejecución deficiente.

La patria del actor

Podemos ahora retomar el problema de la palabra en el teatro y ver que, integrado en la acción, asumido por la acción, se somete también a un control técnico que va más allá del énfasis de su dimensión lingüística y semántica. Mi patria es el leguaje porque solo de él no puedo ser expulsado, dice Teodoro Adorno. Del único lugar de donde uno no puede ser echado es de ese lugar sin fronteras que es la palabra. Parafraseando a Adorno, podemos afirmar que la patria del actor es la acción, porque sobre ella puede construir cualquier palabra y no a la inversa. Si descubre el valor de la acción será capaz de sostener palabras; de lo contrario solo será capaz de memorizar palabras y tratar de hacer algo con su cuerpo para vencer la dificultad de tener que decirlas.

Si adopta la acción como el lugar en el cual vive el personaje, a la larga terminará comprendiendo que ese sitio podrá ser ornamentado, adornado, explicado, amplificado o reducido a todo lo que en definitiva quiera. Cuando entiende aquello que tiene que hacer para poder sostener la pregunta, descubre como sostener la presencia de un personaje. Ahí pueden caber todas las palabras emanadas del texto sin que las mismas hipotequen el proceso creador de una conducta.

Desde la teta hacia la mano

Es importante no confundir la acción con algo puramente exterior, con formas corporales, gestuales, sígnicas o conductuales. La acción tiene tanto componentes expresivos como motivacionales, externos como internos, que se corresponden con el porqué y el para qué de todo lo que hace el actor en cada momento. La acción es potente en lo expresivo y en lo vital. Los contenidos no deben ser reemplazados por formas vacías, sino por vivencias, lugares de encuentro con uno mismo. Cuando el actor recurre a la acción se nutre de sus experiencias vitales. Esto debe ayudarlo a no confundir la enunciación de una acción con su realización. Ese reconocimiento de algo que ha existido debe renovarlo y ponerlo al servicio de lo que será la técnica interpretativa.

Imaginemos a un bebé que, durante meses, ha logrado succionar del pecho materno la leche necesaria para sobrevivir. En el momento en que esto se produce no hay poder de discernimiento. No hay una decisión voluntaria puesta a disposición de un acto racional por la cual un bebé se planteé chupar una teta como opción nutritiva. Sin haber pensado ni elegido, sin racionalizar, y de forma instintiva, llega a la necesidad de la teta como forma de supervivencia.

Paralelamente nos planteamos que, a los cinco meses, una elección coyuntural (porque la madre, por ejemplo, agotada por la dependencia de tener que darle a determinadas horas el pecho y no poder hacer otra cosa si así lo decide), hace renunciar a la madre a la leche materna y la reemplaza por otra leche, por lo que necesita utilizar un biberón. Cuando toma esa decisión, no solo podemos imaginar que va a sustituir su leche por otra leche, sino que puede dejar al padre la preparación de la primera ingesta del biberón. Ese hombre prepara el biberón, pero tiene en cuenta la temperatura de la leche, que debe ser similar a la temperatura de la leche de la madre, y sabe de antemano que el biberón y la tetina se parecen a la teta y al pezón de la madre. Observamos luego que el

padre, por poca experiencia que tenga al respecto, no toma al niño de cualquier manera, sino que hace algo parecido a lo que hasta el día anterior hacía su mujer. Lo pone muy cerca de su pecho, lo protege y lo sostiene como lo hacía ella, con lo que lo acerca a los latidos de su corazón. De cien niños, noventa y nueve tomarán el biberón como lo hacían de la teta de la madre el día anterior. Las condiciones de sustitución son homólogas: temperatura, forma, textura, cuerpo cercano, todo ello para que sea posible que el bebé, que no piensa ni decide, lo acepte y siga chupando. Es imprescindible que aquello que reemplaza a la teta sea de características homólogas a la teta de la madre.

Traslademos esto a la mano de Julieta. El actor tiene que enamorarse de Julieta. ¿Qué opciones tiene? Una: enamorarse realmente; pero resulta que la actriz que le ha tocado tiene un cuerpo que no le gusta, no huele bien. Le desagrada. El podría asegurar que Romeo jamás se enamoraría de una mujer así.

Segunda opción: imaginar que es otra mujer la que tiene delante. Tiene que reemplazar a esa mujer por la imagen de alguna otra mujer alguna vez amada. Interpone entre su sensibilidad y la presencia de la actriz otra mujer constituida en la vida como alguien amado y deseado. Pocas veces lo consigue y cuando lo obtiene descubre que tiene poco que ver con la voluntad y mucho con opciones donde la técnica acaba siendo desplazada por la inspiración o cierta espiritualidad de un día determinado en que se siente más inspirado para poder recuperar esa imagen alguna vez vivida.

Tercera opción: la mano de Julieta y la mano de la actriz, que trataremos de homologar al ejemplo del bebé y su teta. Nos queda la mano. La mano de una mujer, eso es todo; tiene piel, temperatura, cinco dedos. Cuando el actor empieza a trabajar con la mano, sondea algo de la mano amada que tiene dentro. Eso no quiere decir que esa mano tenga nombre y apellido; quiere decir que en algún lado, la expe-

riencia de una mano amada, integrada en su existencia, empieza a ser sondeada por el desarrollo de la acción. Trabajando con esa mano, el actor podrá encontrar aquello que ama, no en la totalidad, sino en la particularidad de la acción elegida. Desde lo singular de la mano a lo general del personaje.

No copiar la realidad, construirla

Para que la acción incorpore el componente motivacional y vivencial, y no sea pura exterioridad, no es necesario, por tanto, que el actor recurra al recuerdo de una experiencia anterior. Debe establecer un puente entre eso que tiene delante —y con lo que actúa o interactúa— y algo que tiene interiorizado. Para que esto se produzca, lo único necesario es que se den los elementos de sustitución mínimos como para que el actor pueda hacer algo que le permita creer en lo que está haciendo. Pero no intervienen en el proceso elementos conscientes, voluntarios, ni pensamientos abstractos o predeterminados. Todo se resuelve en el proceso de búsqueda de acciones concretas en el marco de los ensayos.

Se empieza a trabajar con ese objeto propicio al amor. Una mano me permite concentrarme, sin consideraciones heroicas o trágicas y por ende generales, respecto a qué es el amor. No se trata tampoco de un deseo real por una mujer real, que nos expulsa de la escena y nos instala en la vida. Intentamos reducir al máximo el desarrollo de la acción, para encontrar un sitio adecuado donde poner la concentración, donde no quepan consideraciones generales ni sígnicas, ni planificaciones de cosas ya hechas y que habría que hacer, ni aquello que tenga que ver con los resultados predeterminados para expresar algo que aún no conocemos. Un desarrollo minucioso de acciones me va dando la posibilidad de saber qué tengo que trabajar para “estar enamorado de Julieta.”

Negamos una opción para poder integrar todas las demás. No es posible enamorarse como si en la realidad se tratara de una Julieta encarnada en una actriz ni sustituir a esa actriz por la imagen de una

mujer que extraigo de mi vida privada. Negada esa opción, que denominaríamos copia de la vida o sustitución de la realidad de la escena, todo lo que hagamos se inscribe en un orden de factibilidad directamente proporcional a la técnica y la imaginación creadora puesta en el accionar.

El actor que encarna a Romeo descubre que está enamorado de Julieta por gestos mínimos en el lugar reducido de cada acción. En el desarrollo de los ensayos se va dando progresivamente la búsqueda y captación de esas acciones para orientarlas hacia algo general: una conducta, un personaje. Si en el inicio

de los ensayos se resuelve que ese es el sitio para descubrir cuáles son aquellas acciones que me van a permitir amar a Julieta, subrayamos la función instrumental de la acción; eso acaba produciendo un nexo factible de ser expresado entre Romeo y Julieta.

Damos prioridad a la pregunta en detrimento de la respuesta y logramos que ese componente sígnico, que a la larga se visualiza en el vínculo que voy creando con Julieta, aparezca no por decisiones de carácter racional, predeterminadas y previas al ensayo, sino por el aquí y ahora de cada uno de esos espacios de trabajo en donde me implico para implicar y me descubro para descubrir.

Sin duda, el proceso va del actor al personaje y no al revés, en una progresión donde el protagonismo técnico desde el primer día lo tiene el actor. Él tiene que descubrir qué debe hacer para convertirse en Romeo. Cuando llegamos a ese momento, ya el protagonismo lo tiene el personaje. ¿Cuántos ensayos utilizamos para llegar a ese momento? No es factible predeterminarlo porque la resolución del binomio conocimiento-expresión se manifiesta mas tardío cuanto menor es el relieve técnico del que trabaja. Un sentido de la verdad muy consolidado dará un personaje en menos tiempo de ensayos.

La química del trabajo

Retomemos, para clarificarlo, el ejemplo de Julieta. El actor se enfrenta a Julieta, un personaje de ficción, con quien tiene que establecer una relación que el espectador reconozca como verdadera, viva. Pero no debe volcarse sobre la actriz real porque eso vacía el sentido técnico de la representación. No se trata de amar lo que tiene delante; en ese caso, las causas serían reales y eso ocurre en la vida. En la escena, las causas son imaginarias. Es tan equivocado que el actor no pueda enamorarse de la actriz con la que trabaja como que sí pueda enamorarse. Es tan negativa, desde el punto de vista técnico, una cosa como la otra. No es sobre la actriz real, como objeto, sobre el que tiene que sostener su enamoramiento.



Otra cosa es la predisposición para tener un vínculo más cercano con unas personas que con otras. La afinidad, popularmente entendida como una cuestión de piel, hace más propicia la comunicación con ocasionales compañeros de trabajo. Pero esto no es lo que define ni debería caracterizar el perfil más creador del actor. Es, en todo caso, un plus coyuntural, una opción potencial presente en cualquier alternativa profesional que aglutina personas alrededor de un proyecto. Creo que actuar es estar preparado para saber lo que se tiene que hacer, en independencia de mayores o menores afinidades.

Sin cantidad ni calidad

Tampoco puedo sostener esa relación creando un sustituto imaginario, una mujer de la que en un momento de la vida se ha estado muy enamorado. Lo vivido, trasladado a la escena, no sería una experiencia repetible a voluntad, sino un sustituto imaginario, basado en una experiencia real, pero que acabará perdiendo su capacidad motivacional en la medida en que se repita.

Frente a la imposibilidad de amar a la actriz real, o lo que es lo mismo, al no poder tener con la actriz un vínculo homólogo al que desearía tener en la vida, el acto intenta traer a la realidad de la escena la imagen de esa mujer que amó alguna vez. Un huella extraída de una experiencia afectiva real para paliar lo que no encuentra en la escena. Supone erróneamente que eso le permitirá trabajar con la cantidad y calidad de amor que Romeo siente por Julieta.

El pasado es imprevisible

Eso sería también permanecer dentro de la vida real. Buscar un sentimiento real. Sería la teta real de la madre, el intento de recuperarla. Para buscar otra cosa, primero habrá que asegurarse de no está definido. Si algo esta predefinido se niega lo que está ocurriendo. Si se establece una planificación alrededor de un proceder, hay que hacer aquello que se tiene planificado.

Cualquier sustitución planificada a priori, no sustituye un posible afecto imaginario por otro real,

extraído de la vida. Lo que promueve es sustituir la opción de que algo ocurra mientras se está trabajando por aquello que ocurrió alguna vez y de lo que no se tiene casi ninguna certeza de que vuelva a ocurrir. El pasado es completa y radicalmente imprevisible desde el punto de vista técnico, más allá de que ocasionalmente un relámpago de certezas que viene del pasado nos pueda hacer creer en la recuperación de una vivencia.

Buscando petróleo

Debo ir buscando y definiendo una acción. ¿Qué se debe hacer? Ésa es la pregunta que nos llevará a una acción concreta. Recordemos algunas cosas con respecto a las relaciones que existen en el proceder dinámico entre la motilidad, entre lo que hago en la realidad, y el acceso desde ahí a lo que está almacenado en la experiencia vital. Consideraciones de tipo biológico, que son posibles por la permeabilidad de las neuronas. Intentábamos comprender cómo el proceder de la acción intenta establecer vías de acceso a lugares que existen en algún lugar de la experiencia vital, pero que no sabemos muy bien dónde están. El sondeo desde la acción no garantiza la aparición del petróleo existencial pero es la única vía para poder descubrirlo.

Cuando decimos que la acción sondea, dejamos establecida la disposición a trabajar para lograr a través de ese sondeo una resonancia convocada por la presencia de una mano, un cabello o un hombro sobre los cuales se está accionando. Lo importante es la relación que se establece con esa mano, ese cabello y ese hombro y la búsqueda que, a través de esa acción, se va produciendo con los referentes vitales que en algún lugar de los datos inscriptos en la memoria (huellas mnémicas) son llamados, en función de la utilización de las acciones.

El cuerpo de Cristo

La actriz real no es un sustituto imaginario sino la acción que desencadenará la emoción y la vivencia necesaria para otorgar un estatuto de verosimilitud. La acción es el estímulo real, la relación

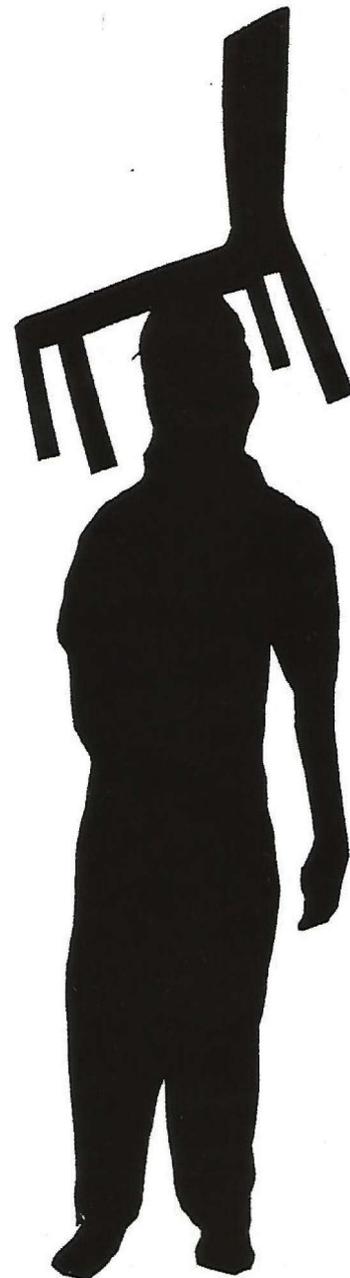
que establezco, con lo que podré asociar experiencias motivacionales reales, aunque no se sepa cuáles serán.

El estímulo es la mano, objeto transicional sobre el cual se explaya Winnicott y que tan bien da cuenta del vínculo indisoluble entre niño y actor. Ese objeto, esa almohada, ese conejo, que todas las noches da la seguridad necesaria para poder dormir. El objeto transicional calma los temores, tranquiliza. Gracias a la intermediación de ese objeto se puede pensar que algunas cosas que podrían ocurrir no ocurrirían. Protege de algo amenazante que proviene del exterior.

El bebé pasa del dominio omnipotente, un dominio mágico, al dominio por manipulación; esto implica el erotismo muscular y el placer de la coordinación. Primero es completamente mágico, y gradualmente va pasando a una relación con ese objeto cada vez más trabajada, más física, más de piel en contacto con esa otra superficie protectora. No es muy diferente el tema de la ostia en el adulto. Ese trozo que el sacerdote pone en la boca del creyente. Desde el punto de vista de la lógica cotidiana, no parece fácil creer que una oblea introducida en la boca permite integrar el cuerpo de Cristo en la boca de quien la recibe. Tan difícil como para un actor creer que la mano de esa mujer, tan diferente, tan alejada o distinta de lo que podemos imaginar, sea la mano de Julieta. La mano de una mujer amada.

En ese lugar de utilización mágica, de relación con lo que está afuera, se juega buena parte de la madurez de cada individuo. Bastones psicofísicos que van garantizando la tranquilidad suficiente como para poder crear alrededor de esa credibilidad un intercambio fértil. La experiencia vital de todo individuo es una fuente en la cual debería abreviar cualquier actor, porque ya está aprendido, porque le pertenece, porque lo conoce por haberlo experimentado y porque siendo el actor un ser humano, parece adecuado profundizar en todas aquellas cosas de la condición humana que lo hagan más humano.

Dar las condiciones que favorezcan la restauración de lo más humano en el acto creador de un personaje tiene que ver con crear de forma procesal y evolutiva algunas condiciones que le permitan utilizarse a sí mismo en esa condición de lo humano. En esa vía de circulación, actor-ser humano, bilateral e inevitablemente dinámica, se explica la mayor parte de los conceptos que estamos tratando de entender.



Entender la música para asumir la letra

De todo lo que hemos planteado a lo largo del libro se deduce que el actor llega al personaje desde sí mismo, y que todo esto tiene que ver con la racionalidad, una racionalidad que busca objetivar sus problemas para sacarlo del callejón sin salida del espiritualismo, la subjetividad, el relativismo y la ambigüedad, condiciones que, ya de por sí, son inherentes al arte pero que, en el proceso del pensamiento, deben ser sustituidas por procesos racionales para minimizar su predeterminación.

En este terreno, cuando decimos racionalidad decimos entendimiento. El entendimiento nos tiene que hacer pensar que posible y verdadero coinciden, porque posible quiere decir que puede construirse en el proceder puro de la mente, y esto quiere decir que tiene una esencia con relación a la mente, y si tiene una esencia con relación a la mente, la tiene con relación a la condición humana.

Nada mas alejado de mi postura teórico técnica que incentivar conceptos fundamentales en detrimento de realidades de trabajo. Pero precisamente porque apuntamos a la organicidad de la conducta debemos asumir la esencia racional del proceder humano. Cualquier pretensión de reemplazar lo racional desde lo más sensorial o más animal se enfrentará con las resistencias inconscientes organizadas desde el predicamento en que pone lo intelectual a los impulsos.

La técnica tiene que ver con la conciencia. A lo largo de todo este libro hemos intentado hablar de ella porque alrededor de la espiritualidad y su relación con el arte del actor se han agotado los conceptos. Entiendo que vale la pena el esfuerzo sintetizador que nos lleva a hablar de aspectos técnicos, aunque muchos de esos aspectos son adquiridos solo en el momento de la realidad del trabajo. Trabajo que permite que un individuo tome conciencia de aquellas cosas que solo le empiezan a pertenecer en el momento en el cual las justifica y entiende, semejante

a la actitud de un músico que una y otra vez repite una melodía y unas palabras de una canción hasta que en un determinado momento entiende lo que está tocando y diciendo; mientras tanto recorre un pentagrama, recorre una partitura, hasta que en un momento adquiere la certeza de comprender lo que está diciendo. Ese lugar del encuentro con su propia verdad tiene un constituyente esencial en la mente.

El sentido de la verdad

A la hora de enfrentarse al trabajo interpretativo hay actores que pueden enredarse con el hecho de prestar atención a las acciones internas o las externas. ¿Es válida la distinción entre acción interna y acción externa? No hay jerarquías entre ambas acciones. No se puede caer en ese error, que supuestamente se desprende de la división entre acciones psíquicas y acciones físicas planteada por Stanislavski, pues lo pedagógico acabará confundiendo con lo práctico. La diferencia entre lo externo y lo interno se clausura cuando surge el sentido de la verdad.

Un actor con un sentido de la verdad consolidado —porque desde el punto de vista formativo ha adquirido una conciencia de lo que es el equilibrio entre la expresión interior y lo que es la expresión exterior—, está en condiciones de desarrollar una investigación sobre la base de ponerse a trabajar con una actriz para descubrir las acciones necesarias para construir un personaje.

Llegados a este punto debemos preguntarnos con qué clase de actor se trabajará. Si estará implicado en lo que tenemos que descubrir o habrá que dedicarse a que se interese por el sentido de la implicación a la hora de ensayar. Para que una investigación tenga cierto valor no solo es necesario saber qué es aquello que estamos buscando, sino saber cuál es el equipaje que poseemos a la hora de empezar la búsqueda. Tendremos que distinguir entre un tipo de actor que viene desde un lugar formativo razonablemente organizado sobre la busca de un sentido equilibrado de la verdad, de aquel otro que privilegia la expresión

sobre el conocimiento. Si la preocupación única es que lo que haga se entienda, jamás llegará a hacer un recorrido propicio como para descubrir una conducta que lo convierta en personaje; a lo sumo se acercará a conductas externas que le resulten adecuadas para expresarse con claridad.

Cosechar lo que se ha sembrado

Acabamos el recorrido sobre los problemas técnicos de la acción volviendo sobre las preocupaciones recurrentes de Stanislavski, sobre la verdad de la interpretación, el no dar prioridad a la expresión, a lo exterior, porque entonces olvidamos no solo la vinculación técnica del trabajo del actor consigo mismo, sino el carácter artístico del teatro mismo.

Si se da prioridad a la expresión se niega el procedimiento; si la prioridad la tiene aquello que pretendo contar, de antemano ya está todo colocado en su sitio. El conocimiento no conduce inmediatamente a la expresión, no necesariamente se produce una relación directa entre lo que estoy conociendo y aquello que expreso; la mayor parte de las veces las apariencias del fenómeno no coinciden con su esencia. En el límite de esta dificultad se ubicaría la Comedia del Arte porque hay un saber a priori muy relevante de sus formas.

Si la investigación es solo formal, no será fácil equilibrar las formas con los contenidos. Volvemos a insistir en la premisa que da luz a todo lo que hemos planteado. Hacer para creer y no creer para hacer. Desde aquí deberíamos comprender cómo se convalida un paradigma teórico en el territorio de la práctica. Desde una clase hacia un ensayo y desde este a una representación, es factible hacer un seguimiento de un largo y complejo proceso.

Es posible hacer consciente al actor de que cuando se arroja de manera unilateral sobre el público con la pretensión de ser entendido y ser visto, hipoteca buena parte de su implicación con lo que está haciendo. Hacerle ver que el equilibrio viene desde la acción y no desde la inacción. Desde lo que va ha-

ciendo y no desde lo que va pensando. Tratar de sembrar en la escena para recoger en la escena.

Algunas realidades solo son asegurables mientras no haya garantías. En el momento en que el actor está poniendo una conclusión allí donde debería sostener un interrogante, está cerrando un proceso de forma prematura. Cerrando en muchos casos a favor de la tranquilidad de un director, que no es capaz de visualizar en cada uno de los momentos del proceso las necesidades inherentes al mismo. Una tendencia muy habitual en los que dirigimos: mirar en el ensayo número veinte el momento del estreno.

Lo único importante acaba siendo el día del estreno y esto hace que lo verdaderamente artístico se juegue entonces en la opinión de los demás, en lo que diga la crítica, en el número de espectadores. Tampoco parece ser que una resonancia enorme entre el público garantice la calidad de lo que se esté haciendo. Pero seguimos atrapados en esa contradicción muchas veces paralizante.

La historia del actor

Es muy tentador para los profesionales del teatro pensar en el éxito. Como en todo lo que tiene que ver con el arte, la cantidad no es más que un dato externo, no dice nada directamente sobre la calidad ni la cualidad artística de una obra, una interpretación, una puesta en escena. Cuando el número de espectadores se convierte en el único criterio artístico, algo se pervierte en la raíz misma del teatro, pues tan válida es una obra para un pequeño grupo como para una multitud, todo depende de lo que esos espectadores vivan y reciban. Esto no supone, por supuesto, el no tratar de llegar al mayor número de espectadores. Pero es muy distinto el que un actor se forme pensando solo en esa clase de éxito o, por el contrario, que trabaje en función de los componentes artísticos y humanos de su oficio.

Hay una confrontación permanente entre el comercio y la cultura, entre el teatro de aficionado y el teatro profesional. La disyuntiva no es nueva aunque no ha dejado de alimentar las decisiones de más de

una generación de actores. Sería más fértil diferenciar mejor las alternativas y reconocer que siempre se tiene la posibilidad de privilegiar la subsistencia sobre la exigencia. Al mismo tiempo nunca la gente de teatro dejará de preguntarse, "¿cuánta gente vendrá?". Si viene gente, lo que hacemos es bueno y si no viene, lo que hacemos es malo.

Un supuesto que parece aceptar todo el mundo, es que el teatro comercial e incluso el teatro institucional miden la relación entre lo que se hace y la presencia de espectadores como lo que define el valor de un espectáculo. Nos no quedan más opciones que asumir el "vamos a prepararnos". ¿Para qué? Para encontrarnos con el espectador, si son quince, bien; si son mil, mucho mejor. Pero se trata de que nos preparemos para el viaje, para ir al encuentro. En todos los casos las elecciones primero vienen determinadas por calidades humanas que hacen que la gente elija ciertas cosas en detrimento de otras. En todas las profesiones ocurre lo mismo, la nuestra no es una excepción.

Concluimos con la acción y probablemente por eso mismo aquí concluye este libro. Una certeza imposible de ser abarcada desde las palabras, imposible de atrapar en las páginas de ningún texto. Quizás puede llegar en la medida en que haya una disposición activa y técnicamente crucial para descubrir en el aquí y ahora del trabajo lo que no está descubierto pero sí intuido durante los ensayos. Hablo de la reproducción, en el aquí y ahora de la representación de aquello que es legítimo siempre y cuando se renueve en sí mismo en el momento de su existencia. Siempre y cuando transmita que aquello que se actúa solo se puede volver a actuar si no es lo mismo. Solo realmente regresa en la medida en que sea nuevo; si no lo es, estará muerto, será recurrente, mal repetido y por lo tanto vacío. Ese vacío puede ser un espacio de libertad que hay que llenar. Primero con la técnica y luego con el talento que ella libera. Promover ambas cosas, un actor más técnico y por eso mismo más libre, es en definitiva la única finalidad de este libro.

Bibliografía

- Adler, S., *The technique of acting*, EEUU, Bantam Books, 1988.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.
- Chejov, Michael, *Sobre la técnica de la actuación*, Madrid, Alba Editorial, 1999.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*. Madrid, Alianza Ed, 1979.
- Gené, Juan Carlos, *Escrito en el escenario*, Argentina, CELCIT, 1996.
- Jorge Saura, E. Vajtángov: *Teoría y Práctica Teatral*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997.
- María Osipovna Knébel, *El último Stanislavski*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1996.
- Russell, Bertrand, *Exposición crítica de la filosofía de Leibniz*, Buenos Aires, Siglo xx, 1977.
- Serrano, Raúl, *Tesis sobre Stanislavski*, Mexico, Col. Escenología, 1996.
- Stanislavski, Konstantín S., *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Quetzal, 1977.
- _____ *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal, 1977.
- _____ *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Quetzal, 1981.
- _____ *Trabajos teatrales*, Buenos Aires, Quetzal, 1986.

Ilustraciones por Pablo Rogers Velásquez, estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

