

HACIA UN TRABAJO DE LABORATORIO

La más grande sabiduría es la comprensión de la propia ignorancia. Yo he llegado a comprenderla y reconozco francamente que de la esfera de la intuición y el subconsciente no sé nada, salvo que estos secretos sólo son conocidos por una naturaleza artística

Stanislavski

Pues así me lo piden, no puedo hacer otra cosa que apuntar algunas reflexiones más sobre aspectos que considero inherentes a la práctica del actor; una actividad –la interpretativa– que, hoy por hoy, y frente a la comedia más complaciente, acrítica e inútil que, por lo general, padecen los baldíos escenarios de nuestras Islas, se me antoja como una *entrega* y, también, como una suerte de *laboratorio* –en el sentido grotowskiano del término. *Entrega*, en primer lugar, porque todo proyecto escénico debería comportar, implícitamente, la comunión de intereses y motivaciones entre todos los miembros que conforman el equipo de trabajo. *Entrega*, además, porque de esta actitud resulta una humildad entendida como estado de apertura que permite la predisposición y receptividad necesarias para la puesta en marcha de todo taller creativo, y en el que la interacción de ideas y maneras expresivas se erija, así, como método más apropiado de experimentación. *Entrega*, en fin, porque el actor ha de abrirse al aluvión de manifestaciones sensoriales distintas a las suyas que lo estimulan, esto es, ha de sentirse atravesado por una gozosa experimentación que deviene, en última instancia, proceso de conocimiento. En cualquier caso, para lograr lo que hemos denominado *laboratorio* no basta con un colectivo de personas que realicen una tarea común. Hay toda una filosofía detrás; la misma que Georges Bataille utiliza para

su aproximación al erotismo, y que –considero– es, aquí, necesaria: “toda la operación erótica –manifiesta el ensayista y novelista francés– tiene como principio una destrucción de la estructura de *ser cerrado* que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego”¹.

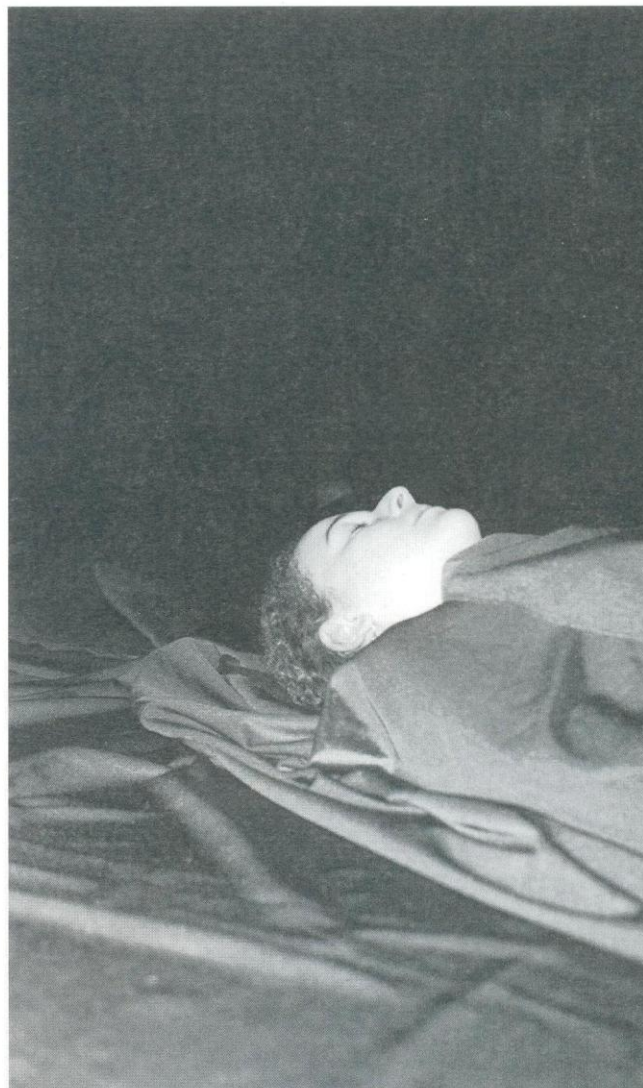
En esa labor experimental del intérprete ha de darse –y no de manera autócrata, sino al contrario, de forma espontánea– un primer vaciamiento de cada uno de los actores. Sólo así, difuminando protagonismos y “egos” personales, nuestras propias concepciones de las cosas, el mundo o el teatro, es posible permitir la entrada a las concepciones de las cosas, el mundo o el teatro de “los otros”. Recuerdense, en este sentido, los versos de Octavio Paz en una de sus más celebradas composiciones:

[...] soy otro cuando soy , los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia [...]²

Por otra parte, y en relación a *Cautivas*, desde un comienzo establecimos, no sin las incertidumbres propias de todo proyecto que empieza, las directrices metódicas que habríamos de seguir día a día en nuestros ensayos. Así pues,

nuestro método de investigación, de entre las muchas teorías establecidas por los autores modernos, ha sido *la puesta en cuestión del método mismo* –tal que sistema cerrado y perfectamente argumentado por tantos estilos y estéticas sobre las que algunos de nosotros hemos podido profundizar a la luz del TÍTULO DE EXPERTO UNIVERSITARIO EN TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS– y la concepción paulatina, abierta a lo que espontáneamente se crea en la escena, de nuestro ideario estético-teatral. Por tanto, *re-flexión* sobre los propios pasos y no los ajenos, eso sí, enriquecidos por aquellos aspectos que se tomaron de presupuestos teóricos reconocidos tradicionalmente para lograr un estado suficiente de lo que el propio Stanislavski denominó “ánimo creador”. En efecto, condiciones imprescindibles –anunciados ya por el que fuera fundador del Teatro de Moscú en 1863– tales como la libertad del cuerpo y el relajamiento inicial, el trabajo diario del actor, las virtudes del “sí creador” entendido como impulso que anima el juego escénico, y otros planteamientos elementales pero no menos necesarios; a saber, la pretensión de verdad que anima lo que se ha llamado “la vida del espíritu humano” oculta en la obra. Del mismo modo, también en ese proceso creador que –en mi caso– da aliento y vida al personaje, cobra especial relevancia la puesta en práctica de algunos principios esenciales que se nutren de las teorías de la denominada *antropología teatral*. En efecto, en la búsqueda de los particulares recursos expresivos que animan la creación del intérprete, son vitales el movimiento y la danza –diríase– rituales que generan, desde el inicio, una completa comunión entre todos y cada uno de los signos con los que cuenta el actor para la difícil empresa que debe acometer. El cuerpo y la mente, así pues, quedan perfectamente imbricados en el juego corporal de un movimiento que indaga aquellos principios *pre-expresivos* –según una conocida terminología de Eugenio Barba– de los que mana, en todo momento, no sólo la energía central del actor, sino también una vivísima y entregada comunicación con el público que observa. Nos referimos, claro está, a esa cualidad *extra-cotidiana* de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble” de manera que su presencia, “su *bios* escénico, logra –según el propio Barba– mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje”³.

Asimismo, otra de las condiciones básicas que ha constituido un motivo de repetida meditación ha sido y es, sin duda alguna, la necesidad de



sortear las estrechas lindes de un teatro occidental sometido, en su mayor parte, al imperio de la sola palabra, y que en muchos casos comporta la ausencia de toda la multiplicidad de signos escénicos que genera el movimiento corporal, la danza o el rito, así como otros elementos escénicos no de menor relevancia. El texto, en este sentido, no puede ser más que un mero *pretexto* que contiene algunas de las claves y caracteres –una mínima parte de ellos– del personaje, pues, en verdad, constituye sólo una de las piezas de este puzzle complejo y espontáneo a un tiempo que es el teatro.

Por todo lo dicho, esta experimentación desarrollada ha procurado –en mi caso– un enriquecimiento significativo, pues la creación artística –tal y como se ha manifestado en varias ocasiones– es un medio necesario para alumbrar aquellos espacios ignotos del ser, de su centro, para divisar, en palabras del poeta Juan Ramón Jiménez *esa gloria que proviene de nosotros*. Esta práctica escénica experimental de la que venimos hablando se torna, en definitiva, en un medio de alumbramiento del personaje a través de la propia indagación individual y de la colectiva. Nótese, no obstante, que no aludo en estas páginas, al conocimiento que podría adquirir un matemático en su estudio de trabajo; la tarea del actor –como la de todo artista– no está sometida a los márgenes estrechos del cálculo racional. Por el contrario, la capacidad imaginativa del actor, su versatilidad para profundizar en el estado emocional y físico que permita acometer la plasmación del personaje, debe mucho a la intuición. Conocer significa –así pues– *intuir*, y significa, además, “adquirir una determinada imagen del mundo –subraya el escritor catalán Ramón Xirau para el ámbito de la poesía, aunque la connotación de sus pensamientos se trasciende hasta otros territorios de lo artístico– un cierto sentido de la vida, un conocer que, fundado en la emoción, es también una visión del universo y, acaso, una metafísica”. Se trata de un tipo de conocimiento inusual; un descubrimiento de la potencialidad rítmica, emotiva, conceptual y sonora que trasciende el mero campo de la representación puntual y aporta al actor toda una apertura, un vuelo más ancho de su conciencia y del espíritu que da vida a su personaje. Y en ese proceso de búsqueda surgido durante el desarrollo de los ensayos es en donde el actor se brinda a una experiencia plena de vaciamiento y entrega.

Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor. Aquí está la clave. Autopenetración, trance, exceso, la disciplina formal en sí misma: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse totalmente, humildemente, sin defensa. Este acto culmina en un clímax: produce alivio. Ninguno de los ejercicios en los distintos campos del entrenamiento del actor debe convertirse en un ejercicio para lograr habilidad. Se ha de desarrollar un sistema de signos que conduzcan al proceso indescriptible e insisible de la autoentrega⁴.

Estas palabras del fundador del denominado *teatro pobre* sirven para ilustrar el proceso de búsqueda interpretativa a la que he querido hacer alusión. El teatro, por ende, no sólo cumple una función comunicativa con el público que asiste a nuestros espectáculos, comúnmente –y por desgracia para las bellas artes– habituado al realismo más insulso y estéril; en el inicio del proceso, en el comienzo de la búsqueda actoral se halla la verdad de su función cognoscitiva. En mi caso, tal ejercicio dramático se quiere a sí misma lejos de la mera e insustancial anécdota cotidiana para intentar alcanzar, de este modo, una estética renovada, aun cuando soy consciente de la dificultad que ello conlleva, y de la ignorancia a la que, dada nuestra naturaleza humana, quiero decir, imperfecta, estamos sometidos.

n o t a s

¹ Véase en *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, pág. 22 y ss. Es innegable la proximidad de estas ideas sobre la entrega amorosa con el impulso lúdico que anima la creación teatral.

² Octavio Paz, “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, Fondo de Cultura Económica, octava reimpresión, México, 1988, pág. 252.

³ Véase a Eugenio Barba en *Tratado de Antropología teatral*, Catálogos S. L. L., Buenos Aires, segunda edición, 1999, pág. 25 y ss.

⁴ Jerzy Grotowski, “Hacia un teatro pobre”, en *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI editores, Traducción de Margo Glantz, Madrid, 1999, pág. 12.