

A photograph of a stage with a spotlight on a stool. The background is dark, and the floor is light-colored wood. A single spotlight illuminates a black stool with a white seat. The text is overlaid on the image.

OSCAR
MARTÍNEZ

ENSAYO
GENERAL

APUNTES SOBRE
EL TRABAJO
DEL ACTOR

El teatro: la paradoja de la repetición

Hay dos factores fundamentales que convierten a la práctica escénica en una experiencia superadora del trabajo actoral, en relación con las formas audiovisuales: la presencia del público y la repetición. Hacen una diferencia sustancial en cuanto al ejercicio y al aprendizaje profesional. Un actor joven y en formación debería comprenderlo como una consigna primordial; insoslayable.

El público es la razón de ser del actor, y desplegar el hecho imaginario ante él supone asumir el desafío intrínseco del intérprete: capturar su atención, su interés, palmo a palmo; convertir ese espacio de tiempo en una experiencia que justifique su presencia allí. Construir la realidad imaginaria, y por medio de ella lograr ese propósito, se convierte entonces en una doble conquista. Forjarse en esa contienda es, por lo tanto, la quintaesencia del oficio.

La repetición es igualmente esencial. Dice Strasberg que el arte del actor está en la repetición. Es que, aunque para un lego en nuestra materia pueda resultar paradójico, el actor solo puede crear algo vivo por medio de la repetición. Es la repetición la que termi-

na dándole la libertad y la soltura indispensables para que la espontaneidad aparezca.

Nos estamos refiriendo a la libertad ceñida a un texto, a un personaje, a una puesta del director, a indicaciones y condicionamientos precisos. Es dentro de esos márgenes que el actor encuentra su libertad en la repetición, que jamás debe ser rutinaria, mecánica, si pretende crear algo vivo. Cuanto más afinado está un intérprete en esa clase de repetición, tanto más puede ensanchar los márgenes de su libertad creadora.

Un buen ejemplo para comprender esto es el ejecutor musical; un concertista de piano, digamos. Primero debe conocer la partitura, ya que para interpretarla la debe respetar. Comienza a practicarla y a reconocer las dificultades de orden técnico que la partitura le plantea, repetidas veces, hasta que se siente en condiciones de resolverlas; recién después de ese proceso, a veces arduo, está en condiciones de empezar a interpretarla. Finalmente, cuando las dificultades técnicas están salvadas y la obra fue comprendida cabalmente en su ejecución, con sus inflexiones, sus énfasis y sus cadencias, su ritmo y su espíritu, comienza su arte, su propia versión. Cuando logra incorporar sin esfuerzo lo aprendido y despreocuparse de los condicionamientos técnicos y constitutivos de la obra, nace su virtuosismo. Ya no es esclavo de la partitura: es suya.

La repetición es el proceso mediante el cual se perfecciona la ejecución. Y cada ejecución es un ensayo. Del mismo modo que para un actor, cada función lo es.

Muchas veces se nos pregunta, cuando hacemos teatro, cómo podemos hacer todos los días «lo mismo». ¿Cómo explicar que es imposible hacer todos los días lo mismo; aun si uno se lo propusiera? No hay nada mejor para fracasar en el intento que pretender repetir la función de ayer porque salió bien. Lo que habría que aspirar a reproducir, en todo caso, son las condiciones que la hicieron posible. Y ni aun así lograríamos un calco de la función anterior. Lograríamos algo bueno, algo vivo, algo único, que es en definitiva de lo que se trata. Pero nunca algo *igual*. Hay muchos días buenos en la vida, únicos, diferentes unos de otros. Eso es la vida; y la vida en el trabajo diario del escenario no difiere en ese sentido. Son incontables los factores que inciden para que, felizmente, sea imposible reproducir funciones calcadas; tantos, que haría falta un libro entero para enumerarlos a todos. Pero en ese caso, si se pudiera, entonces sí que sería rutinario. Sería espantoso ir a trabajar al teatro, sabiendo que la excelencia está garantizada. Por suerte nunca lo está, y eso es lo que lo vuelve fascinante: que se trata de una conquista diaria.

Es una obviedad pero, sin embargo, como muchas otras obviedades de distinto orden, a veces se nos pasa por alto.

Es importante tenerlo siempre presente, antes de salir a escena, porque es lo que mejor nos predispone para alcanzar nuestro propósito; y podría resumirse así: saber qué debemos hacer, pero nunca cómo lo llevaremos a cabo, así se tengan cientos de representa-

ciones de la misma obra. Preservar el espacio para lo inesperado, lo repentino, para que lo que tiene que suceder, suceda. Ya que si previamente lo prefiguramos en nuestra cabeza, esa premisa básica de la acción no se cumple. Lo que sucede, en ese caso, es la representación de una forma preconcebida mentalmente; una *indicación* de lo que debería suceder. No, una *acción* propiamente dicha. Al ir a rescatar esa imagen almacenada anticipadamente, dejamos de estar presentes, relacionados con lo que ocurre, condición ineludible de la acción escénica.

El actor, actúa. Y actuar es llevar acciones a cabo. Al estar plenamente relacionados con lo que está ocurriendo en la representación, atentos a las variantes inevitables que se producen en ella cada vez, por mínimas que sean, nos adaptamos y respondemos a ese estímulo determinado, a esa particularidad del momento; y lo haremos de un modo, a la vez peculiar, volviendo vivo, único e irrepetible *ese momento, esa representación*. Obviamente, esto es imposible sin la repetición, porque hay que hacerlo respetando el carácter y las circunstancias del personaje y sin variar el texto ni las significaciones ya establecidas en la puesta. Del mismo modo que el pianista, es necesario haber dejado de ser esclavo de la partitura.

De manera que la repetición, bien entendida, es el camino a la improvisación, a la aparición de lo repentino, a la tan ansiada espontaneidad en el escenario. Concentración y adaptación, entonces, son dos caras de una misma moneda. Y alimentan el motor de la acción.

¿Dónde, sino en el teatro, podemos ejercitarnos en esa práctica? ¿Dónde, sino en el teatro, podemos adiestrarnos en el uso de nuestras funciones esenciales? En los formatos audiovisuales, además de que los tiempos son otros y muchas veces no favorables, la fragmentación del trabajo lo hace prácticamente imposible.

Una vez más: en el adiestramiento teatral se temple el instrumento para rendir en otras disciplinas. Se forja el oficio. El trabajo, en cuanto al funcionamiento, es el mismo; se apoya en los mismos pilares: la naturaleza y el carácter del personaje, las circunstancias dadas, la línea de acción en función de la situación o el conflicto, y la concentración y la adaptación a la realidad imaginaria tal como se plantee. Todo eso produce la expresión.

La voz: una aliada del funcionamiento «orgánico»

La voz es una herramienta vital para el actor, no solo por ser un canal fundamental de la expresión y por su importancia para darle más calidad y belleza al trabajo, sino porque de la mano de la tensión o del exceso de energía, nos alerta sobre un mal funcionamiento por medio de una lesión.

Difícilmente si gritamos en la vida real nos provoquemos con ello una disfonía, salvo que exageremos nuestra alegría o nuestra ira, o sea, si canalizamos mal nuestra energía o usamos energía de más. Tal vez nos pueda pasar tratando que nos escuche alguien que se encuentra muy lejos de nosotros, por un esfuerzo puramente vocal. Pero no nos quedamos afónicos después de gritar uno o más goles, o después de un brote de cólera que nos hace gritar durante un buen rato. En la vida real no nos pasa eso cuando exigimos al aparato vocal en esas circunstancias de índole emocional.

Un solo grito en el escenario, sin embargo, nos puede dejar sin voz o con la voz muy dañada. ¿Por qué? Es cierto que el teatro impone la necesidad de que esa

exigencia sea diaria, incluso con dos funciones, dos veces en un mismo día, pero también nos puede pasar en el rodaje de una película, aunque hagamos una sola toma. Se supone que un intérprete está entrenado en sus recursos vocales como para afrontar una exigencia de tipo profesional. Pero sus cuerdas no están preparadas para su mala utilización, del mismo modo que los músculos de un atleta no están preparados para soportar una sobrecarga inadecuada o para un movimiento mal hecho. Son más fuertes o elásticos por su entrenamiento que los de una persona común, al igual que las cuerdas vocales de un actor o un cantante, pero pueden dañarse si no se hacen las cosas como se debe.

Es importante precalentar las cuerdas antes de la exigencia que debemos afrontar en el trabajo, sea cual fuere; como es importante una respiración acorde a la emisión. Pero de todos modos, nuestro problema central —por más templadas que estén las cuerdas— está en la emisión en sí. Hay recursos técnicos que pueden adquirirse y entrenarse para poner en práctica durante el trabajo. No los subestimo en absoluto, pero entiendo que en la respuesta a la pregunta que me formuló más arriba (por qué una exigencia vocal que en la vida no nos daña puede dañarnos en el escenario) está la clave del asunto: en la vida real, la emoción suscitada crea, ella misma, las condiciones orgánicas, corporales, para su propia expansión expresiva. Predispone a los órganos a actuar en función de su caudal y calidad de energía y el cuerpo responde, célula a célula, acomodándose a esa exigencia.

El acontecimiento de la expresión es, entonces, la consecuencia de un proceso natural que todo el cuerpo acompaña *porque acontece en él*. Cuando lloramos o estamos al borde de hacerlo, la voz muchas veces se nos quiebra, más allá de nuestra voluntad de que eso ocurra. Si gritamos porque una emoción lo requiere, las cuerdas responden sin dañarse. La emoción las prepara para ese desempeño.

Al abordar el tema de la expresión, dijimos que su significado etimológico es *presión hacia afuera*; la consecuencia o manifestación externa de un proceso interno. La voz, podríamos decir ahora, es una arteria central de la expresión. Pero —corroborando todo lo dicho— no podemos utilizarla como un recurso mecánico, del mismo modo que no apretamos un botón y lloramos.

En una escena de gran compromiso vocal, si no creamos aunque más no sea mínimamente las condiciones emocionales para que las cuerdas respondan en consonancia (o sea como consecuencia de esa emoción), las estamos forzando sin tenerlas en cuenta. Les pedimos que funcionen como las cuerdas de un piano cuando al presionar una tecla el mecanismo hace que sean golpeadas por un martillo. Pero el cuerpo humano es un instrumento mucho más complejo y delicado que un piano. Y responde a estímulos de otra naturaleza y a procesos que en nada se podrían asemejar a lo mecánico.

Mi aprendizaje en la utilización correcta de la voz fue arduo. En los primeros años de mi actividad pro-

fesional en el teatro, cuando esta empezó a ser muy exigente, solía quedarme afónico con frecuencia. Me vi forzado a tomar antiinflamatorios y a recurrir a la cortisona inyectable en muchas ocasiones. Recuerdo, incluso, una temporada muy exitosa y de una gran exigencia por la obra y por la cantidad de funciones semanales, en la que además de la medicación tenía recomendado no hablar durante todo el día; me comunicaba con breves mensajes escritos en una plañita que llevaba conmigo y que se llamaba «pizarra mágica» porque tenía un sistema muy simple que autoborraba lo escrito. Ningún trabajo de reeducación me enseñó tanto como esas lesiones. Creo que fui aprendiendo a utilizar mi voz como consecuencia de las recurrentes afecciones que padecía. Pero me llevó años, hasta que un día me dije: «Me parece que lo estoy haciendo bien». Y desde entonces, más allá de alguna disfunción de la que nadie está exento y que puede obedecer a distintos orígenes, no volví a tener los problemas que padecía por mala praxis. Mi propio aparato vocal me fue enseñando por dónde sí y por dónde no. Aprendí a no forzar, a respirar y a emitir correctamente sin tensar los músculos del cuello para hacer fuerza donde no corresponde. Y a gritar desaforadamente, si es necesario, sin por eso dañar las cuerdas.

Pero el aprendizaje más importante es el que acabo de esbozar más arriba: el aparato vocal puede funcionar como lo hace en la vida real, si respetamos las leyes que naturalmente lo exigen sin dañarlo. Es

decir, si por medio de la imaginación creadora logramos reproducir las condiciones emocionales que terminan produciendo la expresión. Como a la hora de tener que llorar: no hacemos fuerza con los ojos o con los músculos que los rodean; no estimulamos mecánicamente las glándulas que producen las lágrimas, sino que hacemos el camino del personaje, su proceso mental y psicológico, para llegar a esa emoción que lo asalta, cuyo resultado es el llanto. Entonces (y únicamente así) el cuerpo responde. Lo mismo ocurre con la voz.

Es importante conocer el funcionamiento adecuado de la respiración y de la emisión para colocar la voz de la manera correcta, pero es tan importante o más no desconocer las leyes naturales que facultan y predisponen al instrumento y a cada una de sus funciones para el rendimiento expresivo que la actuación le demanda. Eso es actuar.

No hace falta, como decía Lee, estar al ciento por ciento cada vez. Porque «una gota de café o una gota de sangre, contienen todos los elementos del café y de la sangre». Basta con estar ocupado en lo que se debe estar ocupado. Eso, de por sí, invoca «las gotas» necesarias para que la técnica haga el resto y todo el sistema funcione aceitadamente.