

La práctica teatral

FRANCISCO JAVIER

Francisco Javier es profesor honorario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Titular de la materia *Análisis y crítica del hecho teatral*. Director del Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino" de la misma Facultad. Doctor en Estudios Teatrales de La Sorbonne, Universidad de París VIII. Director de teatro y traductor, especialmente del repertorio francés. Autor de *El espacio escénico como sistema signficante*, entre otros libros.

comedia@fi/o.uba.ar

Cuando se monta un espectáculo teatral, se genera una franja de creatividad compartida por el actor y el director (y en segunda instancia, por los restantes integrantes del equipo: desde el escenógrafo hasta el productor). La proporción en que el espectáculo va a ser deudor del arte de uno y de otro depende de muchos factores, en primer lugar de lo que en cada oportunidad se entiende por poética teatral. En el caso de este artículo, es su autor quien considera el fenómeno desde su particular óptica de director y estudioso del tema.

Rara vez se reflexiona sobre la relación entre el director y el actor en el acto creador del espectáculo, pero quienes realizan la práctica escénica parecen saber hasta dónde uno y otro se reparten esta responsabilidad, y cuáles son los procedimientos que los avalan.

La reflexión no puede soslayar el hecho de que indudablemente existen varios modelos que se corresponden con las diferentes dramaturgias, las épocas, los países y los artistas que las protagonizaron: Stanislavski y el Teatro de Arte de Moscú, la familia Podestá y el teatro realista en el Río de la Plata, Jerzy Grotowski y el Laboratorio de Wroclaw. Lo que propongo aquí es un enfoque del tema desde nuestra perspectiva actual. Naturalmente, es sólo un enfoque personal.

En el comienzo del trabajo de puesta en escena es deseable que el director construya un andamiaje de la representación apoyándose en las unidades de acción que plantea la obra dramática y en las "situaciones de enunciación". Con esta práctica hará renacer en la escena el texto dramático fijado por el autor.

Si se habla de hacer renacer el texto dramático es porque se quiere enfatizar que el actor no ha de aprender las réplicas de memoria antes de ubicarse en las situaciones, fuera del escenario, sino que el director lo invitará a repetir el itinerario de vida del personaje y a recrear el texto como sujeto de las situaciones de enunciación.

Es éste uno de los aspectos del trabajo que echa luz sobre la articulación del trabajo entre el actor y el director, porque -según este punto de vista- el personaje no es un arquetipo cerrado al

que el actor debe ajustarse, sino que el actor va transformándose en el personaje -sin dejar fatalmente de ser quien es- al realizar una serie de acciones indicadas en el texto dramático. El actor no se desliza dentro del personaje como si se pusiera un traje.

La elaboración en el escenario asocia al director y al actor en una tarea de construcción en la que ninguno de los dos sabe más que el otro sobre el resultado final: es una tarea de lento descubrimiento del personaje.

El director no pide al actor que tome tal o cual actitud, haga tal gesto o diga las réplicas de tal manera, sino que lo ayuda a aplicar sus técnicas actorales a las particulares situaciones de enunciación que se ensayan tomadas del texto dramático, para que pueda creadas -actitud, gesto, réplica- desde sí mismo.

El actor aporta entonces su capacidad creadora al permitir que el personaje nazca y crezca a partir de él y con él.

Por su parte, el director ha de conocer las técnicas necesarias -planteo de situaciones, naturaleza de la acción, objetivo de la misma, estímulo para llevada a cabo y características de las situaciones- para organizar el trabajo, e ir a las fuentes de la creación y no a posibles resultados que respondan a una visión autoritaria, unilateral y esclerosada del personaje.

Naturalmente, el trabajo escénico compartido por el actor y el director adquiere características particulares cuando se lo realiza dentro de las nuevas corrientes del teatro. En líneas generales, en la actualidad, el teatro que está renovándose y que se puede llamar "nuevo" parte de premisas muy identificables. y también en general, esas premisas se dan tanto a nivel de la escritura dramática como a nivel del espectáculo, sin que ello implique una relación de sometimiento del espectáculo al texto dramático. Los espectáculos más notables de los últimos años en la Argentina reclaman el derecho de que se reconozca una creación autónoma en relación con el texto dramático.

En ocasiones, por ese camino, los directores llegaron a la creación del espectáculo prescindiendo de un texto dramático entendido de manera tradicional. Lo hicieron a partir de improvisaciones, ideas o imágenes o escribiendo un texto a medida que se improvisaba en la escena. Así, la triangulación tradicional "autor, director, actor" se vio ostensiblemente alterada. En estos casos extremos, se intensifica la relación entre el actor y el director. Hay más materia para ser compartida a la hora de

trabajar, pero de todas maneras el margen de creatividad del actor queda limitado por las decisiones del director. Resulta evidente que es el director quien sienta las bases del trabajo.

Los teóricos de teatro más relevantes de los últimos años -Anne Ubersfeld y Patrice Pavis, por ejemplo- han señalado que en el texto dramático existen zonas de indeterminación, las que, por otra parte, hablan de la especificidad del género.

El teatro "nuevo" convierte este recurso en un programa. La obra escrita pone la indeterminación a disposición de la creación escénica con el carácter de una ausencia muy ancha: ante esta ausencia, el autor y el director recurren entonces a la organización de situaciones, acciones y conflictos con los que llenar esos claros. Muchas veces exaltan esos lugares creando tensiones entre lo que está presente y las ausencias. En general, buscan que esas situaciones, acciones y conflictos surjan del entramado mismo del espectáculo, pero en ocasiones las situaciones creadas se definen en contrapunto o en contradicción con las certezas ya fijadas a partir del texto dramático. y a menudo esos huecos se ahondan en el espectáculo; los espectadores han de cubrirlos, y cada uno lo hará de acuerdo con su competencia.

Respecto de la creación del ritmo del espectáculo, el actor y el director son los protagonistas definidores de sus características. Es el director quien sugiere la continuidad acelerada o no que pueden tener el lenguaje hablado y el lenguaje corporal, pero es el actor quien deberá poner a disposición del proyecto su capacidad para lograr la continuidad externa e interna del mundo expresivo del personaje.

Para contribuir a la creación de un ritmo acelerado, por ejemplo, no sólo tendrá que dejar correr las sílabas y las palabras sino que tendrá que mantener la vigilia corporal que supone la urgencia. Es evidente que en este caso la creatividad de ambos -actor y director se halla visiblemente compartida.

En este teatro "nuevo", el estatus del personaje en general ha cambiado. Está ahora más cerca de una función dramática que de la entidad netamente antropomórfica a la que nos tenía acostumbrados el teatro más tradicional. La función dramática se concreta por el carácter de las acciones, las relaciones que el actor entabla con los otros personajes y el lugar que se le asigna en la fábula. La estructura psicológica del personaje ha perdido

importancia en la escena porque ya no interesa especialmente su trayectoria personal sino su rol expresivo en la totalidad del espectáculo.

La capacidad creadora del actor se manifiesta entonces sobre todo en el delineamiento físico del personaje, que deberá soportar el peso de la expresión antes revelada por los estados anímicos y las emociones volcadas directamente en el juego escénico. El actor sabe que no deja de lado su emoción sino que la canaliza a través de su presencia corporal y, sobre todo, a través de los cambios que sufre su estructura física.

Naturalmente, el director es el espejo externo que define y controla el proceso actoral, pero es el actor quien debe producirlo, y para ello contribuir con su comprensión del fenómeno y con los medios para llevarlo a cabo. La creatividad depende nuevamente de la integración de ambos como dos caras del mismo fenómeno.

Respecto del entramado de los sistemas significantes que integran el espectáculo -luz, música, trajes, objetos escénicos-, corresponden al director las propuestas iniciales, pero el actor ha de incorporarlas a su juego escénico.

Desde este punto de vista, el actor "anima" los materiales inanimados, los carga de sentido y, por lo tanto, es su creatividad la que alcanza un grado muy efectivo de participación. Como consigna el crítico francés Bernard Dort, se puede calificar el signo escénico de "signo a la deriva", susceptible de cambios, en tanto es el juego del actor el que tiende amarras y le confiere un sentido, es decir, lo resemantiza.

En el proceso de creación del espectáculo, en general, el director trabaja sólo con el escenógrafo, el iluminador, el músico. En algunos casos, el actor reclama su participación, cosa que en verdad le corresponde porque es él quien expresa en la escena las circunstancias que acosan a su personaje, y esas circunstancias están dadas en parte por el ropaje técnico-artístico y su significación. Es el caso del sonido que puede integrar un espectáculo con el fin de expresar el entorno tumultuoso de un personaje, sonido correspondiente tanto a su mundo interior como a su mundo exterior: el protagonista de las situaciones, el actor, está entonces muy bien situado para colaborar en la definición del material sonoro.

Hasta aquí he reflexionado sobre la relación actor-director en el acto de la creación artística exclusivamente. Se puede ampliar el campo de

esa relación extendiéndolo hacia la esfera del profesionalismo de ambos protagonistas, del trabajo en el seno de las instituciones y del medio gremial, los vínculos personales que pueden unirlos u oponerlos, y del psicoanálisis, que puede ayudar al actor y al director a comprender sus conductas de hombres artistas. .

Desde el punto de vista del funcionamiento general de estos trabajadores, sería interesante y útil una indagación de tal naturaleza, pero naturalmente es un tema muy enjundioso de un nuevo artículo que tendrá que recurrir a la ayuda de otras disciplinas para poder arribar a conclusiones fructíferas.