

Teatro Aparte

El texto, el actor y el público

Rodrigo Núñez G.

Actor



El público te va a enseñar cómo actuar, el público te va a enseñar cómo escribir y cómo dirigir. La sala de clases te va a enseñar a obedecer, y la obediencia en el teatro no te va a llevar a ninguna parte. (David Mamet)

Ingresé al Teatro Aparte el año 1992 durante la última temporada de *¿Quién me escondió los zapatos negros?* en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica. Desde entonces he estado envuelto en un proceso creativo que ha derivado en una particular forma de ver el teatro y la actuación, y que se caracteriza principalmente por tener una viva, cercana e intensa relación con el espectador.

Esta concepción ha sido desarrollada a través de una extensa práctica. Tomemos en cuenta que algunas de nuestras temporadas han tenido

más de quinientas funciones. Por lo tanto, ha sido el ejercicio del oficio el que nos ha permitido modificar y desarrollar las técnicas aprendidas durante el tiempo de estudio académico. Sin embargo, durante sus dieciséis años de existencia, el Teatro Aparte no ha buscado poner en escena teorías actorales ajenas. No hemos sufrido de esa *cleptomanía artística* de la que habla Grotowski (Grotowski, 13). Por el contrario, ha sido nuestra intuición, ejercitada una y otra vez, la que nos ha llevado a desarrollar un particular y característico tipo de lenguaje.

El Teatro Aparte tiene en común que todos sus integrantes¹ son titulados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Uno de los sellos distintivos de la Escuela era –no sé si lo sigue siendo– una formación actoral fuertemente enraizada en el realismo y en el sistema stanislavskiano ligado a él. Además, se entregaban herramientas relativas a la observación de personajes

que encuentran su marco en las teorías de actuación desarrolladas por Bertolt Brecht. A partir de estas teorías, que constituyen la base de nuestra formación actoral académica, hemos transitado por diversos caminos, aun cuando hemos continuado trabajando juntos. Este proceso ha conllevado cierto grado de eclecticismo actoral al interior del grupo. Sin embargo, con el tiempo he podido darme cuenta que hay aspectos esenciales comunes a todos y que tienen que ver específicamente con la relación del actor con el texto teatral y la relación del actor con el espectador. Si bien es cierto que la drama-turgia es uno de los aspectos más distintivos de nuestro teatro –escribimos nuestros propios textos– mi intención aquí es limitarme al trabajo actoral. El propósito de este artículo es intentar conceptualizar aquello que hasta el momento sólo ha sido el trabajo empírico del actor en el escenario.

Comencemos por definir para quién uno hace teatro. En un momento de su vida, Stanislavski afirmó que



1. Los integrantes de Teatro Aparte son todos egresados de la Escuela de Teatro PUC de las siguientes generaciones (en la foto de arriba aparecen en este mismo orden): Gabriel Prieto (1979), Magdalena Max-Neef (1979), Rodrigo Bastidas (1979), Rodrigo Núñez (1982), Elena Muñoz (1979) y Josefina Velasco (1980).

el objetivo principal del teatro consistía en darle vida al espíritu humano, darle cuerpo en un escenario. En este proceso, el actor debía focalizar su atención única y exclusivamente al interior de la escena. Stanislavski ocupa el concepto de la cuarta pared: el actor debe creer que se encuentra en un cuarto donde una pared invisible lo separa del público de la sala, *me dí cuenta que mientras más intenta el actor entretener al público, más va a esperar éste que lo entretengan. Pero tan pronto como el actor deja de preocuparse de los espectadores, en ese instante éstos comenzarán a observarlo, a estar interesados en lo que realiza* (Cole & Chinoy, 494). Igor Ilinsky, uno de los discípulos de Meyerhold, dice al respecto: *La cuarta pared en realidad no existe. Pero el público sí existe, interrumpiendo una representación con sus risas, sus aplausos, con toses o susurros. Todo esto a veces perturba al actor, otras veces lo ayuda, hace que su actuación sea mejor [o peor], ayuda a acortar o alargar una pausa, le da vida o aquieta lo que sucede en el escenario, distrae o inspira al actor. Una tragedia puede ser elevada por los sollozos, una comedia por las risas [del público]. La respuesta de uno de los alumnos de Stanislavski fue: Stanislavski sabía muy bien cuán importante es la respiración del público para el ritmo y la vida de la representación. (...) [La cuarta pared] es sólo una herramienta pedagógica. Stanislavski no quería que los actores actuaran para el público. Ilinsky replica que no es necesario actuar para el público. Pero un actor sí actúa "con" el público (505).*

En este aspecto, me doy cuenta que en el Teatro Aparte comulgamos con Meyerhold. Nuestro teatro se



Alvaro Pacull, Rodrigo Bastidas, Magdalena Max-Neef, Elena Muñoz y Gabriel Prieto en **¿Quién me escondió los zapatos negros?**, creación colectiva de Teatro Aparte. Dirección: Rodrigo Bastidas. TEUC, 1991. Foto: Bernardo Mendoza.

caracteriza por tener una relación muy estrecha con la audiencia. Nuestras puestas en escena no son nada sin la presencia viva de los espectadores. Cada una de nuestras representaciones es como un baile y nuestro compañero es el público. Junto a él generamos el ritmo con el cual danzamos. Esto hace que cada función sea muy distinta. Actuar con el público no es tratar de buscar su aplauso, sino por el contrario, de complacerlo. Lo primero es buscar mi propia gratificación; lo segundo, es buscar la gratificación de los demás.

Estoy de acuerdo con David Mamet cuando afirma que: *El actor se sube al escenario a comunicar la obra al público. Ahí comienza y termina su trabajo* (Mamet, 9). El público es indispensable no sólo para que el acto teatral se complete, sino que también es necesario porque el actor vive de él. Cuando no es así, la actuación deja de ser un oficio. Se transforma en un hobby, o en un la-

boratorio, es decir, una sala de clases. El mundo allá afuera es distinto a la academia. Si se quiere ser actor, hay que estar en el teatro. Mamet nos recuerda que Stanislavski era un amateur: pertenecía a una familia muy rica. Cuando comenzó a hacer teatro tenía mucho dinero y por lo tanto nunca necesitó ganarse la vida a través de esta actividad. Es en este marco donde se inserta su búsqueda e investigación actoral y teatral (8). Junto al Teatro Aparte me gano la vida haciendo teatro. Me parecía –y me sigue pareciendo– que la actividad teatral no debiera quedar al margen de esa necesidad. Es en el imperativo de llenar una sala donde finalmente el teatro alcanza su máxima expresión: obliga a ser disciplinados en el trabajo diario, y se consigue, como resultado indirecto, obras dirigidas al público, elemento último y definitivo en el quehacer teatral. El actor está en el escenario para actuar la obra al público, y a éste sólo

le interesa saber lo que va a pasar a continuación. Y lo que pasa, es lo que el actor hace (73).

¿Qué es lo que hace el actor? Las acciones que están en el texto. En el Teatro Aparte creemos en el texto. Nuestro trabajo colectivo siempre parte con la creación del texto. Una idea se transforma en varias, luego en situaciones, luego en diálogos y finalmente en escenas. Primero escribimos, luego ponemos en escena. La creación del texto es un proceso de escritura. Se escribe, se lee, se corrige. Igual que un dramaturgo. La única diferencia es que aquí somos seis en vez de uno. Sólo cuando tenemos un texto definitivo, pasamos al escenario. De ahí la importancia que le damos al texto. Una vez que éste existe, no tratamos de mejorarlo. Podremos corregir detalles, pero no mejorarlo. Mejorar el texto es una tentación de muchos actores. Pienso que uno de los siempre fallidos intentos por mejorar un texto, radica en la búsqueda del sub-texto. Este ya ha sido puesto por el autor. No es tarea del actor hacerse cargo de él.

Stanislavski dice que en el momento de la representación, el texto es proporcionado por el autor y el subtexto por el actor (Stanislavski, 130). Mi experiencia me enseña que en el escenario el fenómeno ocurre precisamente al revés: el actor proporciona el texto y el autor el sub-texto. El público no va a escuchar el subtexto, el público va a recrear el subtexto que el autor ya ha creado. En este proceso, el actor es únicamente un puente entre éste y aquél. Aquello que subyace en las relaciones de los personajes es recreado nuevamente en la mente del público. Considero que el



Josefina Velasco, Gabriel Prieto y Magdalena Max-Neef en *De uno a diez ¿Cuánto me quieres?*, creación colectiva de Teatro Aparte. Dirección: Rodrigo Bastidas. Teatro «El Conventillo», 1995. Foto: Rodrigo Bastidas

público es también un agente creativo en el fenómeno teatral. Es él quien vivencia emociones, memorias y sentimientos. De ahí viene el proceso de identificación del público con lo que sucede en escena. El actor del Teatro Aparte permite ese espacio y ese tiempo. No es sólo a través de lo que el público ve en escena, sino también y fundamentalmente a través de lo que vivencia, que el espectador siente que esos sucesos también le ocurren en su vida cotidiana.

Una vez en escena, el subtexto no existe. Lo único que en verdad existe es el texto. Éste contiene todo lo que el actor necesita para actuar. El subtexto es el texto, la intención está en el texto, que a su vez se encuentra en un contexto determinado. No es tarea del actor hacerse cargo de ese contexto. El contexto está dado por el autor, por la obra. En último término podría estar dado por la puesta en escena, es decir, por el director. Solo el texto, que el actor pronuncia en un contexto determinado, llevará al público a crear el subtexto. Es en la mente del público donde se recrea la in-

tención, y no en la mente del actor. La idea de un subtexto puede serle útil al director para estudiar una obra determinada, pero al actor esa información sólo le traerá confusión, o en el mejor de los casos, traerá tensión. En el texto no hay secretos. En *El jardín de los cerezos*, cuando Anya escucha a su hermana hablar de su amor por Lopajin, y la interrumpe diciendo: *mira, los pájaros cantan*, no significa nada más que eso. Ella ha escuchado que los pájaros cantan, por lo tanto lo dice. Es el espectador quien creará lo que subyace en la relación de las hermanas. Al igual que un mago, los actores crean una ilusión en la mente del espectador (Mamet, 9).

Para lograr lo anterior, el actor debe sacar de su mente la idea de la obra como una totalidad. Buscar esto es una tarea mental, y la actuación es una habilidad física, no mental (19). Tomemos el ejemplo del boxeo, que tanto gustó a Brecht. Pero no el espectáculo boxerial sino al boxeador. Él boxeará round tras round y la suma total será la pelea. Su tarea consiste en ir momento a momento, sin saber lo que vendrá a continuación. Su única posibilidad de salvación está en



El membrillar es mío (me lo quieren quitar), creación colectiva de Teatro Aparte. Dirección: Rodrigo Bastidas. Teatro DuocUC, 1998.

A la izquierda: Josefina Velasco, Magdalena Max-Neef y Elena Muñoz. Arriba: Rodrigo Muñoz, Rodrigo Bastidas y Gabriel Prieto.

no sacar ni por un segundo la vista de su oponente. En cada segundo se juega la vida. Consecuentemente, la idea del *superobjetivo* es por lo tanto absurda en el trabajo del actor. Nadie se mueve pensando en lo que vendrá mañana. Es cierto, puedo suponerlo o incluso saberlo, pero mi día a día se vive al igual que un boxeador, minuto a minuto, segundo a segundo. Cuando voy al trabajo sé a donde voy, pero en cada momento mi mente está puesta en otras cosas: la luz del semáforo, los cambios del auto, el signo Pare, el peatón cruzando la calle. Si desvío mi atención es probable que no consiga lo que quiero, cual es llegar a mi trabajo. De la misma manera, el actor no debe pensar la obra como un todo. Debe pensarla como una suma de partes. El actor no tiene por qué estudiar la obra. Esa no es la unidad de estudio; la unidad de estudio es la escena. No existe el arco de la obra, como tampoco existe el arco del personaje (75-76). Esos inventos no sirven para actuar. El actor sólo necesita saberse muy bien el texto, pararse en el escenario sin tensiones, tener una voz clara y simple, y decir las líneas con un objetivo simple y específico. ¿Qué es esto? Todos

lo sabemos, porque lo hacemos día a día. Cosas que se puedan lograr: conseguir un trabajo, llevarme a esa mujer a la cama, pedir el auto prestado a los papás (73). Eso se puede actuar. Pero tratar de salvar a mi amigo de la podredumbre en que se encuentra el reino de Dinamarca... eso no se puede actuar. Nadie puede actuar eso. Mi deber como actor es encontrar algo simple y específico.

Nuestras obras son un collage. Comulgamos con Grotowski cuando se refiere al *teatro sintético*. Nuestro teatro no es una síntesis de disciplinas. (Grotowski, 13). Cuando se produce esta síntesis, a una obra se le llama montaje; es decir, combinación de diversos elementos o partes que tiene como objetivo lograr un todo. Nuestro teatro no es un teatro de montaje; es un teatro de texto que tiene al actor como puente entre ese texto y el público. Si bien es cierto que hacemos uso de elementos de aparataje escénico, éstos no son imprescindibles. Nuestras obras logran de igual forma ese encuentro con el público prescindiendo de ele-

mentos externos. En cada una de nuestras giras –que hacemos muchas– nos enfrentamos a espacios diversos y frecuentemente adversos. Adaptamos el espacio a las necesidades de nuestra obra –el texto– y no a las necesidades de la puesta en escena. El resultado es siempre el mismo: intensa comunicación con el público.

Existe un elemento que es esencial en nuestras puestas en escena: el ritmo. Este se logra principalmente debido a la estructura dramática de nuestros textos, donde una escena sucede a otra generalmente diferente en tono, género y estilo. Es un teatro de collage. El hecho de hacer un teatro cuyo texto es un collage de escenas –que según Pavis consigue *entrechocos puntuales que producen efectos de sentido llamados "estrellados"* (Pavis, 322)– refuerza nuestra idea de que el público es finalmente un protagonista más en la sala, ya que –y según el mismo Pavis– esta oposición hace que los contenidos sean *correlacionados por la percepción artística del espectador* (65).

Estas obras de collage mezclan la comedia con el drama. Cada uno de estos géneros demanda al actor formas distintas de aproximarse al texto. El drama reclama una identificación plena del espectador con lo que sucede en el escenario, mientras que la comedia apela al distanciamiento. En el primer caso, el espectador se ve a sí mismo; en el segundo, ve a los otros. Sin embargo, cualquiera sea el género, hay algo sustancial en nuestra actuación: nunca se pierde de vista la personalidad del actor. En el caso del drama, no hay personaje; en la comedia, se muestra uno.

EL MEMBRILLAR ES MÍO

Stanislavski dice: *Hay actores y especialmente actrices, que no sienten la necesidad de preparar caracterizaciones o de transformarse en otros personajes, porque adaptan todos los papeles a su propio atractivo personal* (39). Pasaré por alto la discriminación de género para abocarme al punto de la adaptación a la propia personalidad. Lee Strasberg fue acusado de esto. Y con razón. Efectivamente su *método* apuntaba a eso: a trasladar las circunstancias del personaje hacia las del actor. Sin embargo, cuando afirmo que no hay personaje, me refiero literalmente a eso. Strasberg reconoce implícitamente que sí existe un personaje distinto al actor, sólo que –y de acuerdo a Stanislavski– lo adapta a sí mismo. Como sea, Mamet apunta en la dirección que me interesa desarrollar: *Un director me llama y me pregunta: 'hay un personaje en una obra suya que dice: "He vivido en Alemania por muchos años". Exactamente, ¿cuántos años serían?' ...La respuesta es: 'No puedo ayudarlo'. En primer lugar, el dramaturgo no sabe "cuántos años". La obra es una fantasía, no es historia. El dramaturgo no se guarda nin-*



Rodrigo Núñez y Rodrigo Bastidas en *Dementes*, creación colectiva Teatro Aparte. 2003.

guna información; está entregando toda la información que posee, es decir, que estuvo en Alemania. "El personaje" no pasó ningún tiempo en Alemania. Nunca ha estado en Alemania. No hay ningún personaje, sólo hay signos negros en una hoja blanca –es una línea del diálogo. (60)

El trabajo del actor consiste en ejecutar las acciones que están en el diálogo, y como ya vimos, encontrar para ello la más simple y específica motivación posible. No hay nada más. Lo contrario nos lleva a pretender *construir* otro que no soy yo. Y ese proceso ya lo conocemos: estudiar las circunstancias dadas del personaje, su biografía, su meta, su superobjetivo, definir la línea interior inquebrantable, su contexto histórico. Mi experiencia en el escenario me ha enseñado que eso no sirve de nada. Un boxeador podrá conocer toda la historia del boxeo y los boxeadores, y eso no lo ayudará a boxear mejor; lo mismo el actor: de nada le servirá conocer la historia de Dinamarca, o saber si en Wittenberg efectivamente se enseñaba filosofía. Esos son hechos que están en el texto. Al ac-

tor sólo le sirve aceptarlos, aprenderse los diálogos y buscar una acción con un simple objetivo que lo entretenga, captando así su propia atención y por consiguiente, la atención del compañero de escena (62). Hacia él o ella va dirigida mi energía. Es la conducta del otro la que hay que modificar. No hay más secretos, ni hay trucos. En el Teatro Aparte no nos preocupamos de *estudiar* un personaje. La comunicación y la comunión en escena sólo se logran mirando a los ojos a mi *contrincante* sin perderlo de vista, y ejecutando la acción que el texto demanda. Meryl Streep lo dijo con sabiduría: *Nunca sé cómo va a ser mi personaje, hasta que llego al estudio y miro a los ojos de mi compañero* (Cohen, 59). James Cagney lo afirmó de otro modo: *Encuentra tu marca [en el escenario], mira a tu compañero a los ojos, y di la verdad* (Mamet, 25). Actuar tiene que ver con decir la verdad, no con fingir pretender ser otro. Tarea imposible por lo demás, porque no está dentro de las capacidades humanas transformarse en otro ser humano. Fisiológicamente es imposible. A lo más podré copiar o imitar

Estrenos de Teatro Aparte

- 1991. *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, TEUC, en Sala Eugenio Dittborn.
- 1995. *De uno a diez, ¿cuánto me quieres?*, en Teatro El Conventillo.
- 1997. *El membrillar es mío (me lo quieren quitar)*, en Sala Duoc UC.
- 2000. *Yo, tú y ellos*, en Teatro El Conventillo.
- 2003. *Dementes*, en Teatro Alcalá.



Rodrigo Núñez y Magdalena Max-Neef en **Dementes**, creación colectiva Teatro Aparte. 2003.

a otro: en ambos casos estoy mintiendo.

Algunas veces se escucha a alumnos –generalmente jóvenes e inexpertos– hablar acerca de cómo se han olvidado de que son ellos y se han transformado en el personaje, cuando en realidad lo único que ha sucedido es que han dejado de prestarse atención a sí mismos y han puesto su atención en la persona de la que quieren conseguir algo, es decir, su compañero en escena. Todas las memorias emotivas, sensoriales, los estados, no sólo no contribuyen a lograr verdad, sino que por el contrario, entorpecen el trabajo del actor. Sólo consiguen que el actor sea cada vez más auto consciente de sus acciones. Años de enseñanza y fallida práctica en la pretensión de controlar y sostener las emociones en el escenario, han distorsionado nuestra percepción de lo que es una buena actuación. Se ha llegado a pensar que un actor en escena que *trabaja duro*, es decir que se ve su esfuerzo, es un buen actor. Sin embargo, las mejores interpretaciones a menudo pasan desapercibidas, porque no hay acentos puestos en sí mismo. Añadir una supuesta emoción a la interpretación es un intento de comprar al público. Yo no espero que un dentista me atienda en un estado emocional determina-

do. Tampoco espero que un doctor esté emocionado al momento de darme el diagnóstico de mi enfermedad; si le sucede algo producto de mi reacción, eso es algo distinto, pero al momento de realizar la acción de darme el diagnóstico sólo espero –y demando– que haga bien su trabajo. ¿Por qué al actor no se le puede exigir lo mismo? Los únicos que por vocación ponen emoción a sus acciones son los políticos, y es por eso que no les creemos; detrás de cada una de sus acciones hay un intento por comprarnos, por comprar nuestro voto (63).

Con respecto a los *personajes* en la comedia, el mecanismo opera de la misma manera, sólo que disfrazado de unos cuantos gestos que dan la impresión de ocultar al actor. Las palabras de Brecht nos interpretan plenamente: *Para conseguir el "efecto de distanciamiento" el actor debe dejar de transformarse en el personaje que representa. El actor muestra al personaje, cita sus parlamentos* (Brestoff, 150). El actor del Teatro Aparte siempre está mostrando a esos *personajes* provocando así el distanciamiento con el espectador que la comedia requiere.

A los miembros del Teatro Aparte nos parece que actuar es algo simple. Y de verdad lo es cuando uno logra sacarse de la cabeza toda esa información que está bien para el Departamento de Letras, pero no para el Departamento de Teatro. Como lo mencioné anteriormente, la actuación es una habilidad física, no un ejercicio mental.

Cuándo escribimos la obra *De uno a diez... ¿cuánto me quieres?*, pensábamos que teníamos un drama. Si bien es cierto que existían algunas escenas explícitamente cómicas, la

mayoría de ellas nos provocaba dolor. Los hechos que sucedían en la obra nos parecían profundamente tristes. Nuestra gran sorpresa fue durante la primera función con público. Los espectadores se reían con algo que a nosotros nos parecía muy serio. ¿Pensamos que escribimos un drama y nos resultó una comedia? No lo creo. Pienso que fue el público el que completó la obra. Nosotros hicimos el cincuenta por ciento del trabajo; el público hizo el resto. Escribimos acerca de algo que nos parecía importante dar a conocer: el matrimonio, sus dificultades y rupturas. Dijimos nuestra verdad y el público la acogió. Nuestro teatro tiene ese sello y al público le gusta verlo. ¿Por qué? Hace muy poco tiempo encontré una sabia explicación en las palabras de Harold Clurman, y que a mi modo de ver, resumen todo lo que hace el Teatro Aparte: *La verdad es como el aceite de bacalao. Es tan amarga que a la gente no le gusta tragársela. Es por eso que hay que hacer que se rían, ya que cuando lo hacen, abren la boca.* ■

Bibliografía

- Brestoff, Richard. *The great acting teachers and their methods*. Published by Smith and Krauss. Lyme, NH. 1995.
- Cohen, Robert. *Acting one*. McGraw-Hill Higher Education. University of California, Irvine. 2002.
- Cole, Toby and Helen Chinoy. *Actors on acting*. Published by Three Rivers Press. NY, New York. 1970.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. S. XXI de España Editores, S.A. México. 1994.
- Mamet, David. *True and false. Heresy and common sense for the actor*. Vintage Books. New York. 1999.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós. Barcelona, España. 1996.
- Stanislavski, Constantin. *Manual del actor*. Editorial Diana, S.A. México 12, D.F. 1998.