

La técnica en el trabajo del actor

Por Diego Starosta

Comencemos por el diccionario.

Técnica: Del griego, τέχνη (téchne): arte, ciencia. Una técnica es un procedimiento o conjunto de estos, (reglas, normas o protocolos), que tienen como objetivo obtener un resultado determinado.

Cuando pienso en la técnica en el trabajo del actor, pienso en su cuerpo y en los complejos mecanismos que son necesarios para que este funcione, y que le permiten crear diferentes estados, calidades y/o personajes. Cuando hablo del cuerpo del actor hablo de su aparato psico-físico; de la relación entre los impulsos nerviosos y sus respuestas biomecánicas.

V. E. Meyerhold (actor y director ruso, 1874-1940) definía al actor con la siguiente fórmula: $N = A_1 + A_2$, siendo N el actor, A_1 , el constructor, que formula mentalmente y transmite las ordenes para la realización de la tarea, y A_2 , el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A_1). La técnica en el trabajo del actor es entonces, y citando la definición esbozada al comienzo, el procedimiento o conjunto de éstos, que nos permitirán materializar esta ecuación. En efecto, trabajar técnicamente para el actor es crear primero, a través del aprendizaje y el entrenamiento, y poner en juego después, una manera paradójica de pensar y comportarse.

El uso de nuestro cuerpo-mente en la vida cotidiana es un uso técnico que está condicionado por nuestra cultura, nuestro estado social o nuestra profesión.

Pero en una situación de representación el uso del cuerpo es diferente, lo utilizamos con un mayor grado de conciencia para construir un cuerpo-mente que no solo está condicionado por nuestro medio, y que pueda responder con esa "técnica", sino que pueda reaccionar a diferentes premisas de comportamiento.

El trabajo técnico del actor se divide, a mi entender, en dos aspectos paralelos y complementarios. Uno que llamo fundamentos de disponibilidad y otros, fundamentos de calidad o forma.

Los fundamentos de disponibilidad son aquellos relacionados con el desarrollo de las capacidades psicomotrices y biomecánicas del propio cuerpo como la fuerza, la flexibilidad, la potencia, la coordinación, la reacción, el equilibrio y la precisión. Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, este debe estudiar la mecánica del propio cuerpo. Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica, y naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano.

Los fundamentos de calidad o forma son aquellos relacionados a las características cualitativas del comportamiento y en definitiva son las que van a definir las poéticas de actuación o performance.

Si bien podríamos trazar una línea progresiva, y de orden, en el trabajo de aprendizaje y práctica del actor, que va de los fundamentos de disponibilidad a los de calidad, estos dos aspectos operan todo el tiempo de manera dialéctica y complementaria. En efecto, cuando uno trabaja sobre un ejercicio que plantea una calidad de comportamiento y de energía particular, también esta

trabajando sobre los aspectos mas cuantitativos como los citados en los fundamentos de disponibilidad, y así mismo, cuando uno trabaja sobre aspectos biomecánicos también lo esta haciendo sobre la forma.

Como dije mas arriba, la técnica cotidiana de comportamiento es necesariamente el resultado de una cultura. Nuestro cuerpo es culturizado desde que nacemos, conoce los usos para los que ha sido educado. Para encontrar otras, y diferentes, técnicas de comportamiento que serán los recursos de acción para el trabajo escénico, el actor debe alejarse de sus modelos y es aquí donde aparece el entrenamiento.

El entrenamiento tiene como objetivo adquirir nuevas formas de comportamiento y básicamente desarrollar una presencia física diferente y maleable. Los ejercicios del entrenamiento constituyen una segunda culturización.

Los ejercicios son consignas, muchas veces muy simples, que plantean una forma particular, un pequeño alfabeto o lenguaje. Al principio, el actor debe aprenderlos y repetirlos como se repiten las palabras cuando uno aprende a hablar, de una manera mecánica. Luego serán incorporados al bagaje de recursos del actor y este podrá elegirlos. Una vez que el actor incorpora y domina las premisas cualitativas básicas de un ejercicio, puede comenzar incorporar premisas cuantitativas y modificarlas a partir de trabajar con diferentes ritmos, en diferentes direcciones del espacio, con una tonicidad muscular alta o una baja, en una clave mas terrena o aérea, etc. Desde allí el actor logra una capacidad de organizar sus propias energías; por lo que, luego de un período de trabajo, ya no realiza los ejercicios que ha aprendido, sino que domina algo mas completo y profundo, es decir aquellos principios que subyacen atrás de las formas, y hacen que su cuerpo cobre vida en el escenario.

A través de los ejercicios sobre el trabajo técnico, el actor va en busca de una presencia física que luego deberá encontrar en el momento de improvisar y crear materiales para un espectáculo.

En el entrenamiento, en los ensayos o en una situación escénica, la unidad básica y constitutiva del trabajo del actor es la **acción**, ya sea tanto física como vocal. Cuando un actor trabaja en los ejercicios y/o en una situación escénica, esta construyendo y transitando cadenas de acciones. Una acción es para mí un movimiento que posee una intención clara. El sentido de esa intención puede o no ser decodificada por un observador en una primera instancia, pero siempre tiene que ser clara y definida para el actor; para que su acción sea real, no realista, verdadera. Esa intención es lo que algunos maestros llaman interioridad, estímulo concreto, imagen, etc. y es la que en definitiva le da singularidad a la acción. Un movimiento orgánico simple como la extensión de un brazo, produce un cambio en las tensiones de todo el cuerpo y por lo tanto, en la percepción del espectador, pero no basta con esta eficacia orgánica para definir una *acción escénica*; esta tiene que ser habitada por una dimensión interior. No me refiero aquí a la interioridad psicológica del actor, sino a lo que antes llamé intención, estímulo concreto u imagen, y que prefiero definir como *acción interna*. Luego, una **acción** escénica verdadera, física o vocal, es, a mi entender, el resultado de una relación entre la *acción interna* y la *acción externa*. La *acción externa* es una re-acción a la *acción interna*. Por lo que el

actor más que construir cadenas de *acciones* como señalé antes, construye cadenas de *re- acciones*.

Este pensamiento conciente, y el trabajo sobre ello, sobre el carácter y el devenir de las acciones y los fundamentos que construyen nuestro ser en escena, es lo que entiendo como la técnica en el trabajo del actor. A partir de su trabajo constante y su experiencia escénica, el actor va construyendo un segundo sistema nervioso, una manera particular de pensar, que está directamente vinculada a su oficio y que constituye la fuente de sus recursos.

Diego Starosta, Mayo de 2008

Diego Starosta es actor, director y docente fundador de la compañía El Muererío Teatro de Buenos Aires, con el que ha estrenado hasta la fecha, 11 espectáculos. Ha trabajado con La Organización Negra, con la banda de teatro Los Macocos y en diversas puestas del Complejo Teatral de Buenos Aires. Ha sido entrenador actoral y corporal de diversas puestas de reconocidos directores, y realiza desde 1994 una intensa labor pedagógica en su estudio de Buenos Aires y en diversas ciudades del interior del país y del exterior.

info@elmuererioteatro.com.ar

www.elmuererioteatro.com.ar

<http://prometeohastaelcuello.blogspot.com>