

DIRECCIÓN ESCÉNICA

ENTREVISTA CON TITO OCHOA

JESÚS MARÍA MINA*

El director de teatro hondureño Tito Ochoa, es egresado de la “Academia de Artes de las Musas” de la República Checa. Su vasta experiencia como director va desde procesos de creación colectiva hasta la adaptación de textos y puesta en escena de autores clásicos y contemporáneos. Su especialidad es la dirección de teatro de autor. Como invitado de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, realizó:

El Taller nacional de Pedagogía Teatral, tercer módulo “Acciones Físicas” (Ministerio de Cultura, Red de Escuelas Superiores de Teatro, Facultad de Artes Escénicas . Bellas Artes) de julio 20 al 30 del 2000.

El Taller de Actualización docente “Taller de Dirección Teatral y acciones físicas” en la Facultad

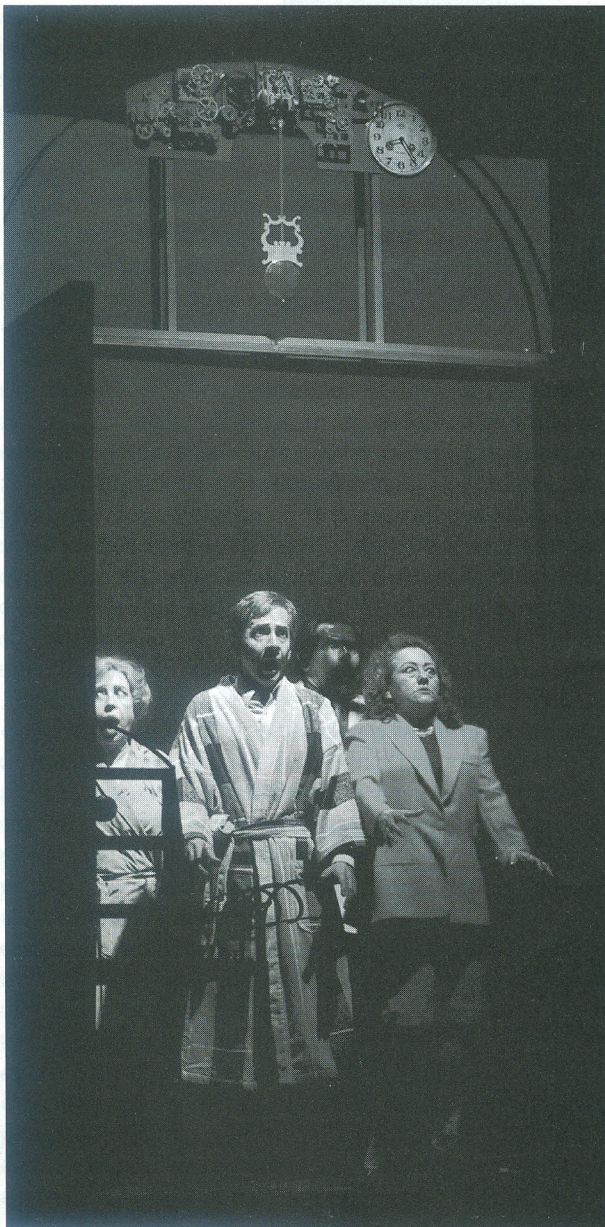
de Artes Escénicas de Bellas Artes, del 23 al 28 de Enero del 2001.

El montaje profesional de la obra “La Cantante Calva”, entre el 10 de julio y el 20 de Agosto de 2001, de la obra “La Cantante Calva” de Eugene Ionesco con actores y actrices docentes de la Facultad, en coproducción con Proartes y el Teatro Jorge Isaacs. Estrenada en el X Festival Internacional de Arte de Cali, septiembre de 2001.

Fue en este último evento que tuvimos la oportunidad de hablar con él. Es una persona a quien no le faltan palabras, un fabricante incansable y certero en el que el idioma se queda corto entregándole su materia prima.

Entrevista realizada el 11 de Septiembre de 2001, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

*Docente del Bachillerato Artístico en Teatro, Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Especialista en gerencia de servicios sociales, U. Luis Amigó.



Obra: "La cantante calva". Foto: Sandra Zeta

Me senté frente a él tratando de balbucear mi primera pregunta mientras, en el escenario, varios actores del Instituto Departamental de Bellas Artes ensayaban "La Cantante Calva", montaje que estaba dirigiendo. Y él, se acomodó en la silla, me miró y luego se pasó la mano por su cabeza acomodándose el cabello como en un gesto que parecía decir: "estoy listo". Y esto fue lo que nos dijo:

Igual que en la dirección yo entré al teatro y a la actuación por casualidad. Al principio, cuando tenía 13 años de edad, lo único que me impresionaba o me motivaba a actuar era ver unas personas mayores jugando, eran cosas que yo hacía desde niño, todos los niños lo hacen, ese mundo me pareció fascinante.

Mucho después, entré a la escuela de Praga. Allí a uno lo forman como director y lo transforman. En este momento de mi vida, yo soy director de escena, no tengo ningunas ganas de ser actor, es como una promesa. Los directores de Praga no actuamos, tu no vas a ver un egresado que actúe, como principio de carrera. Tampoco existe la añoranza, he sido transformado radicalmente en que mi función en el teatro es esencialmente ser director, no tengo ningún interés de trabajar en TV, en el cine etc. te lo digo porque me lo han ofrecido.

En la Escuela de Praga, los maestros te enseñan desde lo más elemental: como hacer una situación donde no se hable, una situación de la calle sin hablar. Son las primeras clases de dirección, cómo reproducir eso que viste en la calle con los actores pero no que improvisen, usted lo vio y a partir de eso reproduzca la situación. Empiezan a cambiarte el esquema y a decirte que el director es una persona que tiene que organizar en el papel la situación dramática antes de ir a hablar con los actores. Que el director tiene que conocer cada uno de las partes de la escena, tiene que conocer un lenguaje sacado de la realidad.

El primer problema que enfrenté fue descubrir que el director era una persona que antes de ir a hablar con los actores, debería tener un esquema claro de dirección en la cabeza -ese esquema claro de dirección pasa por muchas etapas que la escuela te da en los siete años de estudio-. ¿Qué es eso de tener un esquema? ¿Qué es eso de la dirección? Porque el problema es pasar de director de carácter empírico como era yo, donde pensaba que los actores creaban a partir de improvisaciones la obra y que yo era un coordinador, era la idea que tenía de la dirección. Yo creía que la creación colectiva era la correcta.

Obras: "La cantante calva". Foto: Sandra Zea



Con relación a la inteligencia del actor ¿Hay espacio para la improvisación o no?

Como director me han surgido diversos procesos: de director improvisador pasé a director planificador conceptual. Recuerdo que en uno de los

montajes que realicé, los actores eran rígidos porque les hice cada cosita y ellos no lograron asimilar el método, el proceso. El montaje me salió sumamente esquemático. A partir de allí deje de ser un director planificador para convertirme en una tercera forma de dirección más flexible donde se planifica el montaje pero en el momento de la creación soy flexible a los cambios.

Nos estuvimos un semestre haciendo ejercicios con dos sillas y una cartera con el cual encontramos que el teatro tenía una base fundamentalmente física y no lingüística y también nos dimos cuenta de cómo resolver una situación con unos elementos que fueran coherentes y lógicos, es decir, que se contara una fábula y una historia a partir de nuestros problemas. Eso nos forzaba a llevar cada semana propuestas diferentes dentro de un esquema y tratar de trabajarla. ¿Cómo confrontar lo que yo había construido a partir de un proceso racional de trabajo de mesa y luego al hacerlo en el ejercicio?

Lo que había planificado en la casa no aparecía en lo que se hacía en la escena, es decir, ésta confrontación empieza a formar un sentido de lo que era básicamente para ellos un director de escena, eso es lo que le enseñan a uno, te empiezan a cambiar la idea de que el director es algo improvisado. También existe el director planificador.

La misma escuela te lleva a eso, tu pasas de director improvisador y te haces director rígido – esquemático, preciso y la misma escuela te enseña a que olvides eso y que pases a la flexibilidad. Me preguntas que si el director puede dejar improvisar a los actores; esa ha sido otra transformación, yo he vuelto a que los actores improvisen, ahora, no creo que la improvisación de muchas luces para el montaje de la obra; creo que la improvisación le sirve al actor para apropiarse de las cosas, de los sentidos, pero como recurso metodológico para la creación del espectáculo, creo que la improvisación en este momento me da muy poco.

Por otro lado, la creación del espectáculo es un componente más. El actor no es el creador del espectáculo sino el creador de su personaje, ya que el creador del espectáculo es el director de escena. Juntos crean el personaje no porque se improvisen o que crea

un esquema, se crea el personaje cuando el actor logre incorporar su espíritu, sus motivaciones, su profundidad, su interioridad y su impulso en cada una de las acciones planteadas en la resolución de la situación dramática. El actor debe saber improvisar sobre una partitura precisa de acciones dramáticas, organizadas por el director.

¿Dónde queda el trabajo de mesa, la dramaturgia del actor? ¿Supeditada a lo que se propone en la partitura que viene señalada ya por el director?

Esa partitura es un proceso complejo y es un proceso minucioso de creaciones de sentido, por lo tanto, una acción define el carácter del personaje y el actor no la realiza, no está construyendo su personaje porque cada una de estas acciones no son inventadas por el director porque sí, en este caso, las acciones tienen una significación profunda en el desarrollo y creación de cada uno de los personajes. Si el actor no hace esto estaría distorsionando el sentido de relación con el otro, eso sólo lo puede ver un director de escena, eso no lo ve el actor porque trabaja a partir de su individualidad.

Para obras tan complejas como las de Shakespeare o Ibsen, donde cada una de las acciones son signos que aluden a realidades y a significados concretos, precisos, el actor no las puede crear, aunque tenga el mismo tiempo de dedicación que el director tuvo con la obra, normalmente el actor no lo tiene. Para que un director de este tipo monte una obra de teatro requiere un proceso de creación, dedicación e investigación de cuatro meses antes que

el actor al leerse el texto; cuando el director llega y le presenta el texto al actor, es casi imposible que el actor le proponga algo, salvo si es demasiado bueno o demasiado inteligente para proponer algo que el director no haya olfateado en una acción dramática, tendrá que tener un nivel de apreciación y comprensión mejor que el director y eso es complicado en un actor.

¿Por qué es complicado?

Precisamente porque él tiene los cuatro meses antes, si un actor me va a proponer una escena o una acción, tiene que comprender mejor la obra que yo, es decir, yo la he desmenuzado de tal manera que éste es imposible que lo haga, aunque puede hacerlo en ese momento yo le aportaría y le diría estas en lo cierto, la metemos.

Esto de alguna manera altera el ego del actor.

Sí, claro, el actor es la persona más egocéntrica que existe, es la persona más individualista. Por eso te digo, son procesos individuales de creación; el actor es la persona más insegura que hay y más egocéntrica que existe, por eso mismo son actores, son ególatras, exhibicionistas por naturaleza. Por eso somos directores

porque no tenemos nada de eso, nosotros no somos de estar con el público sino de estar atrás. Entonces claro, eso afecta el ego de los actores que creen que la creación del actor esta en hacer el espectáculo y no es así, éste lo crea el director. Ahora, cuando trabajas



Obra: "La cantante calva" Foto: Sandra Zea

creación colectiva el actor sí puede crear el espectáculo porque no hay texto y éste texto se va construyendo y tiene muchos problemas a nivel literario. La creación colectiva nunca produjo buenos textos, produjo textos mediocres, produjo grandes puestas en escena pero los textos a nivel literario son de baja calidad, no llegan a un nivel poético como los de un gran autor. Jamás

que un actor de una manera intuitiva lo va a realizar es imposible.

En una entrevista que le hacen a Enrique Buenaventura él habla: “Yo siempre hablé de creación colectiva del espectáculo, yo nunca hable de creación colectiva del texto” y los textos del TEC no son de creación colectiva, son obras que escribió Enrique y él mismo lo dice. Él sí es un poeta, lo que escribió de la Orgía no es de creación colectiva eso lo escribió él. Él es un escritor, el escribió “La maestra”, eso no se dio en creación colectiva. Hay textos de creación colectiva de bajo nivel donde el texto se volvió colectivo, ahí sí es donde hablo de niveles dramáticos, donde hay un bajo nivel de estructura dramática; las obras de Buenaventura se pueden discutir lo que quiera, eso sería otro tipo de análisis, si es que realmente las obras de Buenaventura a nivel de dramaturgia alcanzan niveles poéticos tan altos como los de Shakespeare. Ahora, eso no quiere decir que la obra de Buenaventura no sea reconocida en el mundo “A la diestra de Dios padre” es una obra reconocida en el teatro nacional de Praga que se presenta, pero, ¿hasta qué punto estas obras (las de creación colectiva) se presentan en otros lados?

¿Diferencia entre la dirección de actores y la puesta en escena?

Cuando di aquí un taller de dirección escénica hablé de tres cosas, lo primero: El director tendrá que tener en cuenta la dirección de actores. La segunda: la resolución de la situación dramática y, la tercera: la puesta en escena, que es la confluencia de las tres. Entonces conoces a directores que son muy buenos dirigiendo actores pero son muy malos resolviendo las situaciones. Otros no muy malos poniendo la escena, por eso vemos que la puesta en escena es buenísima, las luces, pero el actor como que baja, o vemos lo contrario. Creo que lo que más falta acá en América Latina es la

van a llegar a ser porque un texto lo hace un poeta y lo hace un gran dramaturgo, esa es la gran diferencia; ahora, cuando trabajas con un texto como los de Shakespeare o Ionesco o de Ibsen, donde cada palabra es una reacción a la siguiente y donde cada palabra es una contradicción constante porque son genios, creer



Obra: “La cantante calva” Foto: Sandra Zea

resolución de las situaciones dramáticas. Aquí la gente no resuelve las situaciones, entonces las obras son de un solo tono y las situaciones están resueltas más en la parte visual. Normalmente las obras están resueltas al nivel de la luz, al nivel de la imagen pictórica y no al nivel de la situación dramática. Esa es otra situación.

¿Qué tendría que hacer un director para poder resolver el problema de la situación dramática?

Estaríamos hablando de un teatro totalmente diferente al teatro que se hace acá. Yo propongo un teatro donde la fuerza de la situación radica fundamentalmente en el trabajo del actor y la palabra. En el otro caso estaríamos hablando de un teatro donde lo fundamental es la imagen pictórica. El teatro que vemos acá es un teatro basado en la imagen pictórica, refiriéndome a que la palabra en sí es jerárquicamente de importancia y donde lo que más importa es que eso que dice la palabra aparezca a través de la imagen. Yo estoy a la inversa. La palabra es la imagen en sí, la palabra es la que debe aparecer como la imagen y no la imagen pictórica la que represente eso.

En el caso de la obra “Strip-tease” la fuerza radicaría en la imagen y el dónde es una cárcel con imágenes de telas que involucra la soledad. Entraríamos con luces o con calaveras que representan esa soledad y esa podredumbre o ese existencialismo, en la obra no existe nada de eso. Todo eso está planteado en la palabra y la acción, es otro tipo de teatro, es lo mismo que en “La cantante calva”, la relación es a través de las palabras y las acciones, esa es la imagen, la fuerza de la imagen radica en la relación de las palabras y el choque y el encuentro también del lenguaje no verbal.

A propósito de “La cantante calva”, hablemos del teatro del absurdo. Hay una cosa que continuamente te he escuchado y es que para hacer teatro del absurdo

hay que olvidarse de resolver absurdo con absurdo, ¿cómo es eso?

Eso viene de una teoría, no mía, que se desarrolló desde hace años, desde que apareció el teatro del absurdo. Cuando aparece el teatro del absurdo los directores no saben cómo hacerlo, entonces empiezan a



Obra: “La cantante calva” Foto: Sandra Zea

realizarlo en danza, en pantomima, en teatro del silencio. No se encontraba la manera, se creía que era un teatro estilizado, de imágenes. Se creía que no se podía hacer con la palabra, con el realismo porque era una dramaturgia que estaba ligado al surrealismo o la vanguardia. Los primeros experimentos son hechos de esa manera, sin embargo, en el teatro del absurdo lo que había que encontrar eran las situaciones cotidianas



Obra: "La cantante calva" Foto: Gustavo Muñoz V.

comunes a los seres humanos para que pudieran aparecer los actores absurdos de una manera lógica. De ahí viene la teoría que he expuesto constantemente, incluso en mi tesis en Checoslovaquia, lo hablo. Cuando monté *Strip-tease* era eso. Un montaje absurdo con un texto absurdo es igual a cero. Pero un texto absurdo con un montaje de carácter realista o cotidiano nos va a dar el teatro absurdo.

¿Qué quiere decir con buscar el realismo?

Sería un estilo de actuación que tiene bases muy precisas de la actuación. Stanislavsky habla de otro estilo de realismo espiritual, Meilón creó otro distinto del realismo. Todos buscaban el realismo pero de diferente manera, son esquemas y estilos de actuación. Cuando se busca el realismo se busca la manera cotidiana de actuación que no estilice los movimientos no naturales ni dancísticos. El teatro del absurdo habla de problemas de existencialismo, habla de la soledad, del destino, de la libertad y eso es uno de los problemas, porque la gente cuando analiza el teatro del absurdo quiere que todos estos

elementos que ha analizado, teóricamente, se presenten dentro del montaje y normalmente se enfrasca en tratar de que aparezcan. En la medida en que yo me esfuerzo en que esos problemas aparezcan, van a aparecer de una manera forzada. La idea es que estos componentes del absurdo aparezcan sin forzarlos a partir de lo cotidiano.

Esto es como una idea contraria a como empezaste a ver el teatro, digamos, antes era un instrumento, un algo para decir algo.

El absurdo es una cosa opuesta a un teatro como instrumento al servicio de, yo estoy de acuerdo con este teatro asocial porque creo que llega a la médula del ser humano de una manera más profunda e intensa y, el trato de Ionesco, creo que va a seguir durante siglos como el de Shakespeare o Moliere, el de Brecht, creo que se acabó. Montar una obra de Brecht en estos momentos es como una obra de museo.

Se puede mirar una obra de Brecht y encontrar la actualidad, los nexos, yo podría hacer una versión de...

La actualidad es fundamental, yo también estoy ligado a eso. En la última experiencia los técnicos vieron "La cantante calva" y me dijeron que yo había adaptado la obra a lo caleño. Yo les dije que no, que estaba igual al escrito original. Entonces me dijeron que estaba muy cerca de ellos. Se trata de lograr actualizar la obra sin quitar la esencia del autor. No estoy de acuerdo en adaptar los textos y cambiar el sentido.

¿A qué llama sentido? Porque es obvio que una obra que nace siglos atrás ya no va a tener el mismo impacto social en cuanto al sentido de cuando nacieron.

Encontrar la esencia a Ionesco, dejarle las palabras que él escribió, no cambiarlas, ahora yo puedo quitarle algunos textos pero no transformar los textos que ya él

escribió. Claro que eso es complicado porque al traducir cambian cosas pero igual hasta donde se pueda. En Shakespeare me pasó lo mismo con “El mercader de Venecia”, he quitado algunos, pero lo que las palabras dicen no lo he quitado y le llega a un público hasta de 14 años, entonces también tiene que ver la puesta en escena.

Yo puedo dejar una palabra como tal pero darle un múltiple sentido. ¿Cómo hacer para llegar al sentido del autor?

Hay otro problema de carácter hermenéutico, es decir: el primer texto de la obra “El mercader de Venecia” de Antonio es: “en verdad ignoro, por qué estoy tan triste”, si tomamos el sentido literal del texto diríamos que Antonio esta triste y lo pondríamos a actuar de una manera que ignora, confusión y la segunda lo pondríamos a actuar de una manera triste. No, no hablo en ese sentido, el sentido del texto es el que tu quieras darle porque yo puedo decir las palabras “en verdad ignoro” de una manera muy segura y sin ignorar, y el segundo texto “estoy triste” actuarlo de una manera alegre ahí estoy haciendo una interpretación del texto, las palabras son las mismas pero las puedo interpretar como quiera.

En esta polisemia, en lo que yo quiero decir, hay un gran campo de posibilidades interpretativas, ¿cómo hacer que ese vasto campo interpretativo no vaya en contra de la esencia y sentido del autor que escribe una obra? ¿Cómo averiguo ese sentido, esa esencia? ¿Es posible?

No se sabe lo que el escritor quiso decir, al final de cuentas; cuando yo te digo la esencia del autor, es porque le estamos respetando las palabras que él escribió. Las palabras no tienen ningún valor salvo el que nosotros le damos y que normalmente el concepto que define la

palabra, solo es el borde del concepto que tenemos dentro y queremos expresar.

¿Qué es hacer una interpretación esquemática del texto?

Es hacer una interpretación literal. Si el personaje dice comimos sopa, comió sopa de verdad, ya que tiene que actuar qué está haciendo en ese momento y recordando que se tomó la sopa de verdad.

Cuando decimos respetar la palabra vamos a decir las palabras “comimos sopa” pero no estamos diciendo que vamos a respetar su sentido literario, cuando empezamos a actuar el sentido profundo de las palabras, entonces ahí vemos de verdad un teatro profundo, intenso, la palabra tiene su vigencia pero no es fundamental, sino que es una parte más del enunciado y del significante.

Obra: “La cantante calva” Foto: Gustavo Muñoz V.



He escuchado "soledad", sentimiento, estado, emociones, la acción física relacionada con esos estados emocionales, ¿qué papel juega en este tipo de dirección y puesta en escena que estas planteando?

Ese es otro problema. Yo hago teatro que quiere significar todo lo que hace, pues que tiene sentido, que está constantemente emitiendo un signo concreto y específico, pero este teatro esta fundamentado en la acción física; pero no de movimiento si no que lleve un signo. Nos interesa que el público lea signos, consideramos que el teatro es un conjunto de signos. ¿Qué es montar? Tejer acciones. Cuando hablamos de temas, de sentimientos como la soledad, amor, etc., en un teatro basado en la acción física nos estamos refiriendo a un teatro donde el actor no sienta nada pero que sí emita lo que siente, lo que quiere decir (una contradicción).

Obra: "La cantante calva" Foto: Gustavo Muñoz V.

¿Por qué enfatizas en que él lo tenga?

Las acciones físicas juegan un papel importantísimo, es determinante y es lo que lo lleva a él a aprenderse un texto a encontrar el significado, el sentimiento; no es el sentimiento que lo lleva a la acción física, no es la palabra, sino que es al revés.

¿Cuál es la diferencia entonces entre el sentir y emitir, para esto que estamos hablando?

En el caso en que emites una señal el actor está emitiendo un signo concreto que el público esta sintiendo y evidenciando.

El actor: ¿es un medio para el personaje o para el actor?

No, sólo el actor es un cuerpo por medio del cual se emite una señal que quiera definir una relación, no para el director, para el espectáculo y la creación de su personaje.

Yo creo que el actor se establece en la medida que logra sortear esta partitura tan precisa y volverla suya y natural que es lo que al final todos lo actores realizan pero lo realizan después de 50 funciones, el director tiene una reacción directamente con el autor y lo que está haciendo es una interpretación de él y crea una partitura del espectáculo. El actor tiene dos referentes, uno el autor, pero también tiene la partitura del director. El bailarín no crea el movimiento, ni el espectáculo lo crea el coreógrafo.

Ya hablamos del emitir ahora hablemos del sentir. ¿En dónde quedaría, para el espectáculo, eso que se llama crear el músculo del actor a nivel de los sentidos? ¿el sentimiento sale a partir de lo que se hace, no siempre de lo que se siente?



Cuando hablas del músculo de los sentidos es una cosa muy diferente al sentir, Stanislavsky lo separó muy claro. Lo primero es la memoria sensorial que es el gusto, el tacto, el olfato, el oído, eso cuando interpretas una acción va a ir directamente al público y el público no cree que él ha desarrollado un sentimiento fuerte, pero él lo que está desarrollando es su memoria sensorial, los sentimientos quedan por fuera, los sentidos toman el primer lugar. Eso es un proceso difícil, complejo no sólo en el entrenamiento físico, sino entender la puesta en escena porque existe mucha carreta sobre esto, pero hay gente que no sabe ponerle en escena. Artaud mismo decía: yo necesito un actor que esté haciendo señas bajo sus hogueras, señas de placer, decía él, ¿qué quiere decir esto?

Entonces hablando de un actor que está ardiendo aparentemente pero hay algo en su interior que le está diciendo: ¡Hola, cómo estoy riendo, mira cómo los tengo a todos en las manos! Ahí estamos hablando de un actor que tiene un entrenamiento físico profundo, no de un actor que se deja llevar por los sentimientos, él esta emitiendo señales de dolor pero él internamente está haciendo señales de risa en su hoguera. Ningún director en este momento está hablando que un actor necesite desgarrarse, morirse, porque es un desgaste físico, porque ningún actor europeo soportaría una temporada artística de 500 funciones con esto, pero eso no quiere decir que sea un teatro físico, frío y no emotivo, para el público es sumamente emotivo. Es el ejemplo del actor Oliver, quien es un actor por excelencia pero es un actor que no siente absolutamente nada, pero el público está viendo que siente mucho. Cuando hablamos del espectáculo físico no hablamos del movimiento físico. Uno puede estar parado y puede estar creando acciones físicas.

Un director, ¿cómo teje ese conjunto de acciones? ¿Cómo comienza a unir esos signos?

Lo primero es tener una base, que es como se construye el personaje. Ha habido dos tendencias en las escuelas de teatro, la primera, el personaje era producto de su carácter, es decir, de su carácter emocional o personalidad. En la otra tendencia estamos hablando que es producto de sus acciones que es una reflexión ya concreta desde Aristóteles, el cual decía que el personaje es el conjunto de sus acciones realizadas porque el teatro griego hacía una separación radical entre la máscara (personaje) y el actor;

por lo tanto, las acciones eran lo que conformaba al personaje. Con el desarrollo del teatro, sobre todo en el clasicismo, se hizo una inversión de esto y se empezó a asociar al personaje con el actor haciendo un personaje uniaccional, unilateral, hay obras así, las de Corneille incluso algunas de Molière, los personajes no responden a sus acciones sino a su carácter.



Obra: "La cantante calva" Foto: Gustavo Muñoz V.

“El avaro” de Molière es avaro por esencia, no es avaro porque tiene una acción de avaro. Él es avaro puro, algunas obras del clasicismo francés son esenciales. Ahora bien, las obras griegas no son esenciales, no representan a su carácter sino a sus acciones. Shakespeare es esencialmente de acciones, los personajes responden a su acción, no responden a su carácter, por eso Hamlet puede hacer en la primera escena un niño doloroso por la muerte de su padre, pero la siguiente escena puede hacer de un loco, en la tercera puede hacer de actor, en la cuarta puede hacer de espadachín y en la quinta puede ir a los piratas, vencerlos y regresar de ser amante. Es decir, en cada momento este personaje no responde a su carácter, responde a la acción y a la situación. Shakespeare es por esencia el teatro donde los personajes se forman a partir de sus acciones. Cuando nosotros decimos que el personaje es la suma de sus acciones, lo que estamos hablando también en la dramaturgia, significa que el personaje va a estar formado en cada situación por acciones diferentes, si el personaje no es más que la suma de las acciones realizadas: ¿qué es lo que tiene que hacer el director y el actor? Pues encontrar las acciones que es lo que va a formar al personaje, no el carácter. Ricardo III en la primera escena del monólogo es uno, cuando llega el hermano es otro y cuando Lady Diana es otro, porque en cada momento sus acciones son diferentes.

Si ponemos a Ricardo III a ser igual en todas las escenas entonces los otros lo descubrirían, por lo tanto en una puede ser un malvado, en la otra un hermano de caridad, eso es un personaje a partir de las acciones, ¿qué es lo que haríamos nosotros? Encontrar en cada momento acciones que construyan al personaje, no vamos a encontrar un carácter, porque no nos interesa, no nos interesa decir que Ricardo III es malvado, no, Ricardo III va a ser malvado por la suma de sus acciones. Eso es encontrar y tejer las acciones para construir el personaje, esta estructura viene del cine, donde se ve más claro.

Uno de los problemas en los actores es ese, me dicen: ¿cómo así, cómo voy a cambiar tan radicalmente? Y siempre se los repito: usted responde a las situaciones, usted no responde a su carácter, en cada momento es diferente. Lo que sucede con el espectador es que él no ve algo caótico, porque quien lo interpreta es un solo actor y el público lo acepta perfectamente, por eso en “El mercader de Venecia”, Victoria Góngora, haciendo el papel de Porcia, en la primera parte puede ser una niña mimada, en la segunda puede ser una beata, en la tercera puede ser una muñeca y en la cuarta puede ser una mujer experimentada y en la quinta puede ser un abogado; incluso el personaje no responde a discursos coherentes y lógicos, un personaje puede decir un discurso en la primera parte de la obra y puede decir un discurso totalmente descabellado en la última que tenga contradicción con la primera. Así están formados los personajes.

En una obra del teatro del absurdo, ¿cómo encontrar esos cambios?

En el absurdo es más complicado. Tener que crear todo el universo y esos sí son cambiantes en cada instante, un personaje puede estar alegre y en la siguiente puede estar completamente enojadísimo. Uno de los personajes de “La cantante calva” dice: “queridos amigos les damos la cordial bienvenida, pero ustedes no nos avisaron y no nos hemos puesto nuestros trajes de gala”, y en el segundo texto dice: “por qué ustedes llegaron tan tarde, por qué no se van”. Entonces inmediatamente están en contradicción. Para los actores ha sido complejo entender eso, porque están acostumbrados a una línea lógica de acciones. En este caso no, en este caso estaríamos hablando de cambios que van no solo con las situaciones ni con las frases, estaríamos hablando de contradicciones hasta en cada palabra. Yo siempre les digo a ellos actúen en el presente no actúen ni en el pasado ni en el futuro, los personajes se construyen en el instante.

Pero ahí hay un aparente caos.

Aparentemente, por eso te digo, pero en el momento que se discute y se realiza todo completo ese caos no aparece, se ve de una manera fría. Eso hay que saberlo hacer porque si no es complicado. Es el caso de Strip-tease, los personajes no responden a su carácter, al final de cuentas terminan pidiéndole perdón a la mano. Si hubieran respondido a su carácter ninguno de los dos le pediría la mano.

Entonces, en este conjunto de acciones, cuando entramos ya en el terreno de ver el ritmo, diría que es consecuencia de...

De las acciones en cada instante.

Si se trabaja de la manera planteada, ¿el ritmo y el tempo como aparecen?

El tempo y el ritmo no es una cosa esquemática en este tipo, no estamos hablando de que aquí empezamos bajo y de medio fuerte y luego hablamos. Porque estaríamos hablando de un cardiograma donde...

Sube y baja de manera intempestiva, pero cuando estas hablando de tempo, que es en cierto modo la aguja, ya no se mueve tan imprecisa.

También. El tempo, los ritmos de la obra van en tres o cuatro direcciones opuestas, a veces los mismos actores establecen eso. Un actor se mueve en un ritmo y el otro se mueve más rápido, la combinación de tempo-ritmo es diferente, ¿quién lo marca? el encuentro de las dos acciones.

Es como recuperar la dinámica de la vida, de la realidad.

Eso, lograr la vida, la vida es eso, nunca paramos, nunca.



Obra: "La cantante calva" Foto: Sandra Zea