

Apartes de la entrevista realizada a Fernando Vidal Medina

Por: MARTHA LUCIA SILVA

La entrevista a Fernando Vidal Medina, Director de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes, está enmarcada dentro del proceso de investigación



que realizo sobre "la expresión corporal del maestro de música en su función pedagógica" y lo que realmente debe ser el cuerpo como instrumento de expresión. Estos conceptos son extensibles en su parte más esencial al contexto musical e importantes en la construcción de la Expresión Corporal del Músico a través de sus observaciones en el aula como un escenario, donde los protagonistas principales son: el alumno, el maestro y el sonido. Se busca dar respuesta a algunos interrogantes como, hasta dónde es consciente el maestro de música de las

dimensiones de su corporeidad, de su gestualidad, de su voz y que los sonidos que prolonga en un instrumento son proyecciones de su cuerpo? ¿Reconoce que con su

lenguaje corporal transmite diferentes niveles de información?, ¿Reflexiona sobre el impacto que tiene su propia gestualidad y por ende, las implicaciones en su práctica pedagógica?, ¿Sabe que en el código gestual que proyecta, subyace un presupuesto de cuerpo, una manera de ser y un estado interior?

Estas son algunas de las preguntas que surgen a medida que se logra un mayor conocimiento y sensibilización sobre el problema que es objeto de investigación.

1- ¿Qué experiencias han tenido sobre el trabajo de la expresión corporal en el Teatro?

Tendríamos que partir de una idea que es básica en el Teatro: el cuerpo para el actor es su instrumento de expresión. En el Teatro nunca consideramos más que el cuerpo del actor; el resto es consecuencia de la relación de un actor con un espacio y un tiempo; eso es, básicamente, una estructura teatral; la escritura en un espacio y en un lapso de tiempo. ¿Con qué se escribe? Con el cuerpo; yo puedo utilizar las luces, el sonido, puedo utilizar todo, pero no puedo eliminar el cuerpo del actor. Se han hecho experiencias, por ejemplo, de grabar sólo voces para que se escuchen mientras que el escenario está vacío, lo cual confirma nuevamente que sólo la corporeidad del actor escribe en el escenario. Esta es una noción fundamental para que el teatro se haya diferenciado de otras artes. Por mucho tiempo se consideró al Teatro como un apéndice de la Literatura; inclusive en la Edad Media se hablaba del Arte Poético y del Arte Dramático como parte de la Poética. Aquello que en este momento se llama Arte Teatral -el Teatro como una expresión autónoma, independiente de cualquier otro arte, con su estatuto, su reglamento, su gramática, su codificación- se escribe con el cuerpo; por eso es un punto de partida y afinar el cuerpo es indispensable para el actor. La Expresión Corporal no es algo más, sino la base y el reconocimiento que el actor hace de su corporalidad, primero, descubriendo sus propias inhibiciones; segundo, reconociendo que el cuerpo no es solamente lo físico sino una instancia de vida por la que pasa lo psíquico, lo físico, lo energético, hasta lo espiritual - depende



¿QUIEN NO TIENE SU MINOTAURO?



MOMO



NADA A PEHUAJO

mucho de las creencias-, pero en últimas todo esto tiene que ver con una...

-2- ¿Tiene que ver con una concepción muy monista?

Sí, puesto que la corporalidad es algo complejo, complementario y el actor enfoca su trabajo a una autoconciencia de esa corporalidad; eso lo obliga a aprender a verse, a salir de sí mismo y poder ser él un poco desde fuera; porque cómo hago para tener conciencia de qué imagen estoy dando sino tengo la capacidad

de ver qué es lo que estoy haciendo, y de verme, no a través de la emoción, sino a través de una relación de la emoción y la razón, como en un punto medio de encuentro. No podemos hablar de un actor emocional ni de un actor racional, más bien de esa alquimia que

se forma allí, de una relación que se establece entre esas dos fuerzas.

Desde ese punto de vista, la Expresión Corporal ha evolucionado mucho; desde una primera etapa, una gimnasia, una técnica, hasta un punto en donde todo se considera parte de una instancia expresiva y comunicativa; el actor no solamente se expresa sino que al hacerlo se busca un efecto de comunicación con

el público. Tampoco se trata de ver qué efecto de comunicación va a producir esta obra. Muchas veces el contacto con el público desvirtúa o ajusta esa idea en vías de comunicación, pero siempre el actor debe tener claro qué quiere comunicar, no solo desde el punto de vista de un mensaje, sino desde el punto de vista de esa relación, de esa fusión estética que hay algo entre actor -público; alguien que hace para ser visto y alguien que va a ver; de alguna manera, todo lo que el actor hace es para que lo vean; será narciso o lo que sea, pero no puede quitar de encima esa premisa de trabajo; por lo tanto, el ser visto le requiere elaborar siempre con mayor nitidez los signos de enunciación.

3- ¿Ustedes cómo han logrado que en la relación maestro - alumno, los maestros puedan comunicar esa concepción de cuerpo a ese actor que están formando? ¿Han realizado algún trabajo con ellos?

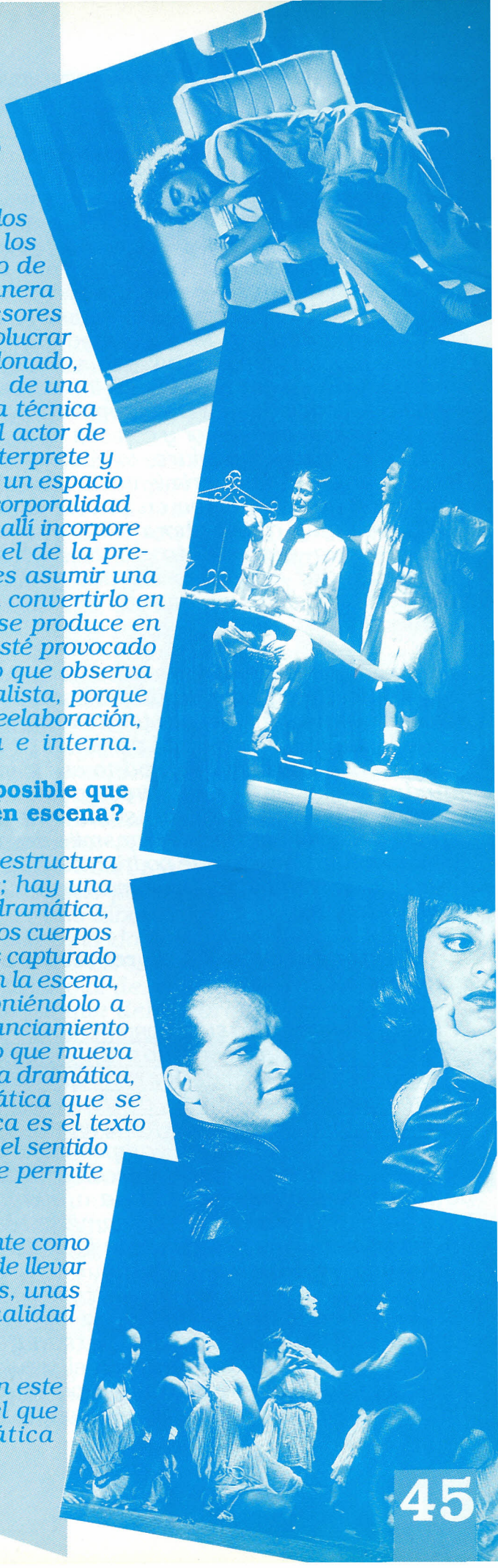
Es un proceso que primero se está haciendo con los profesores, paralelamente al de enseñanza con los estudiantes, que también es a su vez un proceso de aprendizaje con ellos, porque es de alguna manera experimental. Se está trabajando con los profesores del área artística - ha sido un poco más difícil involucrar al resto del profesorado-, pero esto es algo escalonado, puesto que se refiere al desarrollo de una técnica, de una metodología y de una concepción de cuerpo. Esa técnica busca diferenciar el campo de entrenamiento del actor de su campo de creatividad, para que el actor interprete y produzca signos con sentido. Para ello debe tener un espacio únicamente de entrenamiento, que desarrolle su corporalidad más allá de los niveles normales de una persona y allí incorpore la respiración y su manejo, así como también el de la pre-expresividad (lo previo de la expresividad), que es asumir una conciencia del gesto cotidiano y procesarlo para convertirlo en un gesto extracotidiano. Un gesto que cuando se produce en un escenario, no es el gesto de la calle, aunque esté provocado por un estímulo de lo que allí se observa y de lo que observa en él mismo. En el escenario nada puede ser realista, porque el realismo en el escenario siempre parte de una reelaboración, de un procesamiento de la realidad externa e interna.

4- ¿Cuáles serían las mediaciones que hacen posible que ese actor se convierta en autor cuando pone en escena?

Regularmente hay una historia, así no tenga la estructura aristotélica de planteamiento, nudo y desenlace; hay una historia en cuanto algo está movido por la acción dramática, porque sino hubiera eso, simplemente, se verían unos cuerpos en el espacio y no sucedería nada. Un espectador es capturado por un suceso escénico desde el momento en que, en la escena, pase algo que conmueva su interés, así sea poniéndolo a pensar o emocionándolo; con catarsis o con distanciamiento que son como los dos extremos, debe suceder algo que mueva su interés y ese es el núcleo central de la estructura dramática, es decir, es la acción dramática; acción dramática que se construye en los ensayos, porque el libreto nunca es el texto final de un montaje; simplemente es el pretexto, en el sentido de que la escritura se hace en la escena y esto le permite al teatro, ahora, ser un arte autónomo.

Antes, cuando hablábamos de el actor simplemente como el representante de un texto, había unas maneras de llevar a la escena un texto, de acuerdo con unos códigos, unas reglas, con una manera de hacerse a una gestualidad previa.

En ese aspecto, el autor era el dramaturgo, pero en este momento, el ensayo es el espacio creativo, en el que se confronta el texto, la literatura dramática



y se escribe con el cuerpo en el espacio vacío. ¿Cómo puede ser el actor creativo? su primer espacio creativo es el personaje, porque si bien el director le indica a través de palabras y de gestos, él debe ser capaz de reconvertir lo que ve en el otro, en algo que él pueda manejar con verosimilitud y para eso su interioridad, su propia psiquis, su propia memoria emotiva, su propia forma de estimulación deben ser conocidas por él. La indicación del director debe ser convertida en un punto de partida para algo que se llama la propuesta escénica: en un ensayo, el director da un enunciado que los actores asimilan y convierten en una propuesta, que se la devuelven al director y con esa materia prima, comienza a modelarse la elaboración del personaje y el descubrimiento de la acción dramática que se mueve en el escenario. Por eso es muy difícil ahora conseguir un director que diga: Esto se hace así; regularmente, este tipo de director es intérprete de puestas en escenas ya hechas, un imitador.

El escenario es el espacio creativo del actor; de ahí que es muy complicado pensar en un actor que le dé sentido a la totalidad, pero sí que le imprima sentido al personaje. Por esta razón la elección del reparto es de las grandes decisiones de un director, pues el director debe descubrir, no solamente la imagen del actor sino lo que transmite desde su interioridad, aquello que podríamos llamar el sentido de credibilidad, que muchas veces es un intangible.

5- ¿El actor del siglo XX ha rescatado su autonomía?

El Teatro ha rescatado su autonomía y, desde luego, el actor ha rescatado un espacio creativo. En ese sentido ha reconquistado su capacidad de ser artista, de dejar de ser la ficha de un director, como fue a finales del siglo pasado; aun hoy, en campos como el de la T.V. en donde muchas veces el actor no conoce realmente la historia o bien la historia se está escribiendo y solamente hay dos o tres personas que tienen la idea de la totalidad: el director, el guionista y el productor. El actor lo que hace en ese caso es proponer una sicología y un comportamiento básico del personaje, traduciendo lo que le han dado en el previo, que es el punto de encuentro y, a partir de allí, sujetarse a las indicaciones porque él

está indefenso, no tiene una idea de la totalidad.

En el teatro el actor tiene una idea de totalidad. Muchas veces llega al final para poder hacer el principio; necesariamente tiene que conocer la historia.

En el montaje del Minotauro hice un boceto de los pilares de la estructura dramática y después que logré el final, comencé a montar el principio. Solamente al descubrir el final uno puede saber cuál es el tono narrativo del principio. El proceso no es lineal y, en ese sentido, el actor tiene un conocimiento de totalidad que, inclusive, supera la totalidad que el público ve; él conoce más allá de lo que ve el público, que es el manejo de la fábula; conoce la historia en sus antecedentes y consecuentes, inclusive intersticios desconocidos que la historia no nos da, pero que él sí debe crear en su imaginación, porque es la única manera de tener un impulso de acción en la escena. Ese impulso de acción es la base de la expresión, no tanto de la expresión corporal como sí de la expresión con el cuerpo.

6- ¿Por qué hace allí esa diferencia?

Porque la expresión corporal son técnicas pre-expresivas. Son trabajos previos de entrenamiento del actor. Lo que se llama expresión corporal en el actor es un manejo del instrumento para ser usado creativamente, en el ensayo no está haciendo la técnica, la está aplicando, interpretándola, es decir, está en otra fase.

De las cosas más importantes que se descubrieron ahora en el campo formativo -y que es un logro de la Escuela que nos ha permitido superar en gran parte lo que era la estructura curricular de la enseñanza del Teatro- es diferenciar lo que es un entrenamiento de un proceso creativo, lo que es una puesta en escena. Regularmente eso venía revuelto, pero si uno entiende la diferencia, también entiende que el afinamiento del instrumento de expresión puede llevar a una cantidad de experiencias que nunca se van a usar en un montaje, pero que el actor sí necesita conocer. Por ejemplo, experiencias sensoriales, juegos de acción-reacción sonoros (ojos cerrados, espacios oscuros, sensaciones táctiles o relaciones de

cuerpos), una cantidad de experiencias que seguramente no se van a usar en una puesta en escena, pero le permiten al actor hacer un uso más amplio del gesto, más allá de la cotidianidad de él mismo y sobre todo identificar sus propios obstáculos expresivos que, desde luego, no todos son corporales, algunos son psicológicos.

7- Nosotros, sujetos comunes y corrientes, manejamos una expresión corporal pero inconscientemente. ¿El actor de teatro la racionaliza?

Sí, no solamente la racionaliza, la incorpora como una memoria orgánica y la encarna. El proceso de convertirla en una memoria orgánica implica que él pueda identificar una emoción con una parte de su cuerpo; que se conozca como si su cuerpo -visto en toda su amplitud- fuese un mapa, una cartografía y él lo pudiera identificar; porque él no puede, en un escenario, esperar a ver cómo provoca una emoción, sino que pueda llegar a provocarla sabiendo que al realizar una acción sobre su cuerpo, su psiquis reacciona; por eso su propia vivencia se vuelve materia prima para procesar el gesto.

8- ¿Cómo explicar esa dicotomía entre la economía gestual y la riqueza de significaciones múltiples y polisémicas que el actor, con su movimiento corporal, genera? ¿Qué media allí?

En los ensayos se logra que un gesto dé todo un sentido, que medie un proceso de selección muy riguroso al que hay que habituarse y que, en últimas, es la escritura de la puesta en escena; así como el escritor al escribir, narra una historia con palabras, el director -en el caso que el director sea más autor-selecciona, sintetiza, tal vez, el gesto más pequeño y le da el tamaño, logrando que en ese gesto esté todo el sentido y toda la fuerza energética que se necesita para el instante.

Así como se dice que en el cine la edición es el acto creativo por excelencia, porque en la edición se resuelve lo que el público ve; el trabajo del director en el teatro no es tanto el de hacer sino el de quitar y allí es donde se logra la economía. Primero, se estimula mucho al actor para que dé hasta el máximo y después de todo lo que da, se le va quitando sin consideración, porque el actor se encariña hasta del más mínimo gesto que hace. A ese gesto, luego se le dá, se le reduce o se le crece o bien se le

amplifica o se le comprime. Por eso la última fase de los ensayos generales consiste en un trabajo de selección, fijación y depuración; se fija, después se va depurando y posteriormente siguen los detalles -por ejemplo, "eso está muy bien, pero debe tener más fuerza o debe reducirse"-.

Esto es más un trabajo que algo que sucede espontáneamente; no se logra únicamente por capacidad histriónica. Casi siempre un buen histrión es un mal actor para el trabajo teatral, porque su trabajo puede salir inmediato pero sin conciencia, sin noción de la duración, de la relación con el otro, del espacio, del ritmo narrativo que es tan importante; por lo general, el histrión en una obra, desde el principio hasta el final, es el mismo; allí está una de las diferencias básicas con el actor de teatro. El actor debe entender que nunca es él en escena, y sin embargo, él está allí; es decir, el actor parte de su presencia, pero también de aprender a manipularla sin distorsionarse, a no ser el grotesco todo el tiempo, para no ser él; necesita de unas pequeñas distorsiones tanto en la modulación de la voz, reducción o ampliación de los ritmos que hacen que siempre que salga al escenario a hacer un personaje, entienda que hay una distancia entre el actor y el personaje. Esa distancia es lo que se construye. Si el actor sale a hacer él, el teatro sería un acto morboso, casi que pornográfico; en últimas, es un narciso alborotado que quiere que todos lo vean y lo idolatren, pero que está aportando.

Otra cosa es, desde luego, que parta de su biografía, de su vida, pero, necesariamente, a lo que debe darle la prioridad es a la historia, en donde él no es el personaje de la historia; lo que nos interesa no es ver la historia del actor sino la del personaje; él coloca su instrumento, su corporalidad, al servicio de algo que no es él.

Por eso se diferencia entre lo pre-expresivo, como un entrenamiento básico del actor y lo creativo. El actor no se interpreta a sí mismo, construye un personaje. El actor es la persona que tiene la distancia entre su personalidad, su vida privada, su intimidad y el escenario. El teatro ha aprendido a respetar la vida privada del actor y a no juzgarlo, pero él si lo usa como materia prima para ser procesada en ese trabajo creativo: el personaje.

9- ¿Cómo fue la experiencia de Expresión Corporal que se hizo con músicos en la Escuela de Música?

El arte contemporáneo es un arte de fusión; estamos como en un nuevo Renacimiento donde es imposible que un actor no sea lector, porque de dónde construye su imaginario sino lo alimenta. La experiencia con los músicos fue el darles una expresión corporal como una pre-expresión para la ópera, a los estudiantes de canto; experiencia que lógicamente fue evaluada.

Se buscaban varias cosas: que el cantante entendiera que la voz es proyección del cuerpo, es algo del cuerpo; no la veo pero la escucho, es física, es un fenómeno que corresponde a quién soy yo, cómo es mi corporalidad energética, psicofísica. Fue un trabajo de autorreconocimiento de la voz, integrada al cuerpo y del cuerpo en relación con el ritmo, el movimiento y la psicomotricidad para evitar unos cuerpos muertos.

El trabajo que se hace inicialmente con ellos, apunta a que tengan una conciencia de la voz como proyección - expresión de su personalidad, de su propia corporalidad y no como algo aparte.

10- ¿Es lo mismo que el especialista que se resiste a pensar en política: "yo soy músico, yo soy arquitecto pero no me meto en política: sin valorar que esa arquitectura es una forma de ver la política?"

Una cosa es negar la politiquería; de alguna manera, la metáfora organicista del cuerpo social todavía no se ha podido superar: somos un cuerpo. Con el actor pasa lo mismo; esas corrientes que se presentan ahora de cuerpos que se mueven en el espacio sin sentido, porque la lectura libre del sentido la debe hacer es el público... la polisemia y todo esto, pero ¡joj! Yo puedo construir polisemia pero con la conciencia de que la estoy construyendo, puedo hacer una obra abierta y dejar abierto su final, pero eso no sale porque sí. Es sólo de la lectura de la realidad como puedo llegar a ese punto.

No puede aislarse, es imposible.

