LOS PRINCIPIOS DEL ACTOR

NARRADOR.- Antes de ser actor, mimo, bailarín o cantante de ópera – pues a estas tres especialidades artísticas denominamos ACTOR – el ACTOR, tanto de Occidente como de Oriente, es el maestro de la mirada: sin que el público se de cuenta sabe controlar y guiar su atención con su sola presencia. Esta maestría, atribuida al instinto ciego, es la propia sustancia del arte escénico, la propia sustancia del actor. Pero, en realidad, ¿de qué se compone un actor?
Un actor se compone de tres niveles:

1. Nivel biológico del actor, idéntico en todos los países y culturas.
2. Nivel del contexto histórico, cultural, social y nacional.
3. Nivel del talento, del carácter particular de cada actor.

Del tercer nivel poco podemos decir, pes el talento es algo que nace con cada uno y no se puede aprender.

Del segundo nivel tampoco podemos decir gran cosa, pues por este nivel pasan las diversas y especificas culturas teatrales del mundo, muy ricas y variadas, pero especificas y concretas para cada actor. Por este nivel pasan las dramaturgias especificas de cada cultura, de cada tración teatral, y, así, un actor japonés nunca será igual que un actor español, por ejemplo, pues ambos proceden de dos contextos diferentes y están inmersos en dos culturas distintas.

Y es en el primer nivel donde, por encima de contextos sociales y culturales, encontramos una serie de principios de base, comunes a todos los actores orientales y occidentales, principios que no se basan sobre la voluntad de expresar, sino sobre el nivel pre-expresivo; son principios artesanales, sencillos, principios biológicos, gracias a los cuales el cuerpo del actor alcanza otra arquitectura de tensiones, otra presencia, otra relación entre actor y espectador.
Estos principios biológicos, en todas las culturas, constituyen técnicas extra-cotidianas del cuerpo. Utilizamos el cuerpo de una manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en situación de representación. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo cotidiana condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestro oficio. Esta técnica basada en el principio del mínimo esfuerzo para conseguir el mayor resultado. Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las extracotidianas tienden a la información.
Esta diferencia entre cotidiano y extra-cotidiano se entiende mucho mejor con los siguientes ejemplos:

- Como andamos en la vida real

Diferentes maneras de andar en el teatro: ballet, balinés, indio, japonés, etc., donde interviene la altura, el ritmo, equilibrio, etc.

- Como se dicen las cosas en la vida: buenos déas.

Como se dice eso mismo en la ópera, por ejemplo: bu-e-nos-diii-as (canta)

- Coger y oler una flor en la vida cotidiana

Coger y oler una flor en mimo

Estos principios comunes podemos agruparlos en tres lineas de acción:

1. Principio del equilibrio, que consiste en la alteración del equilibrio cotidiano y la busqueda de un equilibrio precario o “de lujo”
2. Principio de la oposición
3. Principio de la simplificación o del uso de la coherencia incoherente.

Con estos tres principios básicos que vamos a explicar a continuación el actor consigue su presencia, estar presente, vivo ante nosotros.

1. PRINCIPIO DEL EQUILIBRIO

Existen una especie de alfombras que miden la presión de los pies y si sobre ellas ponemos a dos personas, un actor y otra no, y les decimos que imaginen que llevan un gran peso sobre su cabeza, veremos, con asombre, como la alfombra del actor registra diferentes cambios de presión, diferentes cambios de equilibrio. Frente a él, la persona normal no registrará ninguna alteración. En resumen que ya incluso en este pequeño experimento se ve la alteración del equilibrio como algo inherente y presente siempre en la vida del actor.

Rechazado el "equilibrio natural" el actor oriental interviene en su entorno por un equilibrio de lujo, un equilibrio inútilmente complejo, aparentemente superfluo y que cuesta mucha energía. En resumen, esta alteración del equilibrio crea una situación de inestabilidad permanente.
Pero ¿por qué esta alteración del equilibrio?
Porque con ella se consiguen toda una serie de tensiones orgánicas precisas que comprometen y subrayan la presencia material del actor, pero en un estado "pre-expresivo", estado que precede a la expresión deliberada e individualizada. Al alterar el equilibrio aparecen nuevas tensiones del actor. Las posiciones básicas de las formas de teatro-danza orientales son una serie de ejemplos de deformación consciente y controlada del equilibrio. Puede decirse lo mismo sobre las posiciones básicas de la danza clásica europea y sobre los sistemas de mimo de Decroux: abandonar la técnica cotidiana del equilibrio y buscar un "equilibrio de lujo" que dilata las tensiones sobre las que el cuerpo se rige.
Para obtener este resultado, los actores de las distintas tradiciones orientales deforman la posición de las piernas, de las rodillas, el modo de apoyar los pies, reduciendo la base y haciendo precario el equilibrio.

Vamos a ver varios ejemplos:

- La manera de desplazarse en el ballet clásico, reduciendo al mínimo la parte del pie que toca el suelo.
- El katakali indio, que también reduce la base de apoyo y deforma la posición de los pies.
- La danza balinesa, que también emplea los mismos principios.
- El kabuki japonés, que reduce la distancia entre las rodillas y deforma las piernas
- y en general casi todos los bailes folclóricos del mundo, donde se tiende a reducir la base de apoyo, eliminando por lo general los talones.

Pero, ¿cómo puede aprovechar esto un actor occidental para realizar teatro en España, por ejemplo? Está muy bien que así sea en el Japón o la India, ¿pero que tiene que ver con nosotros? Vamos a verla en un personaje que basa toda su actuación en la alteración del equilibrio. Primero vamos a ver una pequeña escena y después una segunda en la que hará una parte sin alterar el equilibrio y otra alterándolo para ver más claramente la diferencia.

MAVI.- Buenos días, perdonen ustedes que les moleste, ya se que están ustedes muy atareados, pero es que ha surgido un hecho tan singular que pasaba por delante del Banco y me dije: ¡voy a subir a darles la noticia! ¡Una cosa horrorosa! ¡Espeluznante! ¡Acaba de morir Don Marcelino, el papa de María Victoria! ¿Qué les voy a contar?¡Una persona tan querida en Oviedo! ¡Tan respetada! ¡Tantos años de rector de nuestra Universidad! ¡Una perdida irreparable! Además, así tan de repente. María Victoria, deshecha. Pepe, consumido entre las oposiciones y el óbito. ¡Una auténtica tragedia! ¡Terrible, terrible!

¿Y su señora, don Onésimo, cómo sigue? Mal, claro, claro, ya me supongo. ¿Y su nieto? ?Cada día más hermoso, no? ¡Claro, claro!
Bueno, no les molesto más que ya se que están ustedes atareadísimos.
Mira, cariño, no me esperes para comer, yo pasaré todo el día en casa de María Victoria, la pobre está destrozada, y luego por la tarde iré a una reunión que tenemos en el Feminista. Te veo por la noche en el bingo del Real Oviedo. Adiós, cariño.

MAVI.- (Sin movimiento) María Victoria, rica, yo bien quisiera pasar toda la tarde contigo, pero hoy me resulta totalmente imposible. Es que hoy tenemos una conferencia en la Feminista y como yo soy la moderadora del coloquio tengo que ir a poner los bancos. Pero valor, mujer, la vida sigue y no queda más remedio que afrontarla. ¡Ai guan tu laif! Mira, aquí donde me ves, hoy estoy malísima, malísima, es que desde que me hicieron el raspado de matriz cada vez que me pongo indispuesta me pongo a morir, ¡a morir! O sea que animarse, sobreponerse y sobre alimentarse. (comienza a moverse) Y nada más que pase todo esto te vienes conmigo a la Feminista. ¡Que ya está bien de opresión, mujer!
Mira allí somos todas unas chicas muy finas, muy educadas, de Oviedo de toda la vida. Por ejemplo, el otro día nos dio una conferencia tan maravillosa Antonio Massip sobre la mujer y el pueblo saharagüi, que yo – te lo cuento a ti porque eres mi mejor amiga – me quería marchar para el Frente Polisario. O sea, que a animarse. Y este año a la ópera, mujer, que tu papa con lo melomano que era seguro que le encanta que sigas yendo a la ópera.
Bueno, tengo que dejarte. Despideme de Pepe. Y llámame para decirme cuando empiezan las misas gregorianas. ¡Llámame, que nunca me llamas! ¡Llámame, llámame!

NARRADOR.-

2. PRINCIPIO DE LA OPOSICION

El principio de la oposición está totalmente presente en nuestra vida, ya que nosotros somos el producto de una constante oposición entre tronco y piernas que es lo que hace que nos mantengamos erectos: el tronco cae hacia el suelo, las piernas nos mantienen derechos. Pero esta misma oposición también está presente en nuestros movimientos cotidianos: para dar un puñetazo, por ejemplo, primero echamos el brazo para atrás y luego golpeamos hacia adelante.
Esta tensión de fuerzas contrapuestas es uno de los principios mediante el cual el actor revela al espectador su vida, pero en la búsqueda de esta danza de las oposiciones el actor posee una brújula para orientarse; la incomodidad. La incomodidad se convierte en una especie de sistema de control, un radar interior que permite al actor observarse mientras trabaja. No se observa con sus ojos, sino mediante una serie de principios físicos que le confirman que tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan en su cuerpo.
Este principio de la oposición está presente en todos los actores orientales, pero adquiere diferentes variantes en las dramaturgias específicas de cada zona. Así, por ejemplo, en todo el teatro oriental la línea recta no existe, y si un actor indio se desplaza lo hace yendo de izquierda a derecha, pero jamás en línea recta. Ejemplo: andar indio.
Si yo quiero señalar a alquien a mi izquierda efectuo un movimiento en el que la única arciculación que se mueve es el codo, pero un actor oriental no haría jamás semejante movimiento. Su mano comenzaría por hacer un recorrido sinuoso en la dirección contraria, comprometiendo muñeca, codo y hombro: Ejemplo: como señalaría un actor japonés.
El actor chino, antes de hacer una acción, comienza siempre por lo opuesto. Por ejemplo: para mirar a un personaje que está sentado a la derecha, el actor occidental lo hará más o menos así: un movimiento directo, lineal de la nuca. Pero el actor chino y la mayoria de los actores orientales

comenzarán el movimiento como si quisieran mirar del lado opuesto y, cambiando súbitamente de dirección, posaran su mirada sobre la persona escogida. El actor chino comienza siempre la acción por la dirección contraria para terminar allí donde esta debe finalizar. Siguiendo este principio si se quiere ir hacia la izquierda se comienza por ir hacia la derecha.
Si uno quiere ir al suelo, primero va al techo.
Si uno se quiere agachar primero uno se levanta sobre la punta de los pies y después baja.
Si uno quiere ir a la izquierda, primero va a la derecha.
Todas estas serian oposiciones en el espacio, pero es esencial comprender que el termino "energía" no corresponde a movimientos en el espacio únicamente. La "energía" es una diferencia de potencial que los diferentes niveles de nuestro organismo pueden alcanzar: desde el nivel de "Energía en el espacio" y "Energiza en el tiempo".
En el teatro Nô hay una regla que dice; tres décimas en el tiempo. Esto hace que el actor Nô utilice más del doble de la energía necesaria. Así pues, podemos de hablar de oposición en el "tiempo", oposición que se libra en el interior del actor, en sus músculos.
Ejemplo: tomar una botella: de un lado empujo el brazo hacia adelante, del otro yo lo retengo, lo la quiero coger.
Así pues, tensión de fuerzas contrapuestas, tanto en el "espacio" como en el "tiempo" que sirven, tanto para sorprender al espectador como para conseguir una nueva presencia corporal.
¿Cómo explicarlo a un actor occidental? Vamos a verlo con dos ejemplos muy sencillos donde existe una oposición corporal muy primaria entre sentado y de pie, entre grave y agudo.
Una primera escena donde una señora que acaba de enterrar a su marido habla con un Sacristán que viene a traerle la factura del entierro. Solo oímos lo que habla la mujer.

MUJER.- Si, liquidaremos ahora, ahora
Pero aquí, ¿qué pones?
Pero tú, ¿tienes conciencia?
Esta cuenta es un sacrilegio, un robo escandaloso. ¡Siete duros de cera!
El harmonio cinco duros, ¡pero cuando se ha visto!
Con esos precios ahuyentáis la fe, las misas a once reales es un escándalo, ¿pero a dónde me van a subir a mi las misas gregorianas?
¡Las indulgencias no debían cobrarse!
¡Y eso no se llama usura!
Pues vele con el cuento al nuncio apostólico.
Niño, apaga los globos de la puerta.
Sócrates, ¿por qué me dejas viuda en este valle de lágrimas?

La otra escena es una supuesta confesión donde primero escuchamos y vemos al cura y luego al que se confiesa.

CURA.- ¿Algo más, majo?
¿Al sexto?
¿Una vez o varias veces?
¿Con acciones o de pensamiento?
¿Solo o acompañado?
¿Con hombres o con mujeres?
¿Con niños?
¡Dios mio! ¡No es posible!
¿Cunilingus?
¿Inmisio in anum?

¿Coitus interfemora?
¿Felatio?
¿Eyaculatio prematura?
¿Receptaculum seminis?

JOVEN.- Bueno, también falté al sexto
Si, si al sexto.
Infinitas veces.
Con acciones y de pensamiento.
Solo y acompañado.
Con hombres y con mujeres.
Con niños, con niñas, con perros, con cisnes, con dromedarios...
Si, si, con todo quisque.
Si, si, cunilingus.
Si, si, inmisio in anum.
Si, si, coitus interfemora.
Si, si, felatio.
Si, si, eyaculatio prematura.
Si, si, receptaculum seminis.
Pero padre es que, es que SEMEN RETENTUM VENENUM EST.

NARRADOR.-

3. PRINCIPIO DE SIMPLIFICACION

El tercer principio podría definirse así: principio de la “no coherencia coherente” o principio de la “simplificación”.
Puede parecer que el actor se aleja de la técnica cotidiana del cuerpo para utilizar otra fundada sobre una artificialidad dudosa y sobre un despilfarro de energía. Pero es justamente esta técnica extra-cotidiana quien lo hace alcanzar otra potencialidad de sus energías.
Por un entrenamiento cotidiano el actor fija esta incoherencia en un proceso de tensión, desarrolla nuevos reflejos nervio-musculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una nueva coherencia que caracteriza la técnica extra-cotidiana.
Simplificación significa omisión de algunos elementos a fin de que otros adquieran valor, que, entonces, se muestran como esenciales.
Así pues, determinadas oposiciones pueden ser aisladas y amplificadas, montadas en conjunto o una tras otra. Y de esta incoherencia surge finalmente una coherencia.
Ejemplo: Concentrar en un pequeño espacio una acción que utiliza gran energía en un espacio mayor o viceversa.
Reproducir solo los elementos esenciales de una acción, eliminando aquellos considerados como accesorios.
Simplificación implica, pues, una labor de montaje que el actor hace con sus propios materiales, con sus propias oposiciones. Es, en cierta medida, una especie de dramaturgia del actor que le propio actor realiza sobre si mismo.
Como ejemplo sirva esta pequeña secuencia donde, con muy pocos elementos, se construye un personaje.

CARCELERO.- En esta prisión, lo he dicho ya y lo vuelvo a repetir ahora, ¡la disciplina debe de estar por encima de todo! Todos conocéis el reglamento. Así pues, nadie puede decir que si yo no sabia, que si estaba desprevenido, que si patatin, que si patatan. La disciplina es un bien para todos.

Ya lo dijo Goete: antes prefiero la injusticia que el desorden. Por eso cada falta comporta su correspondiente sanción. ¡Esto no es una prisión, es un penal, no lo olvidar! Un lugar de donde todos debéis de salir completamente distintos a como entrasteis. Respecto a los que están encerrados aquí a causa de sus opiniones hostiles a los principios que rigen nuestro país, ¡yo os juro por mi santa madre que saldrán gritando vivan las cadenas!
Como sabéis hay una falta muy grave que exige la máxima pena, y es la que cometen los detenidos que se sublevan contra un guardia. Todos conocéis el castigo que merece.
¡Vosotros, que habéis osado replicar descaradamente al jefe de la galería. seréis colgados por los pies en mitad del patio y pasareis así toda la noche! No aguantaréis ni dos horas. Quedaréis tiesos como carámbanos. ¡Que vuestra muerte sirva de ejemplo para todos! Ah, se me olvidaba. Mañana vendremos a despertaros con el desayuno: café con leche y bizcochos, como a los funcionarios.

NARRADOR.- Estos “principios” explican como, por procesos biológicos, el actor puede alcanzar una diferente potencialidad de sus energías. Su aplicación conduce a un reforzamiento de la presencia material, física, a un estado pre-expresivo, mucho antes de la presencia material, intención del actor de expresar una reacción personal.
El papel de los procesos biológicos en la destilación de una diferente calidad de nuestra energía se manifiesta también bajo otros aspectos: los ojos y la manera de dirigir la mirada.
La posición de los ojos en la India, Bali, etc. Todos estos actores cambian el grado de mirada habitual en la vida cotidiana.
En resumen, mediante estos principios comunes a todos los actores del mundo, el cuerpo del actor es descompuesto y recompuesto según reglas que no siguen más las de la vida cotidiana. Al final de esta obra de recomposición, el cuerpo no se parece ya más a si mismo.
El actor para vivir teatralmente no puede presentar o reprensentar lo que es. Dicho con otras palabras: debe abandonar sus propios automatismos.
Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para romper los automatismos de la vida cotidiana.