

A dark stage with a spotlight on the floor and a stool. The background is a dark, textured wall. A bright light source in the upper left corner creates a strong lens flare and illuminates the scene. A single spotlight shines on a wooden floor in the lower right, where a black stool with a light-colored seat is positioned. The overall mood is dramatic and focused.

OSCAR  
MARTÍNEZ

ENSAYO  
GENERAL

APUNTES SOBRE  
EL TRABAJO  
DEL ACTOR

emecé

## El «hilo rojo»

Aquí llegamos a un punto crucial: *la línea de pensamiento*. Escuché y leí a muchos maestros referirse con énfasis a ella, pero quien la definía muy bien (y hasta con cierto humor) era Hedy Crilla (1898-1984). La excelente actriz y maestra austríaca, radicada desde 1940 en Argentina, llevó a cabo una vasta actividad como actriz y como formadora de grandes actores, directores e incluso importantes maestros. Asistí en los primeros años de mi actividad a un seminario de Hedy para profesionales, gente que ya tenía formación; un taller de entrenamiento, cuyo tema era el monólogo.

Hedy hablaba de la línea de pensamiento como el «hilo rojo». Obviamente, no se refería excluyentemente al monólogo. Decía que ese hilo rojo debía ser tan fuerte como el cable en el que se colgaba a secar la ropa; «de alambre», decía, «bien tirante», para que pudiéramos colgar de él toda «la ropa» que quisiéramos y no se cayera.

Por medio de esa metáfora tan gráfica, definía la línea de pensamiento como la viga maestra de la

construcción del personaje. Y es así. La línea de pensamiento es la columna vertebral del personaje, y por lo tanto, de nuestro trabajo. No se trata de «interpretar» su pensamiento, sino de que este se deduzca por medio de sus acciones. No me refiero a su *actividad mental*, que puede ser diversa y simultánea (puede haber actividad mental aleatoria, ya nos ocuparemos de ella) sino a la línea de pensamiento voluntario que gobierna y motoriza sus actos. De hecho, la frontera entre la línea de acción y la línea de pensamiento casi no existe. Es la mente la que concibe esas acciones y la que elige el modo de realizarlas. Por eso es el «hilo rojo», del que hablaba Hedy.

El personaje, ¿quiere seducir a alguien? ¿Quiere persuadir? ¿Quiere amedrentar? ¿Quiere defenderse de un embate? Se propone voluntariamente algo; tiene un propósito, un objetivo. La línea de pensamiento es a nosotros lo que la partitura al pianista. Nos organiza.

Sin línea de pensamiento, la «actuación» es un remedo de la verdadera actuación. Cuando un intérprete dice los textos y trata de expresar «emociones», pero carece de línea de pensamiento, o sea, ignora qué se propone el personaje, es una cáscara vacía y a la deriva.

Sin embargo, es muy común ver esta clase de trabajos. Actores sin brújula, aun siendo conscientes de lo que dicen y de lo que pasa en la historia y con ellos en la historia; poniendo empeño en parecer rea-

Agueros S/  
BNTULA.

les, pero olvidando lo básico, como decía mi maestro. Aplicados al texto como su guía fundamental (siguiendo la consabida doctrina española de que «a letra sabida no hay mal cómico»), a las consignas del director, y a lo que se supone que el personaje y la situación requieren: si hay que gritar, se grita; si hay que llorar, se llora. Y así sucesivamente. Hay una pausa, se hace silencio; hay premura, se habla más rápido. Pero se piensa en eso: en las consignas dadas, ya sea por el texto o por el director. No hay subtexto, no hay conciencia sobre lo que se calla, no hay interioridad ninguna. Y no hay consistencia, porque no hay propósito: no hay línea de pensamiento.

A veces, incluso, al «actuar el texto» se contradice el propósito, porque se confunde el propósito con lo que se dice. A menudo, en la vida, decimos lo que podemos o lo que nos parece que nos conviene. Pero no siempre eso se corresponde con lo que de verdad pensamos o queremos.

El texto, muchas veces (me animaría a decir que casi siempre), es más importante por lo que oculta, o por lo que insinúa a su pesar, que por lo que dice o cree decir. Si no hay línea de pensamiento, se corre el riesgo de ser literal. Y si algo se opone a la razón de ser de nuestro arte es la literalidad. Dice Thornton Wilder: «El teatro nos coloca ante *lo que es*. Vivimos en *lo que es*; pero tenemos mil formas de no hacerle frente». Esa es su magnífica respuesta cuando le preguntan para qué sirve el teatro.

Por lo tanto, el texto, si hablamos de un buen autor, es la superficie; lo que sobresale (como un iceberg) de una enorme extensión sumergida en el interior. El texto no lo dice todo.

Para que ese texto —y todo lo que hacemos y lo acompaña y sostiene— cobre la dimensión dramática apropiada, es imprescindible la línea de pensamiento. El autor no podría haberlo escrito sin tener esa línea de pensamiento indispensable para que el personaje se desenvuelva dentro de su historia. Él tuvo que justificar cada uno de sus actos, cada una de sus palabras, cada uno de sus silencios. Y si lo hizo, eso está en el guión que escribió y en el que sus personajes, entre otras cosas, dicen lo que dicen.

Nosotros debemos descifrarlo debajo de los parlamentos que el personaje tiene asignados y debemos deducirlo por sus actos, más que por sus palabras. Debemos desandar el camino que ya hizo el autor, que fue el primero en conocer los intereses y los propósitos del personaje, lo hizo actuar y puso palabras en su boca. ¿Cómo podríamos prescindir de su línea de pensamiento si queremos encarnar esos actos y esas palabras? ¿De dónde provienen? No movemos un brazo sin que la mente dé la orden de hacerlo.

*La línea de pensamiento a construir no es una línea recta: cambia, fluctúa, se adapta. Y no desaparece en ningún momento. El recorrido de su itinerario nos organiza y nos protege. Es el hilo conductor, la viga maestra, la columna vertebral. Lo que sostiene todo lo*

*demás: el carácter, el comportamiento, las palabras; como decía Hedy, el «cable» del que pende todo.*

*Por eso, su importancia estructural en la construcción de un personaje es rotunda, decisiva.*

Recuerdo haber leído un reportaje a Roman Polanski, en el que le preguntaban qué les decía a sus actores, cómo los dirigía: «Hay una silla en medio del escenario y una puerta. Le pido al actor que abra la puerta, vaya hasta la silla y se sienta. Lo que hace el actor en el medio es asunto del actor», respondía.

Obviamente, era una respuesta deliberadamente simplista, o una metáfora, pero ilustrativa; didáctica. Es como decir: *Yo le doy la línea de acción, lo que el actor hace con ella es problema a resolver por el actor.* Hay un proverbio español que dice: «Lo primero es antes». Es eso, me parece, lo que quiere decir Polanski. *Para colgar la ropa, hace falta el cable,* diría Hedy, ya que la línea de pensamiento y la línea de acción, como vimos, están indisolublemente ligadas: el actor debe saber por qué y para qué abre la puerta, entra en ese sitio y se sienta. Es una decisión del personaje.

Por eso, en primer lugar (antes de «colgar la ropa», que es «nuestro asunto» según Polanski) debemos tener creada la línea constante de pensamiento que impulse y justifique al personaje a hacer todo lo que hace. Los rieles de la acción voluntaria (que es lo mismo que decir: la línea de pensamiento) conducen y organizan su proceder en todas las instancias del personaje; aun

aquellas que debe enfrentar a su pesar y a veces inesperadamente: las que se oponen o entorpecen su voluntad y dan así origen al conflicto, piedra basal del hecho dramático.

Recuerdo el comportamiento físico, gestual, de Hedy Crilla, cuando hablaba del «hilo rojo» y del «cable para colgar ropa». Era tal la preponderancia que —a mi juicio, acertadamente— le otorgaba a la línea de acción o línea de pensamiento (como buena stanislavskiana y habiendo sido alumna de un discípulo directo del maestro), que cuando decía «después pueden colgar lo que quieran» hacía un gesto con la mano y el brazo casi despectivo, como si todo lo demás fuera ornamental o decididamente menos importante. Es que lo demás se desprende de ese hilo conductor. (Y Hedy desde ya que lo sabía.)

*En la línea de pensamiento y acción de un personaje están impresas sus características esenciales; el ADN de su naturaleza y de su carácter. Es la guía que nos conduce al hallazgo de esos otros aspectos. En la vida solemos decir «se le ve la hilacha» para referirnos a alguien en cuyos actos queda revelada su naturaleza íntima. Si un personaje es lo que hace, en sus actos está implícito quién es.*

Hemos visto distintas versiones de personajes célebres: de Hamlet, de Otelo, del Don Juan; cada actor le impone su sello, su propia creatividad y su estilo, pero si hablamos de buenos trabajos, todos son Hamlet, o siguen siendo Otelo y Don Juan. Difieren

las versiones, pero no las características esenciales de los personajes. Parafraseando a Hedy, podríamos decir que cada uno cuelga su propia ropa, pero el cable es el mismo.

Se podría argumentar, y con razón, que una persona (o un personaje) no se reduce a su pensamiento subjetivo, o a sus actos. Y es cierto. En las palabras para el programa de teatro de mi primera obra como actor, ella se me ocurre, que además dirigí, empleé en defensa propia. Karl Gustav Jung en sus memorias: "Sobre nuestros sucesos internos". A sus 87 años, con un poco de más vida, el viejo cabito nos dice que el núcleo de su vida es el recuerdo de sus vivencias, más que la revisión de los acontecimientos o aproximaciones de su existencia. Y que la mayor parte de nuestra vida transcurre dentro de nosotros mismos.

De modo que estoy lejos de decir que las historias son irreflexivas. Y en ellas transcurre, casi como un hilo, dentro de la esfera del personaje subjetivo, un momento por desplegar ese momento, un momento subjetivo, en el que voy a intentar mostrar cómo nuestra vida. Y después de esto, el núcleo esencial de un ser humano, y una historia a continuación a ese momento. Y que, una vez referidos a las historias de un momento, a una historia subjetiva de nosotros

## «La letra, con sangre entra»

Cuando empecé a trabajar profesionalmente como actor, con apenas veinte años, era muy común escuchar ese anatema o proverbio del oficio, en boca de los colegas mayores: «La letra, con sangre entra». Era un «latiguillo» que se escuchaba con mucha frecuencia, y a la vez, toda una declaración de principios. A los más jóvenes se nos lo decía como algo que debíamos aceptar y asimilar como un estigma propio del oficio que empezábamos a practicar.

Lo paradójico era que se utilizaba para afirmar lo contrario de lo que la propia consigna señalaba claramente. La sentencia se aplicaba para aludir a lo difícil y sacrificado que era aprender un texto «de memoria»; es decir, a grabarnos las palabras en la mente una tras otra, con el mismo procedimiento con el que habíamos aprendido las tablas de multiplicar en la escuela primaria. Sin embargo, pensándolo bien, el significado literal de «la letra con sangre entra» sería que «la letra» se graba en la mente cuando ponemos el cuerpo, o sea «la sangre». No es que sea totalmente infructuoso estudiar un texto de manera abstracta, solo con la cabeza, pero es innegable para cualquiera que tenga

un mínimo de experiencia, que la fijación de un texto se hace muchísimo más sencilla cuando está acompañada por la incorporación de los movimientos y las acciones físicas del personaje. Hay una memoria corporal. Y hay un hecho que lo demuestra de manera categórica, del que doy fe porque me ha ocurrido reiteradas veces. No importa la cantidad de funciones acumuladas de una obra que se tengan, cuando por alguna razón necesitamos recordar un fragmento de ese texto que venimos repitiendo en el escenario, pero fuera de él se nos hace difícil o decididamente imposible. Debemos hacer un esfuerzo mental para lograrlo, que obviamente no es el que habitualmente hacemos durante la representación. Nos falta el cuerpo en movimiento. Esto también ocurre cuando dejamos de hacer durante algún tiempo una obra y debemos retomar su representación: nos parece que hemos olvidado todo, especialmente el texto, y es el cuerpo el que una vez que volvemos a estar en movimiento en el escenario nos trae de vuelta todo lo que creíamos haber olvidado por completo.

Dicen los maestros que, muchas veces, cuando los problemas en la memorización de un texto determinado persisten, el problema no es de la memoria; es de funcionamiento. Y de algún modo, el mecanismo que acabamos de describir corrobora esa hipótesis. La experiencia del actor en el fenómeno escénico es una experiencia integral y las funciones que la componen son interdependientes. La memoria puede ser obstruida por falta de concentración, distracción, por

accidentes escénicos de diversa naturaleza, o por una disfunción que se manifiesta por medio de la memoria pero cuyo origen es otro. En una ocasión me tocó vivir algo que probablemente sea lo peor que me pasó sobre un escenario, no solo por el momento en sí, sino por la desagradable huella que esa experiencia traumática dejó en mí durante largo tiempo, acosado por el temor de que pudiera repetirse.

Siempre me jacté de tener muy buena memoria y me sentí muy afortunado por ese don, que me facilitó el trabajo no solo en teatro, sino en cine y en televisión, donde los tiempos suelen ser escasos. Felizmente para mí, el aprendizaje del texto nunca significó un problema y se me ponderó muchas veces la facilidad y la rapidez con la que resolvía ese tema, que muchos colegas viven como una pesada carga a lo largo de toda una vida profesional. Sin embargo, haciendo *la tercera temporada anual* de una obra, es decir, representando un texto que como suele decirse «sabía de atrás para adelante», me quedé súbitamente en blanco en plena función. Fue como un golpe de *knock-out*. Hace ya más de veinticinco años y cuando lo rememoro revivo la sensación de confusión, de aturdimiento y de vértigo que me dejó paralizado en el escenario, prácticamente sin saber dónde estaba. De hecho, no pude continuar; hubo que suspender ahí mismo la representación. Un verdadero bochorno. Estaba con una sola actriz en escena (en la obra había varios otros personajes) en medio de un monólogo en el que desplegaba mis mejores dotes histriónicas

y humorísticas, que generalmente era coronado por el aplauso del público a telón abierto. Esa noche, sin embargo, la memoria me jugó una mala pasada cuando estaba en lo alto del trapecio y sin red de protección. Me abracé a la actriz, una señora experimentada y talentosa, desguarnecido, como un boxeador con las piernas flojas que se resiste a caer a la lona, mientras ella por lo bajo (esto lo supe después) me susurraba mi propia letra para sacarme del horrible momento infructuosamente, ya que yo no comprendía lo que me decía. Puedo decir que viví sobre el escenario la escena más temida por un actor. La marioneta desarticulada, rota, expuesta ante el público en toda su desangelada precariedad y desnudez. Me costó muchísimo recuperarme de ese golpe. Era el tercer año de una obra exitosísima, de gran lucimiento para mí, que me había valido todos los premios que se otorgaban a la actividad teatral, las críticas más excelsas y que ya había convocado a más de trescientos mil espectadores. O sea, un espectáculo que disfruté plenamente y que me había colmado de satisfacciones.

Luego de cinco días de reposo y de consultas médicas y psicoterapéuticas, pude retomar las funciones y llevar a buen puerto la finalización de la obra, para la que faltaban pocos meses. Pero el pánico de que volviera a repetirse un episodio similar me acosaba y repasaba obsesivamente el texto de la obra antes de salir a escena, lo que no alivió hasta el último día el temor a la amnesia repentina. Fue tal el trauma, que ese pánico tardó en desaparecer y me acompañó incluso en

algunas temporadas siguientes en otros espectáculos, hasta quedar definitivamente como un recuerdo y no como una amenaza latente.

Pero ¿por qué me ocurrió? Esa era la cuestión. Arribé a la respuesta a los pocos días (no sin antes tener que descartar pronósticos personales más pesimistas) mientras todavía hacía la obra, reconstruyendo una circunstancia inmediatamente anterior a la noche fatídica y traumática: fue la manera que encontró mi cuerpo de poner un límite, de decir «no sigo». El régimen de funciones durante esos dos años y medio había sido demoledor. De martes a domingos, con doble función los días viernes y sábados; ocho funciones semanales con un día de descanso. Además arrastraba una temporada anterior de dos años con otra obra con un régimen aún peor, de nueve funciones semanales. Mis personajes eran de una demanda física, mental y emocional enormes, en ambas obras. Eso me había provocado un estrés vocal del que no podía recuperarme y que me obligaba a inyectarme cortisona para desinflamar las cuerdas vocales. Yo acababa de reclamar rebajar el régimen de funciones suprimiendo la función del día martes, lo que me hubiera permitido tener dos días de descanso y por lo tanto mayor tiempo de recuperación. Ese pedido me fue denegado, y lo que sobrevino fue el episodio desgraciado en el escenario. Ante la imposibilidad de parar, de atenuar el desgaste, el cuerpo se pronunció como pudo. Para mi desdicha, en el peor lugar y en el peor momento. Pero era evidente que, por menos

de eso, yo estaba dispuesto a cumplir como fuera con la exigencia. El costo fue alto; seguramente más alto que el de haber formulado mi pedido como un ultimátum contrariando la voluntad del productor, pero algo aprendí. Aun en un caso como el mío, en el que había sido probadamente eficaz, la memoria puede sucumbir por razones ajenas a su propio funcionamiento por lo que señalé más arriba: *la experiencia del actor en el escenario es integral y las funciones que la conforman son interdependientes*. Así como la tensión impide pensar, cualquier disfunción puede acarrear un encadenamiento de disfunciones. Evidentemente yo estaba al límite, o mejor dicho, había traspasado el límite de mi capacidad vocal. Eso me producía un padecimiento físico y también mental, ya que hacer la obra se había convertido en una suerte de epopeya diaria displacentera.

Desatender esa contundente señal hizo que mi cuerpo me dejara sin habla, sin letra para seguir esforzando mis extenuadas cuerdas vocales. Así de clara era la razón de mi «olvido del texto» en el escenario. Por lo tanto, la memoria había fallado pero la causa, el origen de esa «falla» no estaba en ella. Yo le había fallado a mi cuerpo, que además es el instrumento con el que desarrollo mi trabajo y merece por lo tanto un cuidado y atención especiales. El cuerpo se defendió y me dio una lección.

Pero volvamos al tema de estudiar el texto.

Nunca pude estudiar un texto de memoria. Al menos no antes de empezar a ensayar y moverme. Y

no lo recomiendo. No me refiero a leer el texto. Me refiero a estudiarlo. Uno puede leerlo incluso repetidas veces, pero no con la intención de grabarlo en la mente; leerlo para empezar a familiarizarse con él, para ir ingresando de a poco en el universo que el texto propone, para dejarse impregnar de la atmósfera de sensaciones de todo tipo que ese universo nos provoca. Como si nos preparásemos para la inmersión en él, que se producirá recién cuando empecemos a intentar encarnar ese texto.

Conocí, como actor y como director, intérpretes que llegan con el texto sabido o, al menos, bastante estudiado. El resultado nunca es bueno. Tal vez porque para fijar un texto en la memoria es necesario haber imaginado cómo será dicho y un montón de circunstancias más, que involucran incluso a los otros intérpretes y que por lo tanto incluyen una prematura concepción de la totalidad. Han puesto demasiado en el texto y desandar ese camino lleno de preconceptos y formas preestablecidas vuelve más árido y engorroso el trabajo inicial. Es, como dice el refrán, poner el carro delante de los caballos.

La preponderancia del texto está dada porque es lo único con lo que contamos para desentrañar lo que pasa, pero lo que pasa no está determinado por lo que se dice únicamente. El texto es la superficie. Saber de memoria un texto antes de sumergirse en él en cuerpo y alma, es correr el riesgo de «actuar el texto», o sea, la superficie, en lugar de ahondar en lo que le da contenido y corporeidad a ese texto. Es cierto que en el texto

están todos los contenidos y significados, pero están encriptados. Y la manera de develarlos o descubrirlos no es intelectual, porque es un texto que no ha sido escrito para ser leído sino para actuarlo, para ponerlo en acción. Recién allí se nos abren sus verdaderos contenidos, alcances y significados.

Podría hacerse la siguiente analogía: para nosotros un texto es como la escena del crimen para un criminólogo. Este sabe que hubo un crimen, pero nada más. Para hacer la reconstrucción tiene primero que desentrañar minuciosamente cada una de las pistas o señales que esa escena del crimen contiene. Todo es relevante. Casa cosa, cada detalle, cada elemento, puede conducir a una hipótesis verdadera o falsa. Para «reconstruir la escena» nosotros debemos hacer un trabajo parecido; el texto es la escena del crimen, nos da pistas, señales, pero nuestro modo de desentrañarlas no es meramente mental.

*Cuando ponemos el cuerpo no solo vamos incorporando el texto de manera más fácil y orgánica, sino que ese texto se resignifica; ya no es lo que dice en el papel. Estudiar de memoria si es necesario, mientras por otro lado vamos incorporando movimientos y acciones en los ensayos, también hace más sencilla esa asimilación mental de «la letra». Pero es un procedimiento muy diferente al de estudiar el texto previamente y sus resultados suelen ser notablemente mejores.*

Hay, o había, no sé si todavía sigue vigente, un axioma cuyo origen era al parecer español, que dice: «A letra sabida no hay mal cómico». No existe un postu-

lado sobre el actor más denigrante que ese. Como si el trabajo del actor se redujese simplemente a reproducir un texto de memoria. Con ese criterio cualquiera que tenga buena memoria puede ser un «buen cómico». Escuché en mi juventud a actores que proclamaban ese dicho, y probablemente exista alguno que todavía lo crea. Es abdicar del propio trabajo. Como decir: «A buen pulso no hay mal cirujano»; como si todo el saber se redujese a eso.

Oscar Martínez revela en estas páginas el revés de la trama de uno de los oficios más bellos y misteriosos que existen. Por primera vez expone por escrito las ideas sobre la actuación que ha meditado a lo largo del tiempo y que sustentaron su reconocida carrera.

Fruto de sus descubrimientos como actor y director, pero también de su formación, de sus lecturas y de un saber intuitivo puesto a prueba una y otra vez, *Ensayo general* es un compendio magistral de reflexiones, técnicas y consejos que todo actor debiera tener en cuenta a la hora de pararse en un escenario o frente a una cámara. Pero su interés no se agota allí, sino que abarca a lectores aficionados a las artes del espectáculo y al trabajo creativo en general.

"Bienvenido este libro de Oscar Martínez. Me parece fascinante que un autor, director y actor nos muestre los senderos que ha recorrido para crear el cuerpo y el alma de los personajes que los actores transformamos en personas. Personajes y personas con pasiones, odios, angustias, amores; con las contradicciones de los santos y de los embusteros, las debilidades de los reyes, de los asesinos y de los justos. He leído con placer sobre las técnicas en las que Oscar cree y en las que no, sobre las mejores herramientas para andar por esos mundos mágicos, angustiosos, oscuros y plenos de felicidad que son los juegos de la creación."

NORMA ALEANDRO

