



OSCAR  
MARTÍNEZ

ENSAYO  
GENERAL

APUNTES SOBRE  
EL TRABAJO  
DEL ACTOR

emecé



## La autoexigencia, enemiga de la confianza

La autoexigencia puede ser funcional o disfuncional. Es funcional cuando nos insta a superarnos. Es disfuncional cuando es autocrítica, cuando socava el trabajo. Es decir, cuando aparece en el momento en el que estamos intentando llevar a cabo la tarea. Strasberg dice, sabiamente —refiriéndose a esta clase de autoexigencia—, que no hace falta estar al cien por cien todo el tiempo; que una gota de café o una gota de sangre contienen todos los elementos del café o de la sangre. Hay días, la mayoría tal vez, que no contamos más que con una gota de sangre o una gota de café, pero si no dependemos enteramente de nuestra inspiración, pueden ser suficientes para un buen desempeño. Y lo dice porque la confianza en ese principio es el mejor antídoto contra el peor virus que el actor lleva en sangre: su propia autocrítica. Al igual que los «virus sin salida», que acechan agazapados en el organismo, ataca cuando bajan nuestras defensas. Y su poder es letal. Nuestra protección es la confianza. El «sí mágico», del que hablaba Stanislavski; ya que nuestras «defensas» bajan cuando decrece nuestra fe.



Cuando estamos «inspirados», la confianza es un don. Podría decirse que es su atributo principal, el que la caracteriza. La confianza hace que los recursos respondan. Pero cuando carecemos de esa inspiración salvadora pero esquiva, debemos aferrarnos a procedimientos que construyan la confianza que necesitamos. En el trabajo, la necesidad de confianza es imperiosa. Es por eso que debemos ejercitarnos en medios o métodos que la produzcan o la restituyan. De lo contrario, estamos a merced de la autocrítica, que suele ser feroz, que juzga el resultado (o sea, la expresión) a medida que la producimos: una tortura que todo actor ha padecido y por lo tanto conoce como nadie. Que destruye todo lo que podemos hacer o intentar antes de que lo hagamos, que debilita la confianza en nuestros mejores recursos.

Hay un solo remedio para eso: confiar en la técnica; en que si disciplinamos nuestras funciones por medio de la atención, la concentración y la fidelidad a la línea de acción, el instrumento responde. Y, como dice Strasberg, no subordinar eso a la necesidad de estar al ciento por ciento *todo el tiempo*.

Volvamos al concertista de piano: si no está «inspirado» o especialmente sensible pero conoce y respeta la partitura, si se concentra en ella, presiona las teclas adecuadas con la energía requerida y tiene memoria emocional de lo que quiere expresar, está a resguardo. Para apelar a todo eso, no necesita de la inspiración. Puede ofrecer un buen concierto.

Por otro lado, el público ya ha comprado la platea y está en la sala: no puede esperar a que el pianista tenga



un raptó de inspiración. Es él quien debe inspirarlos, a través de la música, que es su arte.

El intérprete, músico o actor, a diferencia del creador de primera agua, no elige el momento de producir su obra. Y por lo tanto, no puede depender de que las «musas» de la creación lo asistan. Una salvedad importante en relación a lo que llamamos «la inspiración», es que a veces suele ser engañosa: tiene más que ver con una vivencia gozosa de lo que estamos haciendo que con la calidad del resultado que producimos. Y esa experiencia placentera mientras actuamos, de sentirnos involucrados, también puede ser invocada por la creación laboriosa de las condiciones propicias para que el trabajo germine y dé sus buenos frutos. A eso sí podemos denominarlo: *el oficio*.



## La relajación II (la tensión funcional, que denuncia un error)

Retomando la experiencia de *La malasangre*, que fue la obra en la que me propuse ir a fondo con la relajación, debo señalar que además de las características del personaje, que como dije, habilitaban ese intento, se dieron un conjunto de circunstancias favorables adicionales para que eso fuera posible. (Con los años me di cuenta de que participar de ese proyecto teatral fue un punto de inflexión, una bisagra, y quizás una instancia de crecimiento en mi manera de trabajar. Además del placer que significó el logro colectivo de poner en escena la obra de Griselda Gambaro y representarla con éxito, pude extraer, por la inusual manera en la que la directora Laura Yusem diseñó el trabajo desde el primer día, conclusiones muy valiosas.) No hubiera podido, seguramente, llevar a cabo lo que me propuse, de no haber estado creadas las condiciones que facilitaban ese propósito. *La relajación no es un recurso aislado, al que uno puede apelar si se le está prendiendo fuego la casa.* Llegué a que mi intuición me condujera a basar mi trabajo en la relajación extrema, sin pensar que era útil a la composición del rol, gracias a que el



proceso de ensayos fue de una exquisita originalidad, organicidad y eficacia. Pude sumirme en eso, confiadamente, porque había condiciones para hacerlo. No fue una ocurrencia separada de ese proceso.

Por empezar, fue distendido el período de ensayos en sí. Durante las primeras semanas y hasta faltando unos veinte días para el estreno, no abordamos la obra; ni el texto ni sus situaciones ni sus escenas. Se improvisaban, en cambio, escenas que no formaban parte del texto original, pero que imaginábamos como posibles: una comida familiar, por ejemplo, en la que había que comer de verdad y relacionarse. Esto iba acompañado por trabajos individuales o de a dos, con consignas de la dirección, que aludían o no a las escenas de la obra. Todo esto procurando crear los vínculos y el carácter y los comportamientos de cada personaje en particular. O sea, *el mundo de la obra*.

Cuando finalmente, y ya ansiosos, encaramos la obra y nos enfrentamos a los problemas que nos traía su resolución, vimos que el trabajo hecho previamente germinaba con naturalidad, encajaba en el texto y el texto en él, y a la par, lubricaba las dificultades técnicas. Fue una apuesta extrema y salió bien; De no haber sido así, pudo haber sido caótica.

No lo describo con la intención de que se entienda que creo que siempre habría que trabajar así. Cada director y cada elenco, con cada obra, deben encontrar su propio camino.

Lo que sí afirmo, de acuerdo a mi experiencia, es que ese trabajo es irrevocable, y que lo que no se



prueba en el proceso de ensayos no se prueba después. El período de investigación, de experimentación y de búsqueda es el embrionario, el de los bocetos que pueden tirarse al canasto. Una vez que se levanta el telón, la tela ya está cortada y el traje está hecho. Puede lucirse mejor o peor, pero la hechura se decidió antes.

Por eso, cuando la aparición de alguna tensión es recurrente durante los ensayos, en lugar de empeñarnos en desestimarla, como si fuera provisoria y propia de esa instancia del trabajo, si la detectamos y padecemos, es el momento de probar por otros senderos. Porque es una luz roja en el tablero, un claro indicio de que algo se está forzando. Y si persistimos, se agravará.

*En este caso, estamos hablando de otro tipo de tensión: la producida por un error de método, de procedimiento. Puede ser responsabilidad del director, del actor, o de ambos, ya sea por el planteo de una escena, o por el modo en que el actor encara su exigencia. Es improbable que esto pueda modificarse durante las funciones, porque supone un replanteo difícil de realizar. Una reformulación tardía.*

*El proceso de ensayos crea las bases, los cimientos, sobre los cuales se apoyará el trabajo y las condiciones para su evolución o su anquilosamiento posterior. El actor con criterio intuye, mejor que nadie, cuándo la tensión es originada por una dificultad salvable, propia de lo que le queda por resolver, y cuándo proviene de la traición a la organicidad. Y en ese caso tiene que*



*privilegiar lo que su cuerpo le indica y buscar el modo adecuado a su buen funcionamiento, para complacer al director, siempre que esto sea posible, y cumplir con lo que el personaje y la escena le piden. Pero sin persistir, obstinadamente, en desatender la disfunción que la tensión le indica. Todo personaje reclama organicidad. Y es muy importante, en el transcurso de su gestación, no saltarse ningún eslabón en la construcción de esa cadena, por mínimo que parezca, porque de ella depende su esperanza de vida escénica.*

Llamamos *organicidad* al respeto a la lógica interna del personaje, que determina su forma de ser y actuar, y que está conformada por todos los aspectos que lo constituyen: su historia, su carácter, su inteligencia, sus intereses, sus facultades, sus carencias y limitaciones.

En los años sesenta, había una frase muy en boga en el mundo teatral: «Un personaje es lo que hace», es decir que en sus actos están implícitas todas las características que lo definen. Arthur Miller, en el prólogo de una edición que recopilaba sus mejores obras, agregó: «Un personaje es lo que hace y todo lo que deja de hacer por hacer lo que hace». Al menos, así, escuetamente, figuraba en la traducción de una edición local.

Supongo que se refería a que todos somos lo que hacemos, más aquello que *obligada* o *voluntariamente* dejamos de hacer al hacer lo que hacemos. Él sabía lo suficiente como para tener en cuenta su apreciación. Si bien estaba teñida de significación moral —una



constante en toda su obra y también muy relacionada a su época— (por lo cual él ponía el énfasis en las «elecciones» y no en las «imposibilidades» a la hora de definir una conducta), más allá de toda connotación en ese sentido, es una aguda aseveración.

Sea como sea, en el actor, todos estos aspectos del personaje se encarnan. Dejan de ser conceptos e información para, a través de su inmersión en la obra, convertirse en maneras de pensar, de sentir y de actuar en el comportamiento creado o en el proceso de creación.