

11| MANCILLA

ISSN 2250-4427



año 5 | número 11 | noviembre de 2015 | \$60

TEORÍA DEL QUEHACER ACTORAL COTIDIANO PARA INTÉRPRETES¹

por Naranja Milano Questa

«La contemplación de los objetos, la imagen que surge de la ensoñación que suscitan: ahí está la canción. Por el contrario, los parnasianos toman el objeto en su totalidad y lo señalan: de ahí que carezcan de misterio. Privan al lector de la deliciosa ilusión de ser el creador. Nombrar un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que nos procura un poema: la alegría de ir adivinando, paso a paso. Lo ideal es sugerir el objeto»

Stéphane Mallarmé.

1.1 Introducción

Esta Teoría parte de la premisa de que la actuación se origina en el acto de hacer consciente el traslado imperceptible de la práctica cotidiana de los hechos del mundo a su interpretación impostada de los hechos que se representan en una ficción.

No se trata de que el Intérprete lleve la actuación a una ficción donde representa un papel de alguien más en el mundo sino de que el Intérprete “actúa” de alguien más en el mundo.

Al ficcionar un hecho cotidiano dentro de un acontecimiento real se tensa la capacidad interpretativa de quien lleva a cabo dicha ejecución, quien se ve obligado a investigar e interiorizarse sobre el principio del personaje que representa, llevarlo a escena y transformarlo en un personaje integrado con la realidad en la que se está representando. Pasa de ser un acontecimiento cotidiano a ser una acción realizada por un personaje dentro de la escena real, que se convierte en un escenario sólo para la conciencia del ejecutante que se somete a la

prueba de esta experiencia.

De este modo, cuando el intérprete o ejecutante se halle representando un personaje en el marco del cine, la televisión o incluso el teatro en todas sus formas y variantes, así como en su desenvolvimiento dentro del mundo real, su elasticidad interpretativa abrirá un espectro de posibilidades indefinidas cargadas de una intención que permitirá que el observador se estimule y logre recibir el mensaje en su totalidad.

Cabe aclarar que esta opción metodológica de interpretación no pertenece al ámbito del teatro tomado como tal, ya que se diferencia de éste de una manera radical, absoluta. Bertolt Brecht decía que «el teatro es teatro siempre que el público sepa que es público» (Brecht, 1970), lo que es opuesto al fundamento de este método.

Para que pueda comprenderse ampliamente cómo operar esta experiencia, se

Podría pensarse que lo contrario a la no interpretación es la interpretación. Esto sería conformarse con una medida tomada exclusivamente desde el punto de vista del intérprete. Pero no, lo contrario a la no interpretación es la conciencia del intérprete como tal.

debe o bien ensayarla personalmente o bien introducirse más en el tema. En este libro podrán leerse las notas que integran la *Teoría del quehacer actoral cotidiano para Intérpretes*, donde se desarrolla este método de interpretación en forma teórica y empírica con sus respectivas citas y consideraciones acerca de la evolución de dicha teoría en la práctica.

Durante la lectura de estas notas debe tenerse continuamente presente que las escenas en las que el intérprete o ejecutante se desenvuelve son siempre sucesos de la vida cotidiana, por lo que los espectadores devienen público o participantes sólo en la conciencia de dicho ejecutante y en cuanto perciben su interpretación como un hecho más del mundo.

1.2. La conciencia en la actuación: el intérprete

Pese a las múltiples acepciones del término "intérprete", con este concepto me refiero aquí al ejecutante de este método actoral o de interpretación, es decir, al actor que, por medio de la representación de una persona real o identidad creada para tal fin- en el mundo real (el mundo alrededor nuestro, o lo que sentimos como el mundo alrededor nuestro), actúe con la absoluta conciencia de que cada movimiento o diálogo dentro de ese acontecer cotidiano está siendo registrado y fue previamente guionado, aunque objetivamente se trate de una acción habitual, producto de la fantasía o creación del propio intérprete o un autor, y que su guión o registro ciertamente sea inexistente.

Este tipo de conciencia del intérprete está compuesto por indefinidas capas o dimensiones.

Por un lado existe un hecho real. Tomaré un ejemplo que será retomado más adelante, donde podrá verse expuesto como uno de los primeros ejercicios propuestos para este método.

do de interpretación: una conversación sobre un tema determinado.

Durante este hecho el intérprete abre varios canales de percepción: escucha el contenido del mensaje; observa los movimientos, gestos, entonaciones y modos en general; percibe vibraciones nerviosas involuntarias, tensiones; intuye, en fin, diferentes ejes participando de un mismo suceso que, de este modo, se desdobra indefinidamente acorde a las aptitudes perceptivas de dicho intérprete.

Por otro lado existe su conciencia sobre su situación como intérprete, dado que se ha planteado a sí mismo como tal, lo que lo hace dependiente del conjunto de la relación que implica a la vez la incapacidad de alcanzar por su sola voluntad el dominio de la escena. A causa de ello, interviene en la conversación dependiendo de la situación a la que tenga en mente guiar el suceso real sobre el que está actuando.

Luego existe el análisis de la situación sopesado con su disposición de herramientas para intervenir en ella: sus propias manifestaciones tanto conscientes como involuntarias, la tensión producida por las intervenciones de los participantes en la conversación que puedan funcionar en contraposición a las del intérprete... y así infinidad de dimensiones discordantes dentro de una misma situación.

La conciencia crece y sus progresos miden la intensidad siempre creciente de la interpretación. Cuanto más crece la conciencia, más intensa es la interpretación.

Para que el intérprete pueda alcanzar sus objetivos debe tener en cuenta que su primera propiedad no es su identidad ficcional sino el estado producido por la simultaneidad entre el reposo interior (dormir sin sueños, sin confabulaciones, sin hablarse a sí mismo) y la actividad o movimiento exterior (estar viviendo en y con

el cuerpo, involucrado en la percepción por los sentidos y los objetos, con el mundo alrededor nuestro o lo que sentimos como el mundo a nuestro alrededor).

Puede ampliarse este concepto consultando la obra de Jerzy Grotowski (Gregoriy, 2012) pero por ahora basta decir que este estado aparece cuando, al mismo tiempo, hay algo «fluyendo del centro como una fuente» (Mickiewicz, citado en Gregoriy, 2012), mientras se está en reposo pero completamente despierto en las acciones y movimientos.

Al referirnos a este estado hablamos del intérprete en sí mismo -no de su ego entendido como forma individual humana-, de sus sentidos y de los objetos de sus sentidos, rodeado del mundo misterioso que conforma su contexto.

Si el intérprete es consciente de su actuación, si no la entiende como un hecho exterior o una respuesta involuntaria a su entorno, la discordancia de la actuación no es una simple discordancia sino la de una relación que, refiriéndose íntegramente a sí misma, es planteada por otra. Así, la discordancia de esta relación existiendo en sí misma se refleja además indefinidamente en su conexión con el autor del guión, que podría ser o no él mismo.

Uno de los ejercicios máximos que ilustran este concepto es el desarrollado bajo la identidad de *Clara Smart*, que será expuesto exhaustivamente más adelante para su comprensión y estudio.

Ahora bien, podríamos preguntarnos: “¿importaría si el intérprete ignorara su estado?, ¿acaso actuaría menos?”.

Al lado del intérprete consciente, el que es intérprete sin saberlo está alejado un paso más de la actuación y del lugar de dicha ejecución. La interpretación misma es un tipo de negación y la ignorancia de la interpretación es una

negación de otro tipo.

En la actuación involuntaria el ejecutante tiene poca conciencia de ser intérprete; pero precisamente esta inconciencia es la interpretación misma, sea ella una extinción de toda la actuación, un simple accionar vegetativo sobre un suceso o bien un accionar multiplicado cuyo fundamento, sin embargo, continúa siendo la actuación.

Esta interpretación que se ignora es la forma más frecuente del mundo. Toda persona distingue entre estar actuando o no, entre representar un personaje o no hacerlo, como si la actuación no fuera más que un accidente aislado en algunos casos, actitud de la cual es difícil que se salga ya que lo específico de este tipo de actuación (involuntaria) es la ignorancia misma de su propia presencia.

Por consiguiente, es fácil ver que una definición estética de *mala actuación* no provee un criterio ya que la estética no puede definir en qué consiste realmente la interpretación ni brindarnos un criterio para determinar la presencia o no de la actuación; por lo que hay que recurrir a la distinción entre interpretar una consigna o identidad y ser consciente de estar interpretándola.

1.3. El rol del público

Comenzaré por hacer la siguiente salvedad, que no es menor, ya que es el origen y fundamento de este nuevo método de interpretación: el público -o espectador- se constituye como tal sólo en la conciencia del intérprete, ya que es el único que sabe sobre su representación de un determinado papel o rol ante quienes lo observan o interactúan con él.

El espectador deja de ser un elemento pasivo o activo en relación a la interpreta-

ción, ya que su definición depende del grado de conciencia que tenga de sí mismo como participante de este tipo de representaciones. A partir de la identidad *Helena Lindelen*, creada para estudiar entre otras cosas los grados de conciencia del público, podrá verse desarrollado este concepto en forma empírica.

Podría decirse que, mientras el teatro nacido de las concepciones aristotélicas propone la ilusión de que lo actuado en el escenario es un trozo de la vida real y en el que el público participa con sus emociones, el teatro épico (Brecht, 1970) postula que el espectador debe darse cuenta, a través de varios artificios, de que lo presenciado es un espectáculo.

De este modo, la interpretación final no será la catarsis aristotélica -método para que el público purifique sus sentimientos- sino el despertar a una actitud racional frente a lo mostrado. En este sentido, el método de actuación propuesto en esta Teoría divide la conciencia del público en dos instancias, centrándolo o bien "encapsulándolo" en la unidad intérprete, donde el espectador adquiere una total conciencia del acto al desarrollarlo personalmente como intérprete frente a un público totalmente inconsciente de su actuación.

Las personas tomadas por el intérprete como público dentro de su conciencia a fin de participar de sus ejecuciones, si bien se convierten en una parte constitutiva y fundamental de este tipo de interpretación, lo hacen de manera inconsciente, ya que por más que sean conscientes de que están participando de una situación dada y que, por ende, también sean causantes de su devenir, no lo son del hecho de que esa situación sea parte de las acciones sobre la realidad del intérprete, quien tiene por finalidad el producir una acción o ejercicio determinado.

En el capítulo anterior hablamos tanto del intérprete que ignora serlo como del intérprete consciente de sus ejecuciones en relación a los hechos cotidianos del mundo, a lo que podríamos llamar "gradación de la conciencia del intérprete".

Esta gradación se vio hasta aquí desde el ángulo del intérprete, cuya medida es su interpretación; pero este mismo intérprete ante un *otro* adquiere, por así decirlo, una cualidad o una calificación nueva. No sólo es un intérprete, sino que también es la interpretación en sí.

La medida del intérprete es siempre lo que el intérprete tiene ante sí. Sería un error considerar a un *otro* en cierto modo exterior al intérprete, admitir que no se está actuando siempre ante él. El intérprete tiene la idea del *otro*: lo que hace de un hecho cotidiano una interpretación es la conciencia que el intérprete tiene de estar ante un *otro*.

Este tipo de interpretación se condensa en proporción a la conciencia del ejecutante; pero el intérprete se condensa en proporción a su medida y, cuando la medida es el *otro*, se vuelve indefinida. El intérprete aumenta con la idea de un *otro* y, recíprocamente, la idea de un *otro* aumenta con el intérprete. Sólo la conciencia de estar ante él hace del intérprete concreto, individual, un intérprete indefinido; y es este intérprete indefinido quien actúa ante su idea de un *otro*.

Podría pensarse que lo contrario a la no interpretación es la interpretación. Esto sería conformarse con una medida tomada exclusivamente desde el punto de vista del intérprete. Pero no, lo contrario a la no interpretación es la conciencia del intérprete como tal.

La no interpretación es una categoría del intérprete. Por lo tanto, nuestra fórmula engloba perfectamente todas las

formas de interpretación imaginables y todas las formas reales, incluyendo la no interpretación. La no interpretación destaca un rasgo decisivo de ser intérprete e interpretar ante un *otro*, ya que interpretar o no hacerlo no es el desarreglo de la mala actuación, sino el consentimiento del intérprete a ese desarreglo.

El contexto

El intérprete dentro de un contexto opera por medio de la polución de lo real por lo ficcional, en el sentido de lo que la ficción hace de lo real en la conciencia misma de cada persona como identidad. En este caso, hay que distinguir entre "ficcionalidad de la ficción" y "ficcionalidad que invade lo real".

El intérprete participa del "juego social", hecho cotidiano en el que se involucra por medio de una identidad diseñada para el caso. Este "juego social" consiste en la vida activa fragmentada de las personas que por momentos pierde un significado o sentido, transformándose en su imagen social o pertenencia puramente formal a un ideal o propósito, sin que esto signifique que exista una verdadera conexión con tal propósito, lo que lo convierte a su vez en una representación, tal como lo vimos en el capítulo sobre la conciencia del intérprete en la actuación.

La conexión entre la identidad representada por el intérprete y su público no es manipulada por el intérprete o su contexto, sino que se da cuando dicho intérprete se encuentra en un estado simultáneo de reposo y movimiento de manera tal que logra trascender no sólo su representación sino también la de quienes participan de la situación. De este modo se da una interacción múltiple.

1. 4. La figura del tutor

El tutor es aquella persona o dispositivo en quien se deposita la responsabilidad de reforzar el conocimiento del intérprete sobre su propia actuación.

Al hablar de la figura del tutor es apropiado tener en cuenta la idea del *otro* planteada en el capítulo anterior, donde se hace referencia principalmente a la gente del mundo -o público que ignora serlo-, ya que su existencia supera la conciencia del intérprete, dándole origen y fundamento. El tutor, en este caso, es a su vez enteramente este *otro*, pero el *otro* del que se habla en el capítulo mencionado no se reduce sólo a la figura del tutor o del público en general, dado que también incluye, entre otras figuras, a la del autor.

Al comenzar a disponer de ella, la figura del tutor será una persona capacitada para tal fin que se halla infiltrada entre el público con el solo propósito de reforzar el conocimiento del intérprete sobre su propia ejecución. Este tutor representa una "apoyatura" dentro del desenvolvimiento del intérprete en una escena o suceso real, ya que establece un punto de conciencia compartida respecto al desarrollo del papel a representar: es en el tutor dónde se deposita el reconocimiento de la existencia de la interpretación.

A fin de poder llevar a cabo su actuación, el intérprete puede necesitar este tipo de anclajes en la escena. Recuérdese que la actuación se da únicamente en la conciencia del intérprete y que su público (la gente del mundo) ignora este hecho o representación.

Esta figura posee una jerarquía integrada por cuatro categorías (tutor real, tutor virtual, tutor inducido y su devenir en caracterización aplicada al intérprete) que serán utilizadas

dependiendo de la complejidad del guión a representar o consigna a seguir, así como por la habilidad del propio intérprete. A continuación se expone una breve descripción de cada una de ellas a fin de que pueda comprenderse su funcionamiento:

Tutor real

Esta figura será utilizada sobre todo al principio de la formación del intérprete. Consta de una persona o dispositivo que se halla presente en la escena (suceso real), y que fue designado por el intérprete para observar el desarrollo de su representación. De esta manera el intérprete puede descansar en la conciencia del tutor respecto a la ejecución que está llevando a cabo.

El intérprete debe tener en cuenta que sólo se trata de una apoyatura, tomando sus beneficios exclusivamente en casos extremos, es decir, donde nota que cualquier otro artilugio para llevar adelante la experiencia resulta inútil. Esto es así sólo por la razón de que, si se tiene en cuenta que lo real es lo virtual actuante, la presencia de este tipo de tutor será inamovible, lo que puede llegar a resultar un obstáculo.

Tutor virtual

Una vez que el intérprete perfecciona su capacidad como tal, pasará del uso de un tutor real al uso de un tutor virtual y sólo en el caso de ser necesario, ya que se irá prescindiendo de esta figura a lo largo de su evolución como intérprete.

Se trata de la asignación de un estado de cognición que el intérprete aloja en una persona del público -a la que considera compatible con la figura de tutor que en ese momento necesita-, lo que no deja de ser una operación mental e intrasmissible dentro de la conciencia del intérprete.

Su uso existe en virtud de la sola necesidad de su naturaleza y es determinada por sí sola a obrar, aplicación que corresponde a la percepción del intérprete respecto a la mayor o menor medida de conciencia de su actuación que distingue entre los integrantes del público, del que invariablemente sobresale la figura de un posible tutor virtual.

Esta designación mental e intransmisible del tutor virtual es algo que se lleva a cabo durante el desarrollo de la experiencia, dado que no siempre es necesario y que, en el caso de que lo fuera, es preciso haber observado meticulosamente las características de las personas o dispositivos presentes. De todos modos, éste es un factor que debe tenerse en cuenta sólo si no se dispone de la intuición necesaria como para poder percibirlo con el primer golpe de vista.

Este tipo de tutor puede ser utilizado de manera más ágil que el anterior, ya que así como se recurre a él fácilmente, del mismo modo puede prescindirse una vez que ya no sea de utilidad, contrariamente a la categoría anterior (aplicación que corresponde a la presencia real de un tutor inequívocamente consciente de la situación), que es determinada por el tutor a existir y operar de una cierta y determinada manera.

Ahora bien, cuando se ha identificado a un tutor virtual y en medio del desarrollo de la escena el intérprete lo pierde de vista, esta pérdida constituye una prueba fundamental, dado que implica un retorno de la conciencia de sí mismo como intérprete. La noción de estar desarrollando una acción, un papel o rol, conciencia exclusiva de la que se había librado compartiéndola tácitamente con la del tutor virtual a fin de convertirla en una responsabilidad mutua o, ¿por qué no?, del *otro*, ahora genera un movimiento inesperado, puesto

que debe llevar a cabo su interpretación sin la apoyatura de un cómplice.

Esa interpretación que habría sido su logro ahora le resulta vacía cuando el otro —en ese caso un tutor virtual— no está, o bien le parece inútil puesto que le recuerda la absoluta conciencia de ser el único que sabe lo que está haciendo.

En el caso más desfavorable, esta situación puede producir un retroceso en la formación del intérprete debido a que la sensación de sinsentido que puede generarle este ejercicio lo obligará a recurrir nuevamente a un tutor real; pero en el caso de que el intérprete pueda sobrellevar la situación logrando librarse de la presencia del tutor virtual en el mismo momento en que lo pierde de vista, o bien reemplazarlo diestramente por otro que haya a su disposición (situación que requiere de cierta agudeza perceptiva), el intérprete habrá logrado un progreso decisivo en su entrenamiento actoral.

Este progreso consta de estar ubicado en el punto central de su actuación (el fluir entre el reposo y el movimiento), donde la primera propiedad del intérprete es el regocijo original más allá de su personaje o interpretación, que sobrepasa su representación. Es cuando este regocijo se pierde de vista cuando debe acudir nuevamente a la presencia de un tutor, se trate de uno real o virtual.

Tutor inducido

Este tipo de tutor tiene lugar en una experiencia concreta que puede darse al salir a escena un intérprete. Entre el sitio donde el intérprete se caracteriza o prepara para su ejecución y el escenario donde se desarrollará su interpretación puede haber un espacio en el que haya accidentalmente alguien que no pertenezca al conjunto de los espectadores ni

tenga relación alguna con el intérprete y su próxima actuación, como sí ocurriría en el caso de un tutor real.

Este tipo de espectador induce al intérprete a considerar que dicha persona es conocedora de su siguiente ejecución, sin poder reconocerlo bajo ninguna de sus categorías anteriores de tutor pese a su conciencia sobre el hecho a producirse. Este tutor no posee el conocimiento absoluto de lo que está presenciando -como en el caso del tutor real- ni es tampoco un simple depositario de una cognición ficticia, ya que ha podido presenciar la existencia de dicho accidente que de hecho ambos han vivenciado.

Devenir del tutor en caracterización

Una vez que el intérprete ha pasado de los primeros ejercicios de este método de interpretación a los ejercicios más complejos (representaciones polifacéticas), podrá prescindir de los tutores que anteriormente hemos expuesto para utilizar como apoyatura su propia caracterización. Una vez que se haya conocido la metodología de los ejercicios propuestos podrá comprenderse en profundidad cómo opera esta última gradación en relación a las categorías del tutor.

Nota

¹ Desde 2008 Naranja Milano Questa viene desarrollando una teoría para el quehacer actoral cotidiano para intérpretes en paralelo a su práctica como actriz en diferentes medios y situaciones. Sus investigaciones giran en torno a los márgenes y límites de la interpretación actoral donde cobra vital importancia el contexto, el tutor y el guión. Una de sus apariciones más celebradas sucedió en marzo de 2011 en un reconocido programa de televisión donde, bajo el título "Mi mujer gana más que yo y me hace sentir miserable", interpretó a Olivia desempeñando el papel de una mujer casada que plantea frente a las cámaras su conflicto de tener un ingreso económico mayor al de su marido. Poco a poco su desarrollo teórico fue ganando terreno a la práctica actoral y profundizándose en sus escritos. Aquí presentamos un adelanto de la primera parte de esta teoría que será publicada próximamente. En ella define y estructura su práctica de "representar el papel de una persona real en el mundo real", como un acto de conciencia y bajo la consigna de un guión fijado con anterioridad. Partiendo de estos parámetros propone una serie de ejercicios y ejemplos para lograr una "flexibilidad identitaria" entre numerosos personajes o personalidades. El público no es consciente de las apariciones del intérprete ya que este se sumerge de manera voluntaria en situaciones y espacios cotidianos, ajenos a la estructura de la actuación. Esta teoría es el intento de volcar al plano teórico varios años del trabajo en el campo de la interpretación de Naranja Milano Questa, y un primer acercamiento a sus investigaciones sobre la posibilidad de practicar múltiples identidades.