



Carlos Gandolfo: PREPARANDO AL ACTOR

EUGENIO AMAYA

Con el apoyo del Instituto Alemán de Cultura, quien puso sus instalaciones y un equipo completo de videotape a disposición de los participantes, y organizado por José Luis Gómez, asistido por Joaquín Hinojosa, se ha celebrado en Madrid un seminario de actuación dirigido por el director de teatro argentino Carlos Gandolfo.

C. Gandolfo, conocido en España como director de "El gran deschave", es considerado uno de los maestros del teatro argentino contemporáneo. Ha participado, como actor, en obras de Chejov, Anouilh, Gorki y Williams, y su trayectoria como director incluye obras de Brecht, A. Müller y Bernard Shaw.

Tomó parte en el seminario un grupo de actores y directores de cine de formación heterogénea y experiencia profesional diversa, que se reunió alrededor de una inquietud común: descubrir nuevos caminos de expresión para el actor español que le permitan romper con un esquema de actuación drido y petrificado, y reencontrar el compromiso y el estímulo creativo del actor, considerado hoy en día, en nuestro país, como un pariente pobre del hecho artístico.

i Es el actor un artista con capacidad creativa autónoma o un ente a manipular para determinados fines por un director?

—Si partimos de la noción de que el actor se encuentra permanentemente en situaciones ficticias e imaginarias, le es, por tanto, imprescindible desarrollar una capacidad de ser estimulado por su imaginación y de utilizar su imaginación con fines creativos. Existe, sin embargo, una didáctica que enseña al actor a imitar acciones, emociones y a vivir sobre el escenario esta vida ficticia de manera artificial. Considero que el actor, después de un largo proceso de aprendizaje y trabajo debe ser capaz de tener en el escenario la misma lógica que en su vida cotidiana. Lo ilógico es la ruptura. El actor que actúa es la persona que vive. A partir del momento en que el actor se considera un ser humano sobre el escenario y no un simple imitador, el actor se convierte en creador.

—¿Cómo enfoca usted la dirección de actores?

—Me es imposible separar la dirección de actores del trabajo específico de la dirección. Si aceptamos que el actor es lo más importante sobre el escenario y que sin él no se produce el fenómeno teatral, entonces resulta totalmente lógico que para dirigir una obra de teatro sea preciso saber trabajar con los actores. No se puede abordar la dirección desentendiéndose de un aspecto que es inherente a ella. Se ha hecho una separación entre los

directores llamados "puestistas" que utilizan al actor como un objeto más, y aquellos que creen que el actor no debe servir a los fines de nadie sino a los de él mismo. Preparar un actor es liberarlo de toda atadura. Cuando me enfrento a los actores sólo tengo una idea muy difusa de lo que vamos a hacer. Nuestro trabajo se irá desarrollando en un intercambio, sabiendo que la verdad no está en manos de ninguno. Mi trabajo, al comienzo, consiste en proporcionar el encuadre, las pautas, en sugerir metas que voy descubriendo en los actores y luego espero en silencio. Para esto hace falta, no una voluntad omnívota que imponga a los actores los resultados de su concepción personal, sino un maestro, un psicólogo, un amigo sensible, un compañero del actor. Entonces, el actor se siente capaz de entregar, confiadamente, su material que se fusionará con el personaje y que surgirá lentamente de aquel lugar profundo donde dormitaba hace tiempo.

—Si el actor trabaja y utiliza sus propias emociones sobre el escenario, ¿no corre el peligro de "patologizar" su experiencia artística, de ser desbordado por emociones o traumas no resueltos, de caer en la tentación de lo terapéutico?

—Existe una técnica mediante la cual uno aprende a manejar sus emociones. Siempre debe haber un grado de control sobre el escenario, que posibilite precisamente el acto de creación. La creación a ciegas no existe. No se trata de manejar

nuestros traumas ni jugar con la parte neurótica o enferma de nuestra personalidad. Cuando hablo del "actor-persona" me refiero a alguien que en vez de "imitar" emociones utiliza su propia historia personal, es decir, sus propias emociones, sus alegrías, sus tristezas, su pasado, sus momentos brillantes, sus recuerdos, etcétera, con el fin de crear una situación determinada, en una escena determinada, en la que hay un texto escrito que constituye el control para que el actor no desaparezca o se vuelva loco. No niego que existan posibilidades terapéuticas en el proceso creador, pero no son las mismas que ofrece el tratamiento psicoanalítico, ni pretenden serlo. Me viene a la cabeza la frase de Stanislavski: "Despertar el inconsciente creador a través del consciente".

—Esto, supongo, implica un proceso de trabajo constante, una especie de formación permanente que mantenga vivo en el actor su bagaje de emociones, tristezas y alegrías auténticas.

—Lo que implica es una forma de vida. Todo lo que involucra la formación del actor debe servirle para vivir mejor. Si no le sirve es que se ha desconectado nuevamente de la vida. Al entrenar sus sentidos, su imaginación, su relajación, su cuerpo, su concentración, su capacidad de adaptación, el actor vive su vida diaria de otra manera. Entonces no se produce la ruptura entre el trabajo y la vida. Sobre el escenario el actor sigue funcionando igual que

fuera de él, tal vez de una manera más intensa.

—Se puede deducir entonces que sólo es actor quien sigue un método de enseñanza y capacitación en el que se aprende a utilizar sus sentidos, su imaginación, etcétera. ¿Así florecen las llamadas "factorías" de actores, y desaparece el actor natural?

—Estas "factorías" o escuelas no hacen actores. Yo parto del hecho que el actor ya es actor. Es decir, el actor nace, no se hace. Luego, al cabo de un proceso, aprende a desarrollar sus capacidades expresivas, sus posibilidades ocultas y a utilizarse a sí mismo con mayor plenitud. No estoy hablando de una receta que proporcione resultados idénticos para todo el mundo. Esto no es una fórmula. Cada actor conserva su propia individualidad y, por tanto, sus propios problemas. Incluso en áreas que son básicas o generales, como la relajación y la concentración, cada actor presenta un problema distinto.

—Cuando se habla de relajación, existe la tendencia a asociar con disciplinas como el yoga o la meditación trascendental que, aparentemente, no tienen mucho que ver con la construcción de un personaje o el abordaje de un texto.

—En este caso estamos hablando de la relajación consciente, lo que significa que el actor controla sus tensiones de manera consciente, recorriendo con su atención determinadas partes del cuerpo que él aprende a reconocer como las ge-

Opiniones de tres participantes

—¿Qué ha motivado tu interés por participar en el seminario de Carlos Gandolfo?

TONI CANAL.—Yo había visto "El gran deschave" y me impresionó el trabajo de los actores. Tuve la suerte de ser invitado y acepté sin pensarlo dos veces. Creo que existen grandes deficiencias en el panorama actual del actor español y yo estoy dispuesto a ad-

quirir una formación seria sin que importen los sacrificios. Tengo conciencia de que mi trabajo hasta ahora ha sido algo superficial y que, por determinadas circunstancias, no he podido explorar en profundidad mis posibilidades actorales. Sé que en dos semanas de seminario es imposible llegar muy lejos, pero todo lo esbozado me ha sido muy útil y espero sacarle partido.

—¿Qué piensas del trabajo que se llevó a cabo?

CHARO PL.—Para mí ha sido un descubrimiento. He sentido por primera vez la humanidad de un director. Creo que Gandolfo es un maestro con unos conocimientos profundamente asimilados, pero, además, es una persona capaz de percibir los problemas individuales de cada actor y de ayudarlo a resolverlos teniendo en cuenta los temores y limitaciones del actor como persona. He tomado conciencia de lo fundamental que resulta la preparación humana

del actor para lograr un trabajo verdaderamente creativo y sincero. Por último me ha sorprendido sentir en carne viva la importancia de la relajación en el momento de subir a un escenario. Me he dado cuenta que es imposible crear si se está dominado por las tensiones habituales de nuestro cuerpo.

—Después de este seminario, ¿cómo ves tu trabajo en el futuro?

FIDEL ALMANSA.—Desde luego que de una manera muy distinta. Esto ha significado para mí un replanteamiento a todos los niveles. Al terminar



"Cuando me enfrento a los actores, sólo tengo una idea muy difusa de lo que vamos a hacer".

neradoras de tensión. El actor se educa en un permanente control de su cuerpo, creando una especie de sentido alternativo que desarrolla y profundiza a lo largo del tiempo. Cabe señalar que esto no es una teoría. Ha sido mi experiencia profesional y la lectura y relectura de determinados autores, lo que me ha permitido confirmar en la práctica la importancia de la relajación consciente en el trabajo del actor. No importa si se interpreta a Calderón, Shakespeare o a Brecht. El hecho es que el actor debe conocer y sabe manejar su instrumento de trabajo que, en su caso, es su propio cuerpo.

—Usted tiene una formación psicoanalítica bastante importante. ¿En qué medida le ha ayudado en su proceso de investigación como director? ¿No ha corrido el peligro de psicologizar demasiado el tratamiento de las obras que ha puesto en escena?

el seminario experimenté una desazón total respecto al tipo de trabajo que había hecho hasta ahora. Luego recobré la serenidad y me propuse aprovechar lo aprendido mediante un entrenamiento diario. A partir de ahora siento que la interpretación puede ser un acontecimiento muchísimo más verdadero y positivo. Me perturba no poder poner en práctica inmediata mis nuevos conocimientos, pero tengo paciencia y sé que esto no se cambia de la noche a la mañana. Pienso seguir un proceso y profundizar. ■

—El psicoanálisis me ha servido para profundizar en muchos problemas. Lo he estudiado, también he estudiado psicología social y me he psicoanalizado durante bastante tiempo. De esta forma he extraído todo lo que me permitiese comprender mejor el funcionamiento del ser humano y esto con la finalidad de explorar en mi trabajo de una manera más profunda. Ahora bien, mis propuestas al actor no son propuestas psicológicas, sino problemas concretos y objetivos. Yo no le exijo al actor que entre en escena a hacer alarde o exhibicionismo de sus emociones. El actor entra en escena a resolver el problema que tiene su personaje en una situación precisa y determinada.

—¿En qué medida le ha sido útil su trayectoria de actor a la hora de abordar el trabajo de dirección?

—Me ha servido para comprender al actor. He experimentado en carne propia lo que le sucede cuando está en escena, cuando se enfrenta a un personaje, cuando ensaya y sufre las imposiciones de un director. He aprovechado mi experiencia para intentar llegar al actor de una manera diferente.

—¿Respecto a la debilidad que comparten cierto tipo de directores, la de dramatizar el texto de una obra, la de obligar al actor a actuar únicamente el contenido manifiesto de una situación dramática?

—Desde luego que es importante captar el contenido manifiesto de una obra, pero también opino que es primordial rescatar el contenido

latente. Para mí, las ideas latentes son los hilos conductores de cualquier trabajo. Me propongo la búsqueda de las verdaderas motivaciones de los personajes que sólo están sugeridas en el texto y a veces totalmente ignoradas. El discurso dramático se convierte entonces en un jeroglífico que yo intento traducir para luego retraducirlo al actor en términos de acción.

—A lo largo de su carrera, usted ha demostrado una clara preferencia por el teatro realista, dirigiendo obras de autores como Tennessee Williams, Arthur Miller, Chejov y Bernard Shaw, entre otros. ¿Es este el lenguaje que más le acomoda?

—Yo me intereso fundamentalmente por el teatro que narre las historias de seres humanos comunes, cotidianos, héroes de la vida diaria y no grandes personajes. Por este motivo soy un gran aficionado del cine americano que pone el acento en la realidad vivida por seres comunes. Me interesa mucho el trabajo de directores como Arthur Penn, Martin Scorsese, John Cassavetes y los grandes clásicos John Ford y Howard Hawks. Todos ellos han sido capaces de abordar historias que no brillaban necesariamente por su gran calidad y convertirlas en películas llenas de vida, de humanidad y de personajes frescos y espontáneos.

Si nos referimos a esta espontaneidad del actor norteamericano "made in Actor's Studio", ¿no es en realidad una espontaneidad técnica, muy cuidada, trabajada hasta

en sus más mínimos detalles y que ha creado un modelo de actuación frío y estratificado?

—Yo creo que el Actor's Studio ha creado un tipo de actor que refleja muy específicamente la realidad norteamericana. A través de un método de trabajo irrefutable han logrado retratar un tipo de comportamiento que es típicamente americano. Esto no significa que cada persona que se entrena en el método vaya a reproducir este tipo de actuación. Es preciso tener en cuenta la idiosincrasia de cada actor, el clima y las circunstancias en las que vive, su identidad nacional. El actor español, por ejemplo, come a diferentes horas, mantiene horarios distintos, se relaciona de otra forma, etcétera. No se trata tampoco de rechazar la tradición teatral española, sino de rescatar sus aciertos y enriquecerla con un trabajo más orgánico.

—En relación al seminario de trabajo que usted llevó a cabo en el Instituto Alemán, ¿qué le produjo este primer contacto con actores españoles?

—Me he sentido enormemente gratificado por su grado de recepción y apertura, así como por su gran capacidad de recoger nuevos estímulos, nuevas ideas y propuestas relacionadas con el trabajo de actuación. Ha sido un proyecto muy interesante, y como la vuelta mía puede ser un hecho, espero que podamos ahondar y resolver todos los problemas que nos han inquietado y movilizado de una manera muy estimulante. ■