

¿De qué está hecha la libertad?¹



Felipe Botero Restrepo



Palabras clave:

artes escénicas, estructura técnica interpretativa, espacio de libertad, libertad del actor, Jorge Eines.

R E S U M E N

Este es un ensayo que busca reflexionar sobre el concepto de contingencia aplicado al trabajo del actor, a partir de la definición que del mismo ha hecho el teórico y maestro de actuación Jorge Eines. A través de una entrevista realizada al maestro argentino, el autor desarrolla una argumentación del concepto que sustenta desde diferentes perspectivas. Este es un ejercicio analítico que profundiza en un concepto que puede ser de utilidad en la búsqueda de mayores niveles de vivencia en el trabajo actoral.

Alguna vez, cambiando canales en el televisor, me topé con la emisión en directo de una clase magistral impartida por el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim en algún conservatorio de renombre. El maestro observaba con atención la presentación de varios jóvenes intérpretes especializados en diferentes instrumentos, para luego dar sus apreciaciones. Así le llegó el turno a un jovencísimo pianista —no debía tener más de quince años— que subió al escenario con determinación y se sentó al piano para tocar no sé qué pieza de no sé qué compositor. Después de escuchar con atención su intervención, el maestro se acercó y lo felicitó por la rigurosidad y precisión para ejecutar la partitura, luego, se sentó al piano y tocó algunos acordes de la misma

1• El presente documento es un resumen del trabajo de grado del autor.

pieza y al terminar le preguntó al estudiante si podía distinguir alguna diferencia. No sé mucho sobre el lenguaje musical pero el joven identificó rápidamente las pequeñas modificaciones del maestro, algo así como que había demorado sus dedos en llegar a cierto acorde o algo por el estilo.

—¿Crees que la toqué mal? —preguntó el maestro.

—No está escrito así en la partitura —contestó con seguridad el alumno.

—¿Eso significa que no puedo hacerlo?

Recuerdo la expresión casi arrogante del joven músico ante la pregunta del afamado conductor de orquesta, cómo sus ojos reflejaban la imposibilidad de esa opción, la imposibilidad de alterar la estructura. Barenboim le recordó entonces que el compositor no se encontraba entre los espectadores para evaluarlo, de hecho, estaba muerto, y la pieza había sido compuesta antes de la invención del fonógrafo, así que era imposible comprobar cómo había sido interpretada por primera vez. El maestro concluyó su clase recordando que no basta con tocar una pieza al pie de la partitura, en busca de la perfección, pues esta no existe, y que a la hora de interpretar se requiere de la voz del músico, eso que lo hace único y lo diferencia de los demás. Allí se encuentra el verdadero sentido de la interpretación, cuando el músico no se conforma con ser un mero ejecutante, sino que debe imprimirle su sentimiento, el que sea que aflore durante la representación y que le permita plasmar su firma.

En pocas palabras, Barenboim se refiere a la superación de la técnica. Una vez el joven artista comprende que las ganas, la inspiración y el instinto no son suficientes para alcanzar la maestría de su arte, se entrega al estudio de su oficio para dominarlo y desarrollarlo a conciencia; pero en el camino es habitual que el artista quede atrapado en el rigor de la técnica y pierda la posibilidad de llevar su arte a niveles superiores.

Lo anterior bien puede aplicarse también al arte del actor. “Hay tantos Hamlet como actores hay en el mundo”, he oído decir muchas veces y yo mismo he repetido la frase otras tantas. Bueno, supongo que esta cita puede trasladarse a la técnica actoral de igual

manera: hay tantas metodologías como actores hay en el mundo. Entonces, si hay tantos Hamlet como actores, es porque cada actor imprime a su interpretación una firma única, producto de su afianzamiento particular de la técnica.

Con el tiempo, he comprendido que es natural que después de tantos años de transmisión de la técnica esta se adhiera de manera distinta a cada intérprete; después de todo, los actores no pertenecemos a un ejército de autómatas —o al menos no creo que así debamos entender el trabajo interpretativo—. La técnica y la teoría se asimilan en nuestro cuerpo e intelecto según las preguntas que en particular nos planteamos sobre el oficio.

Es claro que al inicio de su formación interpretativa, el joven actor (o proyecto de actor) debe esmerarse por comprender y llevar a cabo la ejercitación de tal o cual técnica de manera metódica y detallada, según se lo indique su maestro. No obstante, al avanzar en la vida profesional, el actor descubre que la búsqueda de una gran interpretación no se halla en la repetición sistemática de la técnica, sino en la personalización y posterior superación de la misma para liberar sus sentidos e intelecto a una verdad superior. Pero ¿qué significa superar la técnica?

“La técnica es como las escaleras que nos llevan a nuestra casa, debemos subirlas para llegar donde queremos, pero nadie se queda viviendo en las escaleras”, decía Jorge Eines² en sus clases. El director, pedagogo y teórico argentino, con quien tuve la oportunidad de estudiar durante cinco años aproximadamente, solía repetir aquella metáfora para explicar que la técnica es un lugar de tránsito, mas no el objetivo absoluto del ejercicio artístico. A su vez, Jorge insistía en que esta liberación no podía darse a menos que el actor comprendiera y dominara la técnica desde la práctica, frente a lo cual planteaba entonces una curiosa paradoja: liberarse de la técnica por medio de la técnica.

Durante mis años de estudio con Eines logré comprender que existen unos principios éticos, teóricos y técnicos necesarios para sostener un quehacer y comportamiento en la escena, pero solo

2• Jorge Eines (Buenos Aires, Argentina, 1949). Maestro de actores, catedrático en interpretación, director de teatro y teórico de la técnica interpretativa, fundador y director de su propia escuela de interpretación.

ahora —bastantes años después de pasar por su escuela y ya inmerso en la vida profesional artística— empiezo a entender qué significa eso de superar la técnica.

Es necesario aclarar que Eines define el ordenamiento de las partes que establecen el proceder del actor en la escena dentro de una *estructura técnica interpretativa*, conformada por seis elementos: el objetivo, el vínculo, el entorno, la acción, el texto y la contingencia. Sin embargo, no se cansaba de insistirnos en que todo lo anterior no era suficiente si no entendíamos que la estructura técnica interpretativa había sido diseñada para expresar algo más, algo que es el motivo por el cual los espectadores van al teatro: *la búsqueda de la verdad*.

De todos esos conceptos que le oí mencionar en el transcurso de sus clases, el que más llamó mi atención desde el primer momento, por el cuidado con el que se refería a este, es el último mencionado dentro de la estructura técnica interpretativa. La *contingencia* era para Eines un eslabón imprescindible de la estructura, pues, al identificarla y hacerla palpable, el actor descubría un rico espacio creativo para alcanzar mayores niveles de verdad. En pocas palabras la *contingencia* alude a lo que sucede entre una acción y otra, a ese espacio aparentemente vacío y que no está necesariamente supeditado por la estructura, pero que puede hallarse de manera intrínseca en la cadena de acciones. Eines lo define como “el espacio de libertad que el actor debe llenar”.

Pero ¿cómo se llena la libertad? O acaso debería preguntar ¿con qué se llena la libertad? A medida que un actor se pasea por las arenas de la vida profesional, va construyendo unos principios técnicos y éticos que le permiten pararse frente a un grupo de desconocidos para interpretar un papel. Estos principios son la suma de extensas horas de trabajo, análisis y entrenamiento, pero, sobre todo, de múltiples errores y algunos aciertos que con el tiempo conforman un proceder particular. Ahora que también dedico parte de mi tiempo a la docencia, compruebo que cada estudiante se apropia de la técnica y la lleva a la práctica de una manera diferente y esto no está mal, de hecho, es lo que espero de un alumno y de cualquier actor, incluido yo mismo: que utilice la técnica como vehículo para encontrar una verdad propia.

Por supuesto que Jorge Eines no es el primero en hablar de ese espacio de libertad, pero sí el primero en definirlo como algo contingente, y fue el primero en descubrirme ese espacio de libertad que debía ser llenado. Mi intención ahora es la de ahondar en el concepto para dar más luces sobre su sentido y utilización, pues considero que se presenta como una herramienta valiosísima en el proceso formativo del actor y, especialmente, como un espacio prometededor de posibilidades creativas, que muchas veces es subestimado por el valor de la acción u otros elementos de la estructura técnica interpretativa.

Entonces, ¿qué se entiende por *contingencia* en el ámbito de lo interpretativo? Se me ocurre iniciar con otra pregunta: ¿cuál es la definición del concepto de *contingencia*?

Creo que puede ser de utilidad para el desarrollo de este ensayo definir primero el concepto desde su etimología: la palabra *contingencia* viene del latín *contingentia*, compuesta por el prefijo *con* (que indica ‘convergencia o reunión’), el verbo *tengere* (tocar) que cambia a *ting* y el sufijo *encia* (entia) que se refiere a cualidad de un agente. *Entia* es a su vez un doble sufijo compuesto con *nt* (agente) y el sufijo *ia* (cualidad). Por lo tanto, se refiere a la cualidad (*ia*) que algo (*nt*) tiene la posibilidad de acontecer. La palabra latina *contingentia* se desprende de *contingere* que significa ‘acontecer, concernir o atañer’; así, *contingencia* viene siendo propiamente lo que concierne a una cosa, acontece con ella y por lo tanto la determina. Según la Real Academia de la Lengua *contingencia* es la “posibilidad de que algo suceda o no suceda. 2. f. Cosa que puede suceder o no suceder. 3. f. Riesgo”. En filosofía, como se explicó anteriormente, el concepto hace referencia a todo aquello que no es necesario.

Aunque las teorías filosóficas se han apropiado de diferentes maneras del concepto, valdrá por ahora con recordar que la *contingencia* es algo que no es necesario, pero sí es posible, es la característica de algo en cuanto a que puede ser o no ser. Ahora bien, en el ámbito de la teoría interpretativa, se podría decir que la *contingencia* es eso que sucede entre una acción y otra acción. Este espacio que surge en el encadenamiento de las acciones es una zona contingente. Lo anterior suscita la siguiente pregunta: ¿de dónde viene el concepto de *contingencia* aplicado a la práctica teatral?

Es Jorge Eines quien toma de las teorías filosóficas el concepto de *contingencia* para integrarlo en la estructura técnica interpretativa.

Aunque Aristóteles³ y Platón siembran el concepto, Eines recurre más específicamente a Slavoj Žižek⁴, el multifacético pensador esloveno, quien se refiere a lo contingente como “el espacio de libertad que hay que llenar”. De esta manera Jorge Eines toma prestadas ideas de la filosofía para continuar desarrollando una teoría de la práctica teatral.

Entonces, ¿cómo se explica el concepto en la teoría interpretativa desarrollada por Jorge Eines? En su libro *Repetir para no repetir*, lo explica como eso que sucede entre una acción y otra, más específicamente como aquellos “lugares en blanco que se llenan de las consecuencias que dejan los elementos que al componer la estructura dan un perfil de —consistencia— en la conducta técnica, cuando en definitiva quedan diversas zonas sin resolver” (p. 44).

Ahora, ¿cómo puedo explicarlo desde mi experiencia? Como un acto de fe, porque el actor debe creer en algo que no ha visto para hacer que exista. Como una página en blanco que, aunque parece vacía, no significa que no contenga algo. Es algo que mi imaginación ve, pero que aún no se hace tangible. Este espacio entre mi imaginario y el primer trazo del dibujo es un espacio de infinitas posibilidades, o al menos tantas como mi imaginación me lo permita, que genera a su vez un vértigo creativo ante la multiplicidad de imágenes que pueden tomar forma o desecharse. Esta idea surge ante la

3• Aristóteles se refiere a la contingencia, específicamente, en *Ética a Nicómaco*. Según el filósofo mexicano José Mendivil (2004): “Aristóteles consideró la contingencia (*endekkhómenon*) como un concepto lógico o modalidad del enunciado cercano a lo posible, lo contingente es lo no necesario ni imposible, aquello que puede ser de otra manera, que puede ser o no ser, pero también consideró al mundo humano — a las esferas ética y política— como las esferas de lo contingente, del argumento probable y de lo que puede ser de otra manera. La ética es una reflexión sobre cómo enfrentar lo contingente y una manera de aprender a conducirse en este elemento, para ello ejercemos la prudencia y las virtudes” (p. 70).

4• Slavoj Žižek (Liubliana, Eslovenia, 1949), es un filósofo, sociólogo, psicoanalista y crítico cultural esloveno. En una entrevista realizada en 2014 para el periódico *El Cultural* de España, Andrés Barba (escritor y ensayista español) lo presenta así: “Resulta difícil no quedar hipnotizado al instante por Slavoj Žižek, este esloveno de sesenta y cinco años, autor de una obra compuesta por más de sesenta volúmenes de un material indefinible entre filosofía pura, psicoanálisis de corte lacaniano y neomarxismo, y en la que se mezcla la cultura más popular con la filosofía más elitista. Hitchcock frente a Hegel, David Lynch reinterpretado desde Heidegger, desde la Universidad de Columbia hasta las arengas de Wall Street, Žižek se ha convertido en el canalizador del descontento y de la esperanza de algo más que unos cuantos miles, de toda una nueva generación”.



sensación de vacío que produce el encontrarse ante aquello que no se ha fijado, aparece en mí al no saber qué hacer en el trayecto entre dos puntos previamente establecidos, ya sea en el ensayo o en el presente de la representación.

En el punto 11 de *Respuesta a Stanislavski*, Grotowski (1992-1993) da una pista al respecto:

Quando el actor está ya sobre la vía hacia el acto (en el espectáculo, por ejemplo), pero no sabe qué cosa debe hacer, piensa continuamente porque se siente observado. Y por este motivo Stanislavski —justa y objetivamente— exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada que lo liberase de ese problema. Consideraba que debía ser la línea, la partitura de acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura basada, por una parte, sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río.

Es más fácil comprenderlo sobre el ejemplo del espacio. Tu espacio no está simplemente en este trabajo, sino entre este

lugar y aquel. No es un espacio fijado de manera muerta — tienes un espacio “entre” una escena dada, en un momento dado—. Aquel “entre”, de aquí a allá, está fijado, como las orillas, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual entras es siempre nuevo. Es evidente que esto es un ejemplo a nivel banal. Sin embargo, en la realidad concierne todos los elementos del comportamiento del hombre en la parte. Es necesario definir “de aquí a allí”, las orillas que crean aquel “entre”. Y esta es la partitura. Entonces el actor no está condenado a pensar continuamente “¿qué cosa debo hacer?”, es más libre, porque no ha rehusado la organización. (pp. 24-25)

¿Esto significa que la presencia de la contingencia dentro de la estructura es posible de identificar y posible de definir? Eines respondería a esto con un rotundo sí. Yo creo, además, que no solo se puede, sino que se debe identificar y definir. Al reconocer este espacio como algo que no está fijado, como una página en blanco, el actor ha “materializado” una zona vacía que antes era inexistente y que ahora puede ser o no colonizada. Por decirlo de otra manera, la contingencia es para mí un espacio que se considera muerto y que puede ser dotado de vida (un espacio muerto/viviente).

Pero vayamos más allá, si el actor ha conseguido dar con este lugar vacío que puede o no ser llenado, ¿con qué lo llena entonces? O, más específicamente, ¿qué contiene el espacio contingente? *Impulso, contradicción o silencio*, diría Eines (2011):

Quando la maleta ha quedado cerrada y la siguiente acción es mirar por la ventana por última vez, entre el cierre de la maleta y la mirada a través de los cristales, tenemos la opción de ser libres y elegir *una contradicción, un impulso o el silencio*.

De acuerdo, pero ¿por qué? Bien, las tres alternativas son respuestas lógicas en presencia del vacío: me movilizo, me debato entre hacerlo o no hacerlo o callo (en este caso observación + escucha = pregunta).

Me permito un ejemplo simple: nos proponemos saltar desde un trampolín a una altura de 40 metros, podemos lanzarnos sin pensarlo, dudar entre hacerlo o no hacerlo o simplemente quedarnos allí de pie contemplando el cielo o el agua de la piscina. Así, para

el actor el miedo al vacío es producto del vértigo ante lo desconocido, porque lo que se creía saber, se tambalea. Solo quedan dos opciones entonces: saltar o retirarse.

Ahora extendamos el ejemplo con el fin de profundizar en la primera opción que plantea Eines (el impulso) y supongamos que nos lanzamos al vacío sin dudarlo. “¿Por qué lo hiciste?”, preguntan con asombro aquellos que nos vieron caer en picada. “Porque sí”, respondemos alzando los hombros. Entonces, ¿se trató tan solo de un arrebato? En un primer momento así puede parecernoslo, pero sería equivocado creer que nuestra acción tan solo responde a un momento de frenesí. El salto responde a otras motivaciones, a veces ocultas en nuestro interior, a lo mejor saltamos porque queremos impresionar a alguien que nos gusta o porque queremos ganar una apuesta o porque vino a nuestra memoria aquel momento de libertad cuando de niños nos lanzamos a un río desde lo alto de una piedra. En la escena el actor no puede responder “porque sí” ante el impulso, aunque así lo crea en un principio, porque en la situación de la escena lo que se cree no pensado debe estar ligado, consciente o inconscientemente, a lo que ya pasó o va a pasar.

El impulso, entonces, es riesgo no porque el actor se lance al vacío sin más, sino porque lo compromete a llenarlo. Sobre esto Grotowski (1992-1993) da más señales:

Quando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el “si” ni sobre las “circunstancias dadas”. Existen pretextos o trampolines que crean el evento del espectáculo. El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la “memoria emotiva” ni en el “si”. Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. Algunas veces el recuerdo de un instante, o un ciclo de recuerdos en que algo queda inmutado. Por ejemplo, de una situación clara respecto a una mujer. La cara de aquella mujer cambia (en los episodios singulares de la vida y en aquello que aún no ha sido vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas las existencias o encarnaciones hay algo de inmutable, como diferentes películas que se sobreponen una sobre otra. Estos recuerdos (del

pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto, o bien el cuerpo-vida. Allí está escrito todo. Pero cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, *hic et nunc*.

Y en aquel momento se libera siempre lo que no se ha fijado conscientemente, lo que es menos aferrable, pero en cierto modo más esencial de la acción física. Es ya física y ya prefísica. Esto lo llamo: impulso. Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tan tangible. El impulso no existe sin el *partner*⁵. No en el sentido del *partner* en la representación, sino en el sentido de otra existencia humana o simplemente: de otra existencia. Porque para alguien puede tratarse de una existencia diversa de aquella humana: Dios, el Fuego, el Árbol. Cuando Hamlet habla de su padre, dice un monólogo, pero está en presencia de su padre. El impulso existe siempre en presencia de. Por ejemplo, proyecto la existencia que es el fin de mi impulso sobre el *partner* como sobre una pantalla. Digamos, la mujer o las mujeres de mi vida (las mujeres que he encontrado o que no he encontrado —y que tal vez encontraré—), sobre la actriz con que trabajo. No se trata de algo privado entre ella y yo, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia el *partner*. En la vida me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En la acción respondo a la imagen que proyecto y al *partner*. Y de nuevo esta respuesta no será privada, no será ni siquiera la repetición de aquella respuesta en la vida. Será algo desconocido y directo. Existe la conexión con mi experiencia —o con el potencial— pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. Por consiguiente, de una parte: aquí y ahora, de la otra la materia puede ser extraída de otros días y lugares, pasados y posibles. (pp. 24-25)

5• Aunque la palabra *partner* puede traducirse del inglés como “compañero”, “socio” o “amigo”, Grotowski aclara su necesidad de utilizarla para referirse a otra entidad humana que existe más allá de su presencia en el hecho de la representación, es decir que el compañero en escena es visto como una presencia vital al reflejar la existencia del otro y proyectarse en el otro y, por supuesto, también extiende este concepto a otro tipo de presencias que puedan ser consideradas como vitales en la escena, aunque no sean entendidas como humanas.

Ya que está puesto, sigamos con el ejemplo del trampolín para hablar de los otros dos elementos que puede contener la contingencia: contradicción y silencio.

Nuevamente escalamos hacia el trampolín decididos a lanzarnos sin pensarlo dos veces. Corremos a través de la plataforma y en el último instante nuestro cuerpo se detiene bruscamente y nos echamos para atrás. Volvemos a intentarlo, esta vez sin prisa, y caminamos hasta el borde del trampolín, pero otra vez nos detenemos y regresamos hasta el fondo de la tabla. Avanzamos y retrocedemos varias veces, pero no conseguimos dar el salto. ¿Qué es lo que sucede? ¿Por qué dudamos en dar el gran paso? ¿Es acaso el miedo al vacío el que se apodera de nosotros y nos obliga a frenar una y otra vez? Puede ser, después de todo son 40 metros en caída libre y es seguro que esto es lo que piensan los que nos miran desde abajo. Pero tal vez se trate de algo más. Al menos en el teatro siempre debe tratarse de algo más. No importa que aparezca la duda, es lo que se hace con ella lo que debe interesar al actor.

Entre un texto y besar a su compañera de escena se abre una disyuntiva: “¿debo besarla o no?”, se pregunta el actor antes de arrojarle sobre su compañera, haciendo que la contradicción sea parte ahora de la conducta del personaje. Pero no es solamente una cuestión de sí o no, es también el cómo lo hace: “¿debo hacerlo despacio o apasionadamente, sorprendiéndola o pidiendo su permiso?”. Y así el qué y el cómo derivan irremediabilmente en el por qué: “debo besarla ya mismo porque su marido puede entrar en cualquier momento o porque es la última vez que la veré o porque habla mucho y quiero callarla o porque no encuentro otra manera para decirle que la amo”. Por lo tanto, la contradicción se establece para mí como la posibilidad creadora de la indecisión, ampliando además los límites de lo que no se dice.

Entonces, a lo mejor nos paseamos un buen tiempo sobre el trampolín, porque la persona que nos gusta no está prestando atención en aquel momento o porque ya hemos decidido que no lo vamos a hacer y no tenemos el dinero para pagar la apuesta o porque nos debatimos entre saltar de cabeza o haciendo un triple salto mortal o simplemente porque el pavor nos aleja una y otra vez de nuestro objetivo. En cualquier caso, sobre el escenario el actor no

debe dejarse someter por la duda y debe en cambio aprovecharse de ella para alimentar el aquí y ahora de su personaje.

Así mismo, es posible que optemos por permanecer calladamente al borde del trampolín, ya sea porque desde las alturas hemos descubierto que aquella persona a quien deseábamos impresionar está en brazos de otro o porque queremos generar mayor expectativa o porque recordamos que no sabemos nadar o porque allí, a 40 metros de altura, nos damos cuenta de que no vale la pena arriesgar la vida para sentirse joven otra vez y a lo mejor nos sentamos al borde de la tabla, balanceando las piernas, hasta que todos se hayan marchado. Tal vez al bajar alguien pregunte por qué hicimos eso y solo atinemos a responder: “porque desde allí arriba todos se veían más pequeños que yo”.

El silencio, por lo tanto, es una opción contingente para motivar una pregunta más íntima. Al callar, nuestros demás sentidos se agudizan y los motores más ocultos se ponen en marcha, generando una acción interna. Saltar o no saltar ya no es la cuestión. La cuestión es estar; estar allí llenando el infinito del momento. Estar implica activar todos los sentidos para percibir hasta el más mínimo detalle de lo que sucede y promover las reacciones internas. Estas reacciones encuentran causa en un gesto, un movimiento mínimo o un simple suspiro: el hombre que balancea tímidamente un pie ante la confesión de infidelidad de su amada, el teniente que juega con sus manos dentro de los bolsillos de su pantalón mientras el déspota general pronuncia su ridículo discurso o la mujer que sostiene la sonrisa mientras su jefe le hace insinuaciones sexuales de mal gusto, son solo algunos ejemplos que se me ocurren ahora para describir el poder que tiene el silencio de contener eso que no se ve, pero que está allí. Al habitar el silencio entre una acción y otra, el actor ya no afronta el vacío, se convierte en él.

Me permito traer a colación a Ingemar Lindh⁶, citado por Julia Varley (2009) en su libro *Piedras de agua*, por su pertinencia:

Es necesario aferrar la eternidad en el instante. Una pintura está todo el tiempo activa. ¿Por qué el pintor no esperó que la acción avanzase otros cinco minutos? La dificultad está

6• (1945-1997, Gotemburgo, Suecia). Director de teatro y pedagogo.

en el no-hacer, estar inmóviles no significa estar muertos. *Isométrique* significa comprometer los músculos como si se estuviera haciendo la acción, llevando la intención hasta el fondo, justo en el instante en donde es más dinámica y está por explotar. Este momento es apasionante porque todo está comprimido.

Imaginen que inflan un globo: al principio se mueve mucho, pero no es interesante como cuando la presión está al máximo y el globo está por explotar y se mueve solo por fracciones de milímetros. La detención imprevista permite la resonancia en el espacio. Cuando se dice algo importante, nos detenemos: incluso cuando pienso que estoy quieto, estoy activo. Cuando nos asustamos en la oscuridad y se sienten los pasos, no podemos movernos, pero estamos conmocionados. (p. 293)

¿Y por qué la necesidad de definir este espacio contingente? Porque le permite al actor atar orgánicamente la cadena de acciones. La contingencia es un lugar que incita al actor a decir algo más de lo que el texto o las indicaciones del director sugieren; pero, sobre todo, es necesario definir los espacios contingentes, porque allí el actor deja de actuar para empezar a interpretar. Por lo tanto, eso que no estaba dicho ni establecido previamente en la estructura y que ahora corresponde al intérprete es lo que empieza a definir la particularidad del actor.

Por eso es un síntoma de la superación de la técnica, porque allí el actor se aleja de la representación y se acerca más a un estado de la presentación, pues la conciencia del espacio contingente y su decisión de habitarlo potencia su presencia sobre el escenario. Esta sensación de superar la representación es producto de un estado vivencial tan alto, que el actor hace por primera vez y no hace como si fuera la primera vez, aunque esto sea lo que técnicamente está haciendo. Los espacios contingentes, por tanto, revelan la voz del intérprete. Por eso la contingencia debe ser reconocible por el actor, porque es un lugar donde puede plasmar su sello, su firma, donde su esencia se manifiesta y se apropia de la partitura. Es allí donde puede descubrir a su propio Hamlet.

Bien, se me ocurre preguntarme ahora: ¿cómo se le dice al actor/estudiante que ese espacio puede y debe ser llenado? ¿Cómo explicarle que ese lugar le pertenece? Es necesario aclarar la idea mal

entendida de que el actor no piensa. Esta afirmación ha hecho muchísimo daño a la labor actoral, pues se comprende habitualmente que el actor debe delegar el ejercicio pensante al director y limitarse a hacer. Lo que es importante dejarle en claro al actor es que no todo en el escenario es pensamiento, pero tampoco es instinto e intuición. Es importante recordarle al actor que, para alcanzar un nivel interpretativo superior, debe asumirse como creador. Esto lo ayudará a escapar de la repetición sin sentido y dirigirse hacia una actuación más honesta.

La contingencia se presenta como un buen lugar para explorar las capacidades creativas del actor. Pero la contingencia es un concepto que el actor aborda en una etapa más madura de su formación, cuando los demás elementos de la estructura técnica interpretativa han sido mayormente asimilados. Solo entonces estará preparado para habitar los espacios que han quedado vacíos en la estructura.

Es fundamental que el actor entienda que la contingencia no siempre es improvisación. En la etapa de improvisación todo puede ser contingente, pero lo contingente no siempre es improvisado. Por supuesto, lo contingente se nutre de instantes de improvisación, pues se trata de un espacio de múltiples posibilidades creativas, pero estas posibilidades se encuentran dentro de los límites de la estructura que exige una coherencia con el proceder de la escena. La aclaración es necesaria, ya que se tiende a pensar que, ante un espacio que se define como libre, todo es válido, y lo cierto es que la improvisación cabe en la medida en que los márgenes de lo que sucede se lo permiten.

Esto me recuerda una máxima de Meyerhold registrada en *Teoría teatral. El actor y su papel*, que dice que “las dos condiciones principales del trabajo del actor son: la improvisación y el poder restringirse. Cuanto más compleja es la combinación de estos dones, mayor es el arte del actor” (pp. 127-128).

Siempre me ha parecido maravilloso el momento en el que alguno de mis estudiantes descubre con qué llenar un espacio contingente. Como si un milagro estuviera sucediendo, su accionar en la escena se detiene por un breve momento que parece eterno. Esa fugaz reacción de asombro es la constatación de algo que siempre estuvo allí, pero era imperceptible. Para que esto suceda, el actor debe confiar en la elaboración y repetición de la estructura; sin ella y sin

su ejercitación, los lugares de libertad del actor se pierden o confunden con efectismos.

El trabajo en la acción es el que permite hallar mayores espacios contingentes, porque la contingencia no busca superar la acción sino potenciarla (a mayor acción mayor contingencia), es decir, sin la cadena de acciones no es posible encontrar lo contingente, pero sin lo contingente la acción queda en la enunciación. Eines (2011) lo resume así:

Al ocuparnos de la construcción de una realidad, y no de la reproducción de una realidad, elaborar una conducta técnica supone atrapar desarrollos de acción para descubrir con qué trabajar. En esa captación, surge un trayecto que va dando progresivamente la orientación del viaje. La técnica nos enseña que es posible elegir acciones, aunque también nos indica la existencia de un alto nivel de contingencia. Somos portadores de una seguridad orientada desde la técnica, aunque la pregunta por aquello que está por surgir hace inaprehensible una dosis total de convicción técnica, es decir que, entre una acción y otra, hay un nivel muy apreciable de contingencia. Intentamos que el predominio de la acción sea limpio y preciso. Lo contingente no surge como consecuencia de negar la acción, sino como consecuencia de profundizar en ella. La brecha que separa las acciones la ocupa la contingencia. De otra manera, la preocupación por la acción haría imposible desencadenar una conducta que no fuera dependiente de un control obsesivo. (pp. 70-71)

No obstante, es común que el actor confunda también la superación de la estructura con desmarcarse de ella. Este malentendido equivoca las maneras de asimilación de los principios técnicos. Superar la técnica es el resultado natural de la apropiación e integración de esta, mientras que desmarcarse de ella conlleva la precipitación del distanciamiento con lo técnico por la sensación errónea de haber comprendido sus principios.

En el afán por sobreponerse a lo técnico, el actor suele recurrir a estrategias efectistas que le hagan creer a él y al espectador que todo lo que hace es natural. Por eso tampoco es bueno confundir la

contingencia con ser espontáneo. Como mencioné antes no es casual que al tratarse de un espacio donde todo puede ser y no ser al mismo tiempo las decisiones que el actor asuma para llenarlo puedan estar cargadas de altas dosis de espontaneidad, pero no necesariamente lo contingente es espontáneo. El impulso puede resultar en lo espontáneo, pero no quiere decir que lo espontáneo siempre provenga de un impulso. Una actuación aparentemente natural puede carecer de espontaneidad. Un actor puede realizar una serie de acciones sobre el escenario de manera más o menos convincente, pero eso no quiere decir que esté llenando los vacíos entre sus acciones: sirve agua en un vaso de manera natural, bebe del vaso de manera natural, camina hacia la puerta de manera natural y hace creer al espectador que todo lo que hace es casual y sincero, pero tan solo es la repetición de una cadena de acciones que, aunque cargadas de un sentido, no están atadas entre ellas.

Lo anterior demuestra, además, que la percepción de lo contingente es diferente para el espectador que para el actor. En primer lugar, el espectador no tiene por qué saber de la existencia de lo contingente —y mucho menos de su concepto—, pero sí puede ser testigo de su aparición precisamente al no notarlo. A saber, la cualidad de la contingencia con respecto al público es la de ser invisible pero palpable; en pocas palabras, está allí, pero no se ve —nada más acorde con la esencia del concepto—. Cuando lo contingente queda en evidencia para el espectador, es porque nada de lo que sucede en la escena tiene sentido dentro del contexto de lo que se narra: las acciones son mecánicas, los diálogos se notan recitados, las emociones son falsas y los vacíos son baches. A la salida del teatro el espectador solo puede concluir que los actores no se sabían la obra. Es peligroso creer que la contingencia puede ser catalogada como algo espontáneo; si bien es cierto que puede contenerla, no significa que únicamente sea esto. Julia Varley (2009) lo tiene claro:

[...] En Teatro, generalmente se asocia espontaneidad e improvisación con el frescor de una ejecución inmediata. Ser espontáneo significa accionar con naturalidad, sin titubeos, premeditaciones o reacciones estudiadas. Uno de mis objetivos es el de comportarme como si fuera la primera vez. Imagino que existen actrices capaces de parecer espontáneas cada

noche sin empeñarse en obtener este resultado. Yo no me encuentro entre ellas. La naturalidad de un personaje o de una acción escénica llega solo después de una asidua repetición que me permite recuperar una espontaneidad hecha de memoria incorporada, olvidada y libre de asomarse nuevamente en cada espectáculo.

Para mí, en los espectáculos, el efecto de espontaneidad depende de la repetición, memorización y asimilación de mi partitura durante los ensayos. Este triple proceso se vuelve con el tiempo conciencia incorporada, una manera de reaccionar, una forma de ser. Es una espontaneidad semejante a la del pianista que interpreta por enésima vez una sinfonía de Beethoven. También cuando debo improvisar delante de los espectadores, como sucede durante los espectáculos de calle, o cuando reacciono ante problemas técnicos y errores, o cuando presento una nueva escena durante una demostración, el punto de apoyo proviene de la larga práctica de la repetición, de la seguridad dada por las memorizaciones y ensayos previos. En este caso la repetición no consiste en recordar escenas ya fijadas, sino en la experiencia de haberme encontrado muchas veces delante de dificultades que debo afrontar sin dudar [...]. (pp. 135-136)

Les digo a mis estudiantes lo mismo que me digo a mí mismo: el actor debe saber lo que actúa, pero debe olvidarlo en la escena. Lo que quiere decir que la técnica es el camino, mas no el fin. No dejo de insistirles que los espectadores no van al teatro a ver la técnica del actor, van en busca de una experiencia vivencial alterna. Para construir esa experiencia, el actor recurre a la técnica y hace imperceptibles para el espectador los mecanismos utilizados para tal fin por medio de la técnica misma. Es la necesidad de sentirse vivo en el escenario lo que hace que el actor se subleve a la estructura al creer que es prisionero de esta, pero es precisamente la estructura la que ofrece la posibilidad al actor de alcanzar una mayor vivencia al descubrirle espacios vacíos que pueden ser llenados con su verdad; cuando el actor identifica y trabaja conscientemente estos lugares vacíos dentro de la estructura, es porque ha empezado a superarla.

Sin embargo, no debe creerse que por conducir toda la energía hacia estas áreas contingentes se ha conseguido un nivel superior de verdad, ya que se corre el riesgo de sacrificar otros elementos de la estructura técnica interpretativa igualmente necesarios e importantes, como la acción o el texto, para desarrollar un comportamiento cada vez más auténtico en la escena. La equivocación es habitual, pues, al no verse sometido por la estructura, el actor se siente más libre y por lo tanto más verdadero, pero la libertad no siempre es sinónimo de verdad. El actor, como se mencionó antes, corre el peligro de confundir libertad con libertinaje.

En razón a esto, es importante enfatizar en la necesidad de identificar y definir lo contingente, porque es un lugar que permite habitar la libertad desde la seguridad del marco estructural. Es allí, en donde no se ha hecho ninguna marca, que el intérprete puede plasmar su propia estampa, por eso ese lugar le pertenece. Pero suelo decirles a mis estudiantes que la conquista de la libertad es cara, porque al hacerla propia ya no puede ser colonizada con cualquier cosa. Si el actor quiere encontrar a su propio Hamlet, debe buscar hasta el cansancio en los rincones más apartados y ocultos de su propia creación, y tal vez algún día el famoso príncipe se le aparezca en un lugar donde todo puede ser y no ser a la vez ○

Referencias

- Aristóteles. (2005). *Ética a Nicómaco*. Alianza.
- Barba, A. (2014). Slavoj Zizek: No necesitamos profetas sino líderes que nos animen a usar la libertad. *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Slavoj-Zizek-No-necesitamos-profetas-sino-lideres-que-nos-animen-a-usar-la-libertad/35261>
- Eines, J. (2011). *Repetir para no repetir*. Gedisa.
- Eines, J. (2015). *Las 25 ventanas*. Gedisa.
- Grotowski, J. (1992-1993). Grotowski: Respuesta a Stanislavski (Punto 11). *Revista Máscara, Número especial de Homenaje*, año 3 (11-12), 24-25.
- Mendívil, J. (2004). *El concepto medieval de contingencia*. [mx/wp-content/uploads/2017/02/José-Mendívil-Macías.pdf](https://www.elcultural.com/wp-content/uploads/2017/02/José-Mendívil-Macías.pdf)
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral. El actor y su papel. Fundamentos*.
- Varley, J. (2009). *Piedras de agua. Escenología*.