

Hacia la dirección de *Le séducteur*, de Benjamín Galemiri, en Ivry sur Seine

Notas de un taller con actores franceses

Raúl Osorio

Actor titulado en el Teatro de la Universidad Católica, como director teatral ha dirigido más de 60 obras. Actualmente, es profesor del Depto. de Teatro de la U. de Chile y dirige el Teatro Nacional Chileno, de la Facultad de Artes de la U. de Chile.

Un taller en base a la corporeidad del actor

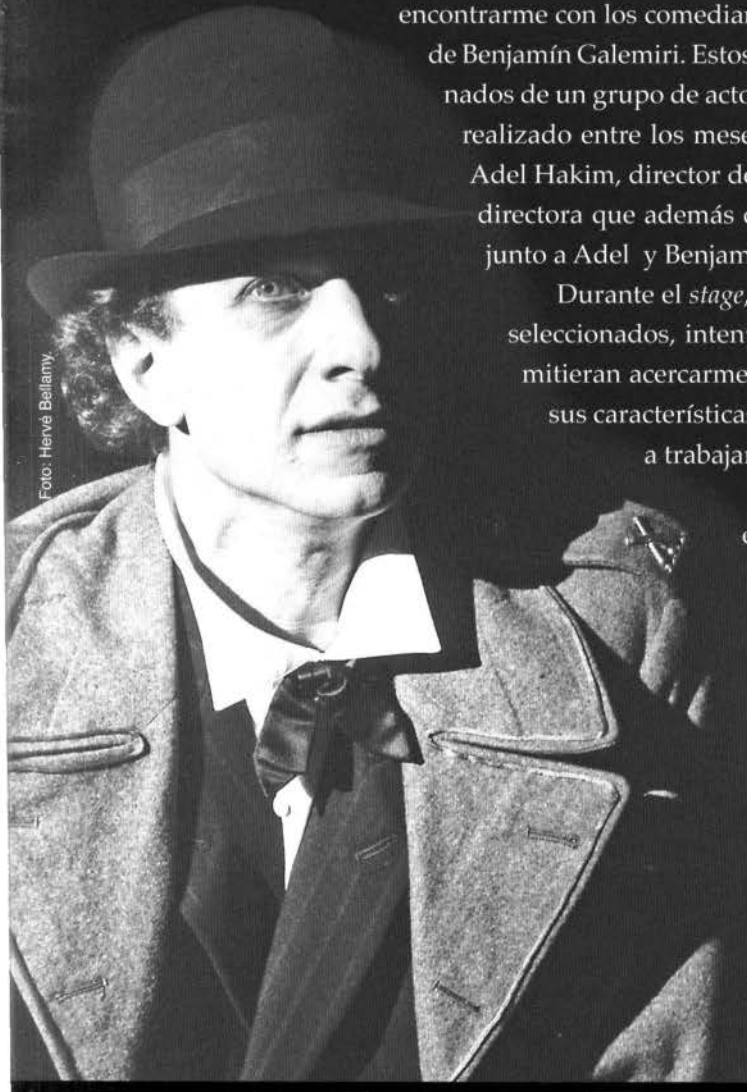
Dejando atrás el verano de Santiago, llegué en febrero al invierno francés para encontrarme con los comediantes que participarían en el montaje de **Le séducteur** de Benjamín Galemiri. Estos comediantes – 2 actores y 3 actrices – fueron seleccionados de un grupo de actores y actrices en el *stage* que anteriormente habíamos realizado entre los meses de noviembre y diciembre del 2005 en París, con Adel Hakim, director del Théâtre Quartiers d'Ivry, y con Magali Leris, joven directora que además de trabajar en su propio grupo, participa y colabora junto a Adel y Benjamín Galemiri, dramaturgo chileno.

Durante el *stage*, en donde participaron 25 comediantes previamente seleccionados, intenté trabajar algunos principios de actuación que permitieran acercarme a ellos con el fin de tener un conocimiento tanto de sus características técnico-creativas como del espíritu que los animaba a trabajar en el teatro.

Después de las primeras sesiones, me di cuenta que estaba frente a un tema de trabajo interesante: la gran mayoría de los comediantes franceses presentes en el *stage*, tenían una gran preferencia por trabajar sólo desde el texto y para el texto.

Mis preferencias sobre la corporeidad y el trabajo con las acciones físicas fue un desafío a

Le séducteur, de Benjamín Galemiri.
Francia 2006. Festival ¿Qué tal?
Director: Raúl Osorio.



enfrentar. Sabemos que el tiempo de un taller es relativamente corto, y que este tipo de experiencia pedagógica debe ser práctica y precisa. No hay mucho tiempo para discusiones y digresiones. Pero el comediante francés también es un filósofo, lo que quiere decir que es casi imposible eludir la discusión y la confrontación de ideas.

Este primer encuentro en el *stage* con los comediantes franceses me

permitió decidir cuál estrategia de trabajo habría de aplicar luego durante el montaje de **Le séducteur**.

El trabajo se basó en aspectos básicos del comportamiento escénico en relación con la corporeidad, intentando descubrir y aplicar el concepto de lo orgánico, en donde se incorporó el sonido, la voz hablada y el canto. También, se trabajaron los temas de peso, centro, energía, opuestos y exploración en el espacio, dentro del

concepto de calidad de abstracción del movimiento, construido en base a la dinámica – fuerza y velocidad de la acción.

Estos primeros temas tratados en el *stage* los volvimos a retomar en el montaje de **Le séducteur**, con los cinco comediantes seleccionados.

De la bitácora de trabajo, y para dar una idea de cómo se trabajó en la práctica, transcribo en un recuadro los primeros cinco días de ensayos,

El trabajo secreto del actor: bitácora de ensayos

Los ensayos –répétitions, en francés– deben ser, no la explotación de un saber hacer ya conocido, sino la ocasión para cada uno de los participantes de la exploración de un aprendizaje, de una renovación y de un mejor conocimiento de los recursos personales.

Día 1. Jueves 23 de febrero 2006. Lectura de la obra por los actores. Comentarios generales, en donde participa además el autor –Benjamín Galemiri– y el director. Imágenes, relaciones, personajes, primeras impresiones. Atmosferas, colores, texturas.

Día 2. Viernes 24 de febrero. Ejercicio de exploración espacial con el cuerpo. Un actor guía al otro con sus manos. Le ayuda a explorar y a poner su cuerpo en acción con exigencias no cotidianas. Presentación de fotografías, imágenes del personaje. Acercamiento visual.

Día 3. Sábado 25 de febrero. Revisión de cortes de la obra. Discusión y reflexión con el autor. Repetición de ejercicios anteriores.

Día 4. Lunes 27 de febrero. Repetición del ejercicio anterior, sin partenaire. Búsqueda del equilibrio precario. Identificación de los movimientos que realiza el actor con libres asociaciones y referentes personales: biográficos, emocionales, pictóricos, musicales. Relación de las acciones que realiza el actor con situaciones y acciones del personaje. Dilatación de la respiración. Uso del sonido, pero no del texto.

El trabajo secreto, interior del actor. La zona invisible no materializada, pero presente en las acciones. Las conexiones secretas, emocionales, para crear motivos –materiales personales– que posteriormente darán origen a las primeras estructuras. Se pide no utilizar el texto de la obra, si bien se le puede tener presente en la memoria o bien puede ser dicho de manera no audible para los que observamos (se trata de que el texto no sea el factor de solución para la escena, sino un soporte preciso y particular para realizar la exploración). Se trabaja para estructurar **secuencias de acciones físicas** que aún no tienen un destino claro. Estas acciones materializan los impulsos vivientes que los actores encuentran en su juego escénico. Esta manera de trabajar obliga al actor a descubrir su cuerpo viviente, activo.

Descubre sus particulares energías e impulsa sus capacidades creativas.

Su atención se dilata y su capacidad de juego se acrecienta. Aunque el sentido de los ejercicios –en cuanto a la dirección de que tienen que significar algo– no está claro: este es vago, oscuro y caprichoso, constituye una manera de realizar un trabajo de reflexión que reemplaza al trabajo de mesa.

Un trabajo de reflexión activa a través de las acciones y de los impulsos del actor.

Es más interesante en esta etapa la observación de

que tenían una duración de entre seis y ocho horas por sesión.

Un espacio de libertad para las propuestas de los actores

Después de la experiencia que hemos tenido con el montaje de *Le séducteur*, de encuentro y de confrontación de culturas teatrales, de aplicación pedagógica sobre técnicas y modos de trabajo diferentes, queda

al final una especie de nostalgia, una necesidad de prolongación del tiempo y de una conversación que debería retomarse en algún otro momento.

Revisando los apuntes en mi *cahier d'abord*, reconozco un proceso en donde intentamos aplicar el principio y el concepto de la *disciplina* como soporte de partida de nuestro trabajo.

Esta palabra *-disciplina-* está

sumamente desprestigiada y lo primero que habría que decir es que no tiene nada que ver con el respeto por las órdenes y las leyes, sino más bien, con la capacidad de realizar una acción de aprendizaje y creación personal continua y permanente, en donde intentamos descubrir y poner en práctica relaciones de trabajo no dependientes, en donde cada participante tiene el valor de asumir su propio desarrollo personal, autónomo.

los ritmos y dinámicas corporales que sus significaciones puntuales. Después de todo, lo que realiza el actor tiene una significación interna, privada y secreta: **La coherencia interna.**

Día 5. Martes 28 febrero. Palabras o Movimientos. Las unas no deben aprisionar a los otros y también, a la inversa. El trabajo con los actores franceses lo enfatizo en cuanto a los movimientos con el fin de sacarlos de un modo preestablecido de darle a la palabra toda la responsabilidad de las significaciones. Privilegiando los movimientos, es decir las acciones físicas, los actores construyen un soporte de comportamiento dentro del cual pueden **caer y tomar forma las palabras.** Se aprovecha la dinámica y todos aquellos factores que enriquecen y forman el movimiento para cederlos a las palabras o mejor dicho para compartir el **ESFUERZO** orgánico entre palabra y movimiento.

Esta fue una propuesta, una manera de realizar el montaje a partir de una(s) **Pre-Imagen (es)** en el espacio de la incertidumbre, creando una elaboración en conjunto con los otros (es decir, todo el equipo de trabajo involucrado), permitiendo superar el pá-

nico y los bloqueos que surgen en la etapa creativa, antes de fijar la estructura final. Hay que ponerse en guardia contra el exceso de optimismo y ser capaces de crear estrategias técnicas y metodológicas que superen el discurso ideológico o de **intención**, con el fin de trabajar con y sobre la artesanía escénica.



Le séducteur, de Benjamín Galemiri. Francia 2006. Festival ¿Qué tal?. Director: Raúl Osorio. La actriz Louise Lemoine como Sara.

El texto y las ideas son como pequeños animales, frágiles y escurridizos, los cuales, a la primera señal de que van a ser atrapados, huyen de nosotros.

En donde la relación actor-director intenta ir más allá del espacio profesional inmediato.

La intención de la experiencia es llegar a comunicarse con el ser humano en su totalidad. Siempre he creído que el trabajo durante el proceso de los ensayos tiene que ser un espacio de absoluta libertad para las propuestas de los actores. Un espacio de libertad creativa que se ordena, se organiza y dentro de la cual, por supuesto, debe existir una metodología, una manera particular de practicar y ejercer dicha libertad.

Como director, la experiencia me indica que, en el comienzo de los ensayos, no se deben establecer parámetros muy rígidos y mucho menos acotaciones y respuestas terminales, ya que estas finalmente inhiben los impulsos de exploración más que se constituyen en impulsos que dan vida a lo creativo.

Por lo tanto: estar lo más lejos posible de imponer ideas o sentidos *a priori* en los primeros momentos de la gestación del material de la obra.

De esta manera es posible adentrarse en la experiencia de querer descubrir y ser fiel al texto y a toda la vida y sugerencias que subyacen en él.

Hay que crear un estado de fiesta, de distancia con lo trascendental,

un estado de libertad y de juego.

El texto y las ideas son como pequeños animales, frágiles y escurridizos, los cuales, a la primera señal de que van a ser atrapados, huyen de nosotros. Como un buen cazador, hay que crear un estado de silencio y acercarse sin ruidos.

Sin expectativas.

Lo contrario suena *—a mí y sólo a mí, personalmente, y hago hincapié de que no es una regla de oro—* a traición o pedantería.

El texto, la palabra, y toda la materia que surge de la palabra durante los ensayos, habría que

dejarla flotar, sin aprisionarla. De hecho, pienso que no se puede conocer nada y mucho menos dar una opinión *—con propiedad—* sobre el material de soporte, sin haber tenido la experiencia directa y sensible con dicho material. Sin haberlo hecho sonar en el espacio y en el contexto de las acciones que se sugieren o nacen directamente del texto.

No debe existir la concepción unificada de la obra cuando comenzamos a trabajar. Sólo imágenes fragmentadas, aromas, recuerdos que permanecen en nuestra memoria física, sensorial y emocional, sucesos

CUANDO ME ENFRENTO A UNA OBRA DE TEATRO NUNCA SÉ MUY BIEN CÓMO VOY A RESOLVERLA. SÓLO TENGO ALGUNAS IMPRESIONES, VISIONES, UNA SUERTE DE FANTASMAS QUE COMIENZAN A RONDARME Y DAR VUELTAS EN MI CABEZA. NUNCA SÉ MUY BIEN LO QUE PRETENDO CON LA OBRA. ES VERDAD QUE TIENE UNA SIGNIFICACIÓN PARA MÍ, UN SENTIDO, PERO ESTE NO ES MUY CLARO. ES COMO EN LOS SUEÑOS: LAS IMÁGENES SON MUY PRECISAS PERO NO SABEMOS MUY BIEN QUÉ SIGNIFICAN NI DE DÓNDE VIENEN NI PARA DÓNDE VAN. DEJO FLOTAR, NAVEGAR ESAS IMPRESIONES DENTRO DE MÍ. A DIFERENCIA DE MIS INICIOS COMO DIRECTOR, EN DONDE PRETENDÍA SABER TODO DE LA OBRA A PRIORI, HOY SÉ QUE LO QUE TENGO EN MI CABEZA SON SÓLO EFLUVIOS QUE VIENEN DESDE ALGÚN CONTINENTE, Y QUE VIENEN A LLENAR MI ESPÍRITU. PERO TODAVÍA NO SON MATERIA TEATRAL, FÍSICA, ORGÁNICA Y VIVIENTE. ES SÓLO CON LOS ACTORES QUE AQUELLO COMIENZA A OCURRIR. AHORA NUNCA SÉ MUY BIEN CÓMO SE COMIENZA A TRABAJAR SOBRE UNA OBRA. PODRÍA SUCEDER QUE CUANDO SUBO UN CERRO COMIENZO A TRABAJAR LA OBRA O CUANDO VOY CAMINANDO POR LA CALLE O SIMPLEMENTE CUANDO VEO ALGO QUE GATILLA INCONCIENTEMENTE EN MÍ UNA IMAGEN, UN RECUERDO, UNA EMOCIÓN. ES EL PRIMER IMPULSO. LA PUNTA DEL HILO

de nuestra biografía, conexiones y referentes caprichosos, extraños, como en el lenguaje de los sueños: no sabemos qué significan pero, sin embargo, sabemos que están ahí y que tienen una razón oculta y misteriosa, porque de alguna manera nos inquietan y desvelan, agudizan nuestros sentidos y nos ponen en una situación de atención diferente.

Esas experiencias que se transforman en acciones, en hechos, en creación de relaciones, es vida palpable, la capacidad de capturar esos instantes que permiten ver de pronto lo invisible, lo otro, aquello que alumbra y señala algo, que aún no se sabe bien qué es verdaderamente, pero está la certeza que existe, que está allí.

Es curioso darse cuenta que uno intenta trabajar como vive. O por lo menos, como intenta vivir. O quizás, yendo un poco más allá, de cómo a uno le gustaría que se construyera

el mundo. El mundo se construye *—parece—* en la relación, en la fricción del intercambio. Por lo tanto, la gran medida humana, finalmente, es la capacidad de escuchar al otro para ser creativos.

Para mí, en la formación del actor, uno de los aspectos más relevantes es la capacidad de desarrollar la mirada en el contexto de la metodología de la observación.

Entendemos la metodología de la observación como un conjunto de ejercicios que se desarrollan sistemáticamente, de manera que permitan amplificar, dilatar el uso de los sentidos. Cuando hablamos de ver, de observar, nos estamos refiriendo no sólo al ojo fisiológico sino al conjunto de los sentidos que realizan la experiencia, sin mediar división ni jerarquías perceptivas, y a los procesos de conexión que se

generan a nivel del pensamiento, de las emociones y asociaciones que se producen a partir de esta acción.

Este es el motivo por el cual trabajamos con la música y la plástica, referentes necesarios para dilatar nuestras percepciones en relación con la construcción de imágenes y acciones físicas que se requieren para construir la escena.

Es necesario conducir este trabajo y desarrollo de la capacidad de observación no sólo sobre la vida cotidiana y los comportamientos observables.

Es un trabajo en donde nuestra mirada se multiplica y se dirige en busca de referentes que alimentan nuestra imaginación y provocan nuevas conexiones con el material que está sirviéndonos de soporte creativo. ●

DE ARIADNA. LA OBRA (EL TEXTO LAS IMÁGENES, LAS ATMÓSFERAS, TODO AQUELLO QUE CONSTITUYE NUESTRO UNIVERSO VISUAL, SONORO, EMOCIONAL) HAY QUE DEJARLO QUIETO, RESPIRANDO EN SU PROPIO PULSO, EN SU PROPIO LÍQUIDO AMNIÓTICO. SACARLO DE ALLÍ ANTES DE TIEMPO PODRÍA SER FATAL. DEJAR QUE LA OBRA BAILE POR SÍ SOLA. OLVIDO TODO LO ANTERIOR. ME SIENTO UN PRINCIPIANTE. COMO SI FUERA LA PRIMERA VEZ. ES PARADOJAL, ES COMO SI SINTIERA O SUPIERA QUE TODO EL CONOCIMIENTO QUE TENGO, TODO AQUELLO QUE SÉ Y QUE HE APRENDIDO POR MI PROPIA EXPERENCIA U OBSERVANDO CÓMO TRABAJABAN LOS MAESTROS QUE ME TOCÓ EN SUERTE CONOCER, ES UN UNIVERSO QUE DEBO DEJAR DE LADO. LA SENSACIÓN DE PRECARIEDAD FRENTE AL NUEVO DESAFÍO AMPLIFICA MIS PERCEPCIONES Y DILATA MI ATENCIÓN. ES COMO SI LA SEGURIDAD FUERA UNA SITUACIÓN QUE ATENTA CONTRA LA CREATIVIDAD.

Le séducteur, de Benjamín Galemiri. Francia 2006.
Festival ¿Qué tal?. Director: Raúl Osorio.

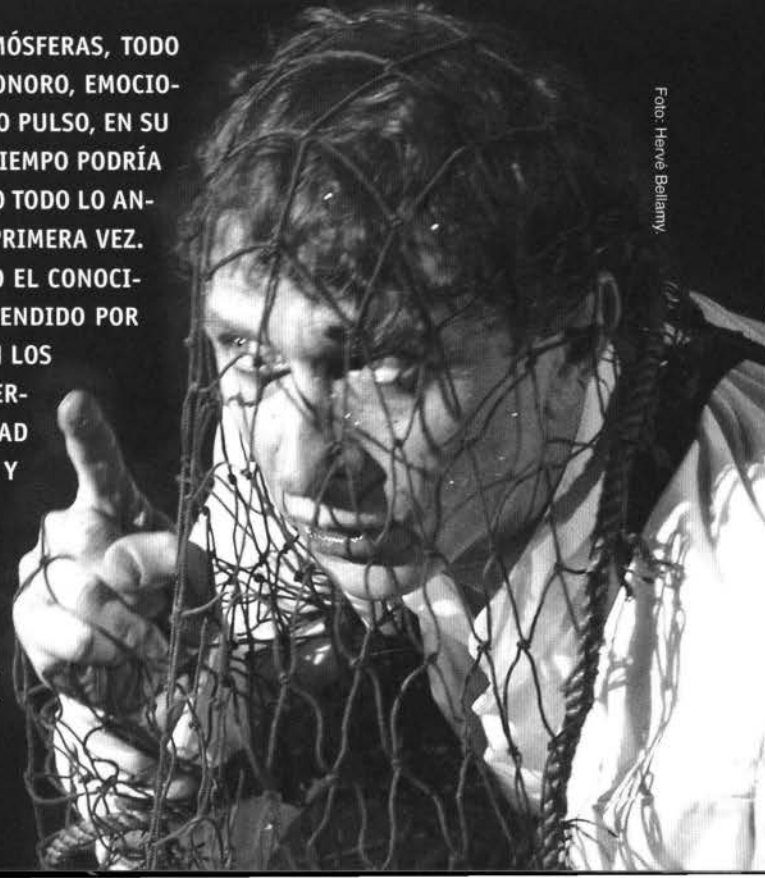


Foto: Hervé Bellamy.