

León, Federico  
Registros : teatro reunido y otros textos /  
Federico León ; edición literaria a cargo de: Jorge Dubatti  
1a ed. - Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2005.  
320 p. ; 19x13 cm. (La lengua : teatro)

ISBN 987-1156-25-1

I. Teatro en Español I. Jorge Dubatti, ed. lit. II. Título  
CDD 862

## *la lengua / teatro*

Serie a cargo de Jorge Dubatti

Editor:  
Fabián Lebenglik

Diseño de cubierta e interiores:  
Eduardo Stupía y G. D.

© Federico León, 2005  
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2005  
Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301  
(1054) Buenos Aires  
e-mail: info@adrianahidalgo.com  
www.adrianahidalgo.com

Impreso en Argentina  
*Printed in Argentina*  
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito  
de la editorial. Todos los derechos reservados.

## I

Me interesa que las obras encuentren su forma de manera orgánica, por esta razón los procesos son largos y nada puede preverse, todo tiene que ser susceptible de ser modificado, todo tiene que pasar por el filtro de la comprobación, por lo que se verifica entre los actores y el director durante el proceso de ensayos. Así como cuando ensayo avanzo sin saber cuál es el destino final, cuando termina una función el espectador no captura de manera racional lo que vio. La recepción funciona de la misma manera que la formación de un actor y el proceso de una obra, por acumulación, y en cualquier momento cae una ficha, algo decanta de manera desordenada, caóticamente, intuitivamente, sensorialmente.

La formación de un actor tiene que ver con todas las miradas que recibe. Hay un cuerpo intuitivo que absorbe y desarrolla un cierto tipo de inteligencia. El entrenamiento de un actor tiene que ver con responder y analizar todo lo que circula y ronda la escena: la interacción con los otros actores, la percepción de los espectadores, las marcas espaciales, lumínicas, que debe atravesar. No es una *performance* individual, un recorrido de cada actor por separado, sino que hay una energía grupal. Hay que estar disponible para dejarse influir y asumir esa energía que es diferente en cada función porque el público es diferente en cada función y porque los actores están diferentes en cada función.

La obra funciona como soporte para que aparezca el relato personal del actor, para la aparición presente de manifestaciones reales producto de la interacción diaria con la función, con el público de ese día, con los otros actores de ese día.

Más que crearse una historia por fuera de la obra, el relato principal del actor, con lo que el actor concretamente dialoga, es con las dificultades de cada función: zonas que teme que lleguen y al mismo tiempo ansía pasar lo más rápidamente posible, porque se siente incómodo, porque no logra dar con el tono preciso. La conciencia de la actuación es un elemento, un material concreto con el que el actor dialoga: “Estoy actuando, me están mirando, en la primera fila hay una persona que me interesa, la función va dirigida a esa persona, este momento es mío, me pertenece, el tiempo depende de mí. ¿Qué pasa si no hago lo que tengo que hacer, y me siento entre los espectadores? ¿Qué sucedería?”. Funciona como proyección, como material que le da sentido, con el cual establece un vínculo orgánico. Por lo tanto los actores se miden por la relación que establecen con estos elementos y con las personales respuestas que tienen frente a estas preguntas, a esta realidad de la escena: “Me quedé afuera, no logro concentrarme, nada me contiene, no logro apoyarme en nada, respeto las marcas pero estoy viendo como transcurre la obra sin poder estar atravesado, sin poder estar adentro. Me voy a concentrar. Trago saliva, me quedo quieto a ver si algo de lo que circula logra pasar por mí, pongo los ojos fuera de foco y eso me coloca”. Es poder darle utilidad, poder ficcionalizar, *ubicar* de manera eficaz estos aparentes problemas, que no son problemas, es el material constitutivo de la actuación, del mundo del *adentro*.

Un actor que logra *irse*, abandonar la escena; logra perder absolutamente la conciencia y de repente regresa, pero regresa como espectador, como si se hubiese olvidado que está en una obra de teatro actuando. Entonces dice: “tengo que actuar”, y hace y se ordena lo que él considera que es actuar, o más bien lo que él considera que es “estar en una”. Y actuando vuelve a perderse, vuelve a fluir de manera absolutamente inconsciente. Como si fueran tres etapas: la de inconsciencia, regreso como extranjero, la toma de conciencia y así sucesivamente. Es un pasaje permanente de la conciencia de estar actuando a la inconsciencia, al no registro, al fluir. A cada actor le *sucede* de manera distinta, establece sus autodiálogos personales. Me parece sumamente importante estudiarse, poner una lupa sobre uno para poder incidir, experimentar, probar pequeñas cosas entre función y función.

El director construye a partir de las posibilidades del actor, no únicamente de las posibilidades expresivas. Por ejemplo, Emanuel Torres (actor adolescente de *El adolescente*) tiene una gran capacidad para recordar marcas. Si por ejemplo a Miguel Olivera (actor adulto de *El adolescente*) le marco que en determinado momento levante el dedo chico de la mano izquierda un lunes, y el miércoles volvemos a ensayar, en ese momento Miguel se olvidó. Emanuel, inconscientemente, sin abandonar su estado y sus propias marcas, levanta su dedo chico como soplándole. Asume la marca de los otros, asume la marca de todos. Después de ver la obra varias veces me doy cuenta de que Emanuel tiene las marcas más sutiles, más precisas,

justamente por eso. Se me ocurre ese tipo de precisión con él porque él propone eso.

Establezco dinámicas distintas con cada actor. Conviven métodos diferentes y el trabajo de dirección tiene que ver con poder entender bajo qué reglas funciona cada uno de estos métodos. Por ejemplo, lograr adquirir la forma de pensar, de asociar, de una actriz de 70 años, con otro tipo de formación, que viene de hacer otro tipo de teatro muy diferente al mío. Las preguntas de una actriz de estas características, a veces, son preguntas de una “tía”, de una persona totalmente ajena a un código en común, a la idea de un “nosotros”. En este tácito, en este sobreentendido, pasamos por alto pasos que exigen un actor que entienda estos pasos que nos saltamos, que entienda lo que dimos por sentado. A otro actor (de diferente procedencia) estos *saltos* le son totalmente incomprensibles y nos obliga a explicar las asociaciones veladas, presentes de manera “subterránea”. Extranjero que me coloca en lugares inéditos y me obliga a pensar la obra bajo otra mirada, a explicarla, a *bajarla*, para que podamos entendernos. Intentar explicar estos pasajes es un trabajo arduo y muy enriquecedor, porque generalmente es intuitivo el encadenado y lo que uno va comprendiendo. Esta tarea de pensar los procesos creativos me resulta imprescindible, ya que considero que el espacio de los ensayos no sirve únicamente para encontrar la obra, sino que es también el ámbito donde se tienen que poder formular este tipo de preguntas fundamentales: ¿Por qué hago teatro? ¿Para qué sirve? Y por otra parte, para ejercer un auto-análisis permanente.

En *Mil quinientos...*, por ejemplo, difícilmente Beatriz Thibaudin (La madre) iba a ser totalmente *cómplice* de la propuesta (digo cómplice de manera despectiva). Había una formación, una diferencia de edad y una forma de ver el mundo que nos hacía muy distintos. De esta forma puede producirse el cruce. No trabajando siempre con los mismos actores o con los mismos alumnos que querrán imitar, adoptar, ilustrar, acercarse, a las ideas del director, del maestro, del referente. Esto solo conduce a la obsecuencia. Es limitado. No aparecerá nada nuevo, sorprendente, tanto para el actor como para el director.

Algunos actores intentan traducir inmediatamente lo que se habló en los ensayos, eso generalmente no funciona, es solo cáscara. Siempre se llega a un estado o a determinada forma en el espacio, rodeando, pasando cerca de lo que se busca, llegando de diversas maneras a la misma idea, a la misma imagen. Finalmente cuando uno ve ese momento de la obra, percibe inconscientemente lo transitado, lo desechado. Lo desechado está condensado. Todas las versiones de obras para llegar a la obra también están presentes y se perciben. Las perciben los actores y las perciben los espectadores.

Los actores empiezan a explicar (remarcando con su actuación) lo que está en juego, porque gozan de la respuesta del espectador y quieren compartir con él esa comprensión y ese mutuo gusto. El actor va a alargar el momento donde el público se ríe o va a pasar más rápido ciertas partes. Hay risas que iluminan momentos de la obra, y otras que la explican. Hay algunas que simplemente dicen “estoy acá y estoy entendiendo”.