

LAS DIMENSIONES DE LA VERDAD EN EL HECHO TEATRAL

“El teatro sólo existe en el momento preciso en que esas dos palabras -la de los actores y la del público- se encuentran: una sociedad en miniatura, un microcosmos generado cada noche dentro de un espacio. El rol del teatro es darle a ese microcosmos el sabor ardiente y fugaz de otro mundo, en el que nuestro mundo actual se integra y se transforma”.

Peter Brook

Este trabajo propone un acercamiento al tema de la verdad en el hecho teatral. Se cuestiona cual puede ser el concepto filosófico de verdad que se adecue a la experiencia de la representación dramática. Se trabajará sobre el concepto clásico de verdad aristotélico y sobre el concepto de verdad como desvelamiento de Heidegger a partir de las diferentes dimensiones en que se presenta la verdad en el acontecer dramático.

Reflexionar acerca de la naturaleza del trabajo del actor es una tarea engañosa. Muchas veces al hacer teatro los actores tendemos a pensar en que estamos haciendo algo más grande que nosotros mismos, algo que en esencia nos supera, que está mas allá de los alcances de nuestro entendimiento. El teatro contemporáneo esta plagado de estas ideas. Ideas como que el teatro debe ser algo trascendente, que debe significar algo, que “tiene que decir algo”. Parece que con la aparición del cine, el teatro (o por lo menos el teatro tal cual se trabaja en ciertos círculos del Río de la Plata) ha pasado a ser significativo en esencia. Quiero decir, que se ha instalado un concepto erróneo acerca de la esencia del hecho teatral. La representación dramática pretende entretener y este ha sido desde siempre su propósito, pero día a día parecemos alejarnos de él un poco más. Son justamente estas concepciones las que en definitiva tienden a alejarnos de nuestra labor, de nuestra verdadera labor como actores: crear una ilusión.

Personalmente me gusta pensar que nuestro oficio es este y nada más que este, el de un gran ilusionista. Normalmente, en el proceso de la creación de un personaje, el actor se imbuje de ese sentimiento que lo lleva a la reproducción de la verdad en escena. Si bien ésta es realmente la tarea del actor basta distanciarse un poco del oficio del actor para observar lo contrario. Para un observador imparcial que observe una representación de una obra cualquiera parece que la labor del actor consiste más en mentir que en ser veraz. En este sentido se puede decir que el actor tiene licencia para jugar con la verdad; es más, no solo tiene licencia, tiene el deber de hacerlo para que su representación sea “buena”, para que sea real. Acerca de esto comenta Jaques Copeau: “...el comediante hace algo prohibido: engaña a la humanidad y se burla de ella.”¹ Es el actor unos de los pocos integrantes de la vida social a quien no solo se le otorga esta licencia sino que se le exige esta condición. Los actores somos mentirosos con permiso, cada noche nos enfrentamos a algo que es difícil de encontrar: una gran cantidad de gente que confluye en un lugar deseosa de que le mientan, de que los hagan caer en un engaño, que los emocionen hasta las lágrimas con esta gran mentira, en definitiva es para esto para lo que pagaron. Lo único de lo que tiene que preocuparse el actor (y vaya paradoja) es de que esta mentira sea verdadera. Entonces la pregunta que debemos hacernos parece ser: ¿cómo se llega a esta mentira? ¿Cuál es el proceso que se necesita para que esta “mentira” parezca verdadera y sea aceptada por el espectador?

El protagonista principal en el hecho teatral es el diálogo. Todo en el acontecer teatral aparece dialogado. De aquí que Hannah Arendt reconozca al teatro como la más política de las manifestaciones artísticas, ya que en ésta lo que prima es el discurso, el diálogo y la acción, elementos intrínsecamente constitutivos de la acción política tal cual la concibe la pensadora judía. Las dimensiones en que se va estableciendo el diálogo en el hecho teatral son diversas entre sí y van en aumento de complejidad, aumento de la complejidad

¹ COPEAU, Jacques, “Reflexiones de un comediante sobre la “paradoja” de Diderot”, Prólogo a: DIDEROT, Denis, *La Paradoja del Comediante*, Ed. Siglo Veinte, Bs. As., 1957, p. 11

requerida para alcanzar los niveles de verdad que se consideran “satisfactorios” para cada una de ellas. La primera dimensión de diálogo es la que establece el actor consigo mismo. Esta es la primera etapa del proceso creativo, el punto de arranque. El actor debe entrar en contacto con sus emociones reales e intentar reproducirlas de forma verdadera. Ahora, ¿qué se entiende por verdad en esta instancia? Por ahora la verdad se traduce en una adecuación interna y personal del interprete para con sus propios sentimientos. En definitiva al único que trata de engañar por ahora es a él mismo. El actor se para frente a sí mismo y se pregunta que siente en tal o en cual momento y trata de reproducirlo. En esta reproducción no debe conformar a nadie más que a él; encontrar ese punto justo en el que se está conforme con su interioridad y recién dialogar con su siguiente interlocutor: su personaje.

Este es ya un segundo escalón de interacción, el de actor y personaje. Al establecer este diálogo el actor intenta primero conocer a su personaje. Saber más acerca de su vida, ¿quién es?, ¿de donde viene?, ¿qué es lo que se propone?, ¿cuál es su propósito en ese lugar determinado?, ¿que tiene que hacer para logra su objetivo?, ¿cómo tiene que hacerlo?, etc. Una vez contestadas todas estas interrogantes (junto a muchas otras más que no figuran en este trabajo) el interprete comienza a cuestionarse acerca del sentir propio de este personaje. Este personaje que en un principio se le presentaba como alguien totalmente desconocido debe transformarse ahora en su propio ser. Es el momento de ponerse en la piel de esta persona que acabo de conocer. ¿Cómo se siente este personaje con respecto a lo que le acontece? ¿De que forma reacciona? ¿Cómo se siente frente a lo que sucede a su alrededor? Es aquí donde el actor debe integrar la dimensión anterior de realidad propia con esta ficticia que está construyendo en lo que parece ser otra persona, adaptar sus propios sentimientos a los de su personaje, poder reproducir emociones verdaderas. Emociones verdaderas que no deben ser simplemente respuestas automáticas a estímulos externos, como el grito frente a un golpe o el llanto en una situación desesperada. Las emociones verdaderas que busca el actor son emociones ficticias verdaderas.

Estas emociones no corresponderán a estímulos reales (ya que nadie mata a nadie en el escenario y sin embargo es necesario que el actor muera de una forma convincente) sino a estímulos que corren por parte de la imaginación del actor. Estos estímulos imaginarios pueden provenir tanto de la experiencia personal del propio interprete o de su propia invención. Aquí nuevamente se instala la mentira verdadera, por más que las circunstancias que rodean al interprete sean ficticias lo que debe ser real es su reacción frente a ellas, su sentimiento para con las circunstancias en las que se encuentra debe ser real sino la mentira no es efectiva. Pero esta verdad se da no sólo en el sentimiento del actor para con sí mismo y su entorno sino en la creencia que el interprete pone en su propia verdad. O sea, no sólo es necesario reproducir verdad sino creer en la verdad que reproduzco, el influjo de la voluntad es esencial a la interpretación, el arte interpretativo se convierte ahora en una cuestión de fe. Stanislavski, padre del teatro tal cual lo conocemos dice:

*"Verdad en la escena es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestros compañeros. La verdad no puede separarse de la creencia, ni ésta de la verdad. No puede existir la una sin la otra, y sin las dos, una y otra, es imposible que ustedes vivan su parte, o creen algo. Cuanto sucede en la escena debe ser convincente para el actor en si mismo, para los demás que actúan con el, y para los espectadores. Debe inspirar una creencia en la posibilidad de que en la vida real existen emociones análogas a aquellas que el actor experimenta en escena. Todos y cada uno de los momentos de la actuación deben estar saturados de esa creencia en la veracidad, en la verdad de la emoción sentida, y en la acción que realiza el actor."*²

Hasta ahora las dimensiones de verdad abordadas han sido exclusivamente personales, del actor para consigo mismo y para con su personaje. Antes de

² STANISLAVSKI, Constantin, *Un Actor se Prepara*, Ed. Diana, México, 1997, p. 111

proseguir quisiera aportar algunas ideas en cuanto a lo filosófico para que no se desdibuje la idea central del trabajo. En la veracidad del actor para consigo mismo podemos utilizar el concepto de verdad aristotélico-tomista hasta cierto punto. Existe una especie de adecuación, no entre realidad y discurso ya que no hay tal realidad para que se adecue a tal discurso, pero si existe una adecuación entre sentimiento, pensamiento y discurso en el caso de que este llegue a vislumbrarse en esta etapa. Es necesario que esta adecuación exista para que se den las condiciones mencionadas arriba y el actor pueda encontrarse con su verdad interna y poder reproducirla. Su pensamiento debe de poder no sólo adecuarse a su sentir sino que debe provocarlo. Es quizás en este sentido en el que nos alejamos un poco de las concepción aristotélica de la verdad y nos acercamos un poco más a la idea de Heidegger de la verdad como desvelamiento, ya que ésta verdad de la que hablamos se da en un proceso. Es una larga búsqueda en las emociones propias y las ficticias la que nos lleva a una representación verdadera y en este proceso se cumple también el eterno regreso al punto de partida del que habla Heidegger. El actor va de si hacia el personaje y del personaje a sí mismo incontables veces para encontrar aquello que busca y este es un proceso de nunca acabar. Por un lado porque el actor nunca estará completamente satisfecho con el resultado, ya que no podemos estar siempre de acuerdo con lo que sentimos y por otro lado porque el actor se ve obligado a repetir este proceso todas las noches y a encontrar cada noche esa mentira verdadera que necesita reproducir.

El plano de interacción que le sigue a los que hemos abordado hasta el momento es el del diálogo con el actor que está enfrente, con el compañero de escena. Aquí es evidente que no existe una relación de veracidad al estilo aristotélico, no hay en ninguna instancia adecuación del discurso a la realidad, todo es fingido, todo es imaginario, todo es mentira verdadera. La verdad radica en el hecho de que estos dos actores parten cada uno de su verdad personal y de la creencia en dicha verdad. A este elemento se le agrega el de la creencia en la verdad del mi interlocutor que tiene la misma naturaleza que la mía. De esta forma

si podría entenderse a esta verdad con el concepto clásico pero resulta que en realidad no hay nada allí a lo que adecuarse, no hay realidad que se ajuste al discurso de mi compañero, lo que hay es voluntad, voluntad de creencia, de creer en la verdad del otro. El ejemplo que mejor se adecua a esta situación es el del juego de niños. De niños cuando jugábamos a policías y ladrones (los varones, las niñas a tomar el té) la gracia del juego estaba en que yo realmente estuviera convencido que era un policía porque sabía que mi amigo estaba convencido que él era un ladrón y yo le creía, esto es lo que hacía el juego interesante y divertido de jugar. En escena se repite el mismo esquema mientras yo parto de mi verdad, mi compañero de la suya, y yo esté dispuesto a creerle y él a mí, la convención estará pauta y pronta para ser exhibida. Lo que nos lleva al último nivel de veracidad del que nos toca hablar, el diálogo con el público.

Peter Brook dice:

“En teatro ocurre un fenómeno semejante a la holografía (ese procedimiento fotográfico que otorga relieve a los objetos mediante el entrecruzamiento de rayos láser). Si recibimos la impresión profundamente convincente de que un fragmento de vida ha sido absoluta y totalmente capturado en escena, es debido a que las diversas fuerzas que emanan tanto del público como de los actores han confluído en un mismo punto y en un mismo momento.”³

Aquí volvemos al punto del que hablábamos en un principio: si para el actor es necesario reproducir verdad, ser verdadero y creer en ello, al público le alcanza con simplemente creer. Esta es la única labor que tiene el espectador permitirse ser engañado. El hecho de presenciar una representación dramática es en sí mismo un acto de fe, yo pago, concuro a un recinto determinado para que un grupo de personas me engañen, me mientan, y yo voluntariamente voy a creerles. En el momento en el que el espectador se abre, cuando se entrega a creer es

³ BROOK Peter, *Provocaciones*, Ed. Fausto, Bs. As., 1995, p. 29

cuando entra en plena comunión con los actores, con la obra misma y con el propio dramaturgo y su intención al escribir dicha pieza. A través de la representación el ser de la obra se hace patente, se visualiza. Lamentablemente esto no deja de ser un momento, un instante, a lo sumo una impresión: "...cuando miró al vacío y dijo,..... sentí algo raro, no se qué..." en eso queda, y si en eso queda la labor del interprete está cumplida con creces. Pocas son las veces en las que esto pasa en las representaciones de hoy en día, pero definitivamente es una verdad como desvelamiento la que se le presenta al espectador, algo que se vislumbra en un momento fugaz y desaparece, un claro en el bosque.

Por lo que hemos visto no hay un concepto definido de verdad en el que podamos encerrar todas las expresiones de verdad que encierra el hecho teatral, los diferentes conceptos se intercalan e integran a lo largo del mismo. Esto resulta interesante a mi entender por dos cosas. Primero por que es sugestivo que esto suceda en un hecho artístico y no en otra dimensión de lo real, ya que lo artístico es aquello a través de lo cual intentamos expresarnos cuando se nos acaba la elocuencia. Y por último es particularmente atrayente el que esta situación se de en la representación dramática, ya que el teatro intenta en gran parte reproducir situaciones, experiencias y emociones humanas, y al hacerlo como ya hemos visto no puede cerrarse a un solo concepto de lo veraz. La verdad, sí es lo que es más grande que nosotros mismos, con un solo concepto no podemos abarcarla, es adecuación, es desvelamiento, pero sobre todo es un claro en el bosque.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOK Peter, *Provocaciones*, Ed. Fausto, Bs. As., 1995
- DIDEROT, Denis, *La Paradoja del Comediante*, Ed. Siglo Veinte, Bs. As., 1957
- STANISLAVSKI, Constantin, *Un Actor se Prepara*, Ed. Diana, México, 1997