

Actualidad teatral

Paul Zimet: experiencias de un taller

Loreto Valenzuela
Actriz

La Revista Apuntes, o más específicamente María de la Luz Hurtado (la identifico para que sepan que ella es la culpable), me ha pedido que escriba sobre lo que fue la experiencia con Paul Zimet. La verdad es que después de haberle dicho que sí, que lo haría, me empecé a dar cuenta del lío en que me había metido, ¿por dónde empezar? ¿qué decir?. Es tan difícil poner en palabras los procesos internos del actor. Además, es tan distinta la experiencia para cada uno de los que participan en un proceso creativo, que se hace difícil generalizar o ser "objetiva".

Después de varios borradores fallidos, llegué a la conclusión que sólo podía hablar desde mi experiencia personal y absolutamente subjetiva, que obviamente es distinta a la de los otros que participaron en este taller.

Y aquí voy.

Al igual que otros actores, recibí una invitación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica para participar en un taller con Paul Zimet, un conocido director norteamericano, que junto con su esposa Helen Maddow darían un taller de aproximadamente un



mes para actores, escritores y músicos. La Escuela no nos pedía nada, sólo asistencia a todas las sesiones y hacer una muestra al final de nuestro trabajo. Es decir, "el sueño del pibe".

Para un actor profesional, tener la posibilidad de hacer un trabajo de este tipo es un verdadero privilegio. En nuestro país no existe este tipo de instancias de perfeccionamiento. Al salir de las escuelas y comenzar la vida profesional, ya no hay posibilidad de hacer una revisión seria de nuestros mecanismos creativos. Nosotros no tenemos un "Actor's Studio" donde poder ir a que un maestro te exija y te guíe otra vez. Idealmente, esto debería producirse en cada montaje, pero todos sabemos que la urgencia del tiempo, la presión de todo tipo que se cierne sobre el equipo, hace que se trabaje más en pos de un resultado que atendiendo al proceso. Tanto actores como director tienen que "producir" lo más rápida y efectivamente posible. Aun los trabajos que se plantean como investigación o taller, llega un momento en que tienen que apretar la marcha y "tirar pa'elante no más".

238753

Bueno, entonces el taller con Paul Zimet era una oportunidad de compartir con colegas un espacio de revisión y aprendizaje en lo que es nuestro oficio.

Las sesiones constaban de dos partes. Comenzábamos a las 9.00 A.M. con training físico y vocal que duraba hasta las 11.00, un pequeño recreo para seguir luego hasta las 13.00 en lo que era específicamente el montaje de lo que mostraríamos al público. Obviamente, no eran dos cosas separadas e independientes. Los ejercicios de la primera parte estaban destinados a "ponernos en onda" con lo que sería nuestro "montaje".

Habían ejercicios extraordinariamente simples, como, por ejemplo, mirar la caminata de uno de los compañeros y luego imitarla lo más exactamente posible. Pero esto nos obligaba a una observación detallada de peso, ritmo, posición corporal para que luego la imitación fuera lo más precisa posible.

Quiero detenerme en esto de la precisión, porque al menos para mí fue una de las claves del taller. Distintos ejercicios la abordaban desde diferentes partes. Uno de los ejercicios era manifestar una emoción —por ejemplo el miedo— con un sonido. Una persona encontraba un sonido que le parecía que mostraba esa emoción, entonces todos hacíamos exactamente ese sonido, que obviamente nos provocaba una sensación determinada. Luego, otra persona hacía otro sonido que también manifestaba el miedo, y al hacerlo descubríamos otra sensación, y así sucesivamente. Esto permitía percibir los distintos tonos y registros que puede tener una misma emoción, cómo no da lo mismo un sonido que otro. Nos dábamos cuenta al hacerlo, al experimentarlo en el cuerpo, de la importancia de la precisión y cómo sólo a través de la precisión del gesto se llega a la sutileza de

lo particular, que es lo que hace rico y sugerente el trabajo del actor.

Solamente el gesto preciso y consciente puede ser repetido, y el arte del actor no es sólo de inspiración y creación, sino también de repetición. Y esto es uno de los problemas del actor, la repetición. Una vez descubierto un gesto, que en su momento pudo ser preciso, elocuente, sintético, sin darnos cuenta lo vamos adornando, agrandando y desvirtuando hasta que muchas veces pierde su significado, tanto para nosotros como para el público, y uno se siente perdido sin saber qué pasó, ni en qué momento pasó.

Un actor consciente de sus gestos puede estar alerta y es más difícil que se pierda en la nebulosa de la ambigüedad. Si sabe qué hizo exactamente, es difícil que lo pierda o lo olvide.

El montaje se abordó de un modo parecido. Paul nos pidió buscar una foto o cuadro de un músico con su instrumento. El primer ejercicio fue reproducir corporalmente la actitud de nuestro modelo de la manera más exacta posible, no importaba cuánto tiempo tomara el llegar a ella. Paul se comprometía en este proceso; la búsqueda no era sólo del actor que hacía el ejercicio. El también participaba ayudando, guiando, hasta que se llegaba al gesto preciso, ése que parecía contener "el alma" de nuestro modelo. Es decir, partíamos desde afuera, desde algo —aparentemente— externo que nos llevaba a acceder a registros internos (digo aparentemente, ya que obviamente el gesto externo es resultado de la interioridad del personaje). Probablemente muchos de nosotros ya conocíamos este método, pero el taller con Paul nos dió la oportunidad de recordar, profundizar o tal vez entender desde una parte distinta algo ya conocido.

Otra cosa fascinante para todos

fue descubrir que somos capaces de escribir. Paul nos dió una "tarea". Con un pie forzado tan simple como la frase "en el pueblo donde nací", cada uno debía escribir algo de eso, del pueblo donde nació. Y nos sorprendimos nosotros mismos; de nuestros recuerdos, del mundo que cada uno llevó en su poema, ¡de que éramos poetas!, que con una motivación adecuada el resorte funciona, la creatividad se desata, y hacemos algo que no habíamos soñado hacer. De la misma manera, bajo la conducción de Paul o Helen, fuimos capaces de cantar y hacer complicados ejercicios de ritmo y afinación, aun aquellos que juraban que eran totalmente incapaces de entonar una nota.

Como decía antes, el punto de partida fue llevar una imagen de un músico. De esta manera se formaron distin-

tos grupos musicales: un grupo de música clásica, otro de jazz, otro de música antigua o "las estéticas" y un cantante callejero solitario.

La obra consistía en la llegada del grupo al teatro, ensayo, luego un momento privado en el hotel, nuevamente en el teatro un momento de aburrimiento, otro de encierro y luego finalmente la representación, que era ante distintos públicos y en distintos lugares físicos. Todo esto obviamente dado solamente con la actuación, prácticamente sin ningún texto. Los únicos textos que se dijeron fueron los de "el pueblo donde nací" y otros pequeños textos que escribimos del mismo modo, pero ningún diálogo explicativo. Por eso era tan necesaria la precisión del gesto. Todo era expresado por el actor: lugar, temperatura, tipo de público, esta-

"La Muestra" del Taller de Paul Zimet en el Teatro U.C.



do interior. No había lugar para vaguedades ni imprecisiones.

Por supuesto, al igual que en un montaje tradicional, hubo un momento en que sólo se trabajaba para "la muestra", lo cual puso la nota de stress (¡inevitable al parecer!). Claro que aparentemente este stress era sólo para los actores, porque la tranquilidad y amabilidad de Paul y Helen nunca sufrieron alteración, o al menos no la demostraron.

Con todos los nervios y la inseguridad del caso la muestra se hizo. Fue mucha gente de teatro, tal vez percibirían algo, tal vez no. Pero no hay que olvidar que un trabajo de taller es algo absolutamente personal, que tiene que ver con procesos y preguntas individuales, y la verdad de la milanese es que a uno no le importa demasiado lo que opine "el público".

Hubo muchos otros ejercicios que se hicieron en el taller. Fue un mes de trabajo intenso, en el cual nos dimos cuenta de lo amplia, precisa y contundente que puede y debe ser una proposición actoral. El actor debería ser un profesional capaz de hacer proposiciones nítidas al director y no estar tan supeditado a las indicaciones de éste. Pero para ello hay que saber cómo trabajar solo.

En suma, con Paul Zimet hubo una excelente oportunidad de re-entrenarse, revisarse y aprender (y darnos cuenta de lo importante que son este tipo de instancias de perfeccionamiento).

Le estoy tremendamente agradecida a la Universidad Católica por haberme dado esta oportunidad y a la María de la Luz por obligarme a pensar en ella, lápiz en mano, seis meses después de la experiencia.

Y en venganza quiero incluir el poema que escribí en el taller. □

En el pueblo donde nací

En el pueblo donde nací
si tienes suerte
puedes ver el mar desde tu ventana
y las gaviotas cantar
en el patio de tu casa.
El aire es frío y oloroso
y en las noches de niebla
se oye el lamento de las boyas.
En el pueblo donde nací
se va a misa los domingos
y los padres compran barquillos
a la salida de la iglesia.
Llegan los gitanos
y llenan las calles con sus faldas de colores
y los niños se esconden
para que no se los roben.
En el pueblo donde nací
hubo una novia
que era reina de la primavera
y que tenía un novio
que era de otro pueblo.
Y en el día de su matrimonio
—al que estaba invitado todo
/el pueblo donde nací—
el novio no llegó
y las flores se pusieron mustias
y las ensaladas también
y hubo que devolver los regalos
y esconder la pena, la humillación
y a la novia
de las miradas,
las risas y la compasión
del pueblo donde nací.

En el pueblo donde nací
las esposas esperan a sus maridos
/en sus casas
algunos las engañan
y ellas callan.
En el pueblo donde nací
las mujeres que amamantan
se toman una malta en la mañana
para tener más leche
y se toman una y dos y tres
y la malta les hace olvidar
que lo único que quieren es irse
del pueblo donde nací.