

El teatro como el poder ficcional del actor. Acerca de los Solos de Alejandro Catalán.

Juan Manuel Mannarino

(Universidad Nacional de Quilmes)

Alejandro Catalán nació en Buenos Aires en 1971. Es director, actor, profesor y teórico. Entre sus trabajos más destacados como actor se encuentran: El pecado que no se puede nombrar (1998) y El corte (1998), ambas dirigidas por Ricardo Bartis; Circonegro (1997) con el grupo Periférico de objetos dirigido por Daniel Veronese; Cercano Oriente (La Caja) (1996) creada conjuntamente con Luis Machín (actor) y Omar Fantini (director). Como profesor de actores tiene desde 1999 su estudio/taller. Entre algunas de sus obras se encuentran Foz (2003) y Dos minas (2007), con las cuales participó de festivales nacionales y giras internacionales.

El taller de Alejandro Catalán es uno de los espacios de enseñanza de teatro que más crecieron en los últimos años. Desde su laboratorio actoral, donde se trabaja mano a mano con los detalles más íntimos de la actuación, nacieron los solos, una práctica radical cuya única raíz es un actor que se sienta, se para, proyecta la mirada y despliega un relato ficcional desde su cuerpo. En un tiempo donde la realidad virtual y el bombardeo audiovisual captan la percepción sensorial, los solos son el regreso al más puro teatro: alguien que toma una decisión, se planta frente a público y narra una ficción, sin más elementos que su sola presencia. En esta entrevista, Alejandro Catalán explica de qué modo piensa este procedimiento como también analiza el lugar de la actuación en el teatro contemporáneo.

- ¿Cómo surgieron los solos?

- Los solos no nacieron como espectáculo sino como un efecto del trabajo del taller. Inicialmente, fue una búsqueda orientada a un tipo de actuación. Queríamos lograr un sostenimiento autónomo de la actuación, o sea, no interpretando un texto, no haciendo una parodia tipo varieté, no haciendo stand up. Entonces, nos empezamos a dar cuenta de que los solos tenían un valor en sí mismo; hubo una época que eran veintitrés trabajos; ahora son doce: seis en una función y seis en otra. Primero arrancamos en el Callejón y a mí no me gustó demasiado, porque se ponía más obra; era un lugar demasiado imponente, muy teatral, y era en espacios más reducidos, como un bar, en donde estaban las condiciones perceptivas que necesitamos: la proximidad, el clima del lugar...

-¿Por qué le llaman solo y no monólogo? ¿Qué tipo de teatralidad se proyecta?

-Un solo es un tejido de operaciones expresivas, que el actor va haciendo ver y escuchar, en donde lo que se ve y lo que se escucha se teje de manera conjunta. No es que se va escribiendo y se va actuando, sino que se inventa lo que se ve y lo que se dice a la vez. Es como una escultura en movimiento. Después resulta una partitura de gestos, palabras y movimientos, con una organización dinámica y afectiva. No hay un texto previo. El texto escénico es una sucesión de acontecimientos que son tal gesto, tal frase, tal inflexión, tal movimiento, un conjunto de operaciones que no están contenidos solamente en las palabras. Si se lee el texto de cada solo no podrías comprender ni remotamente qué es lo que vas a vivir en términos escénicos. Este dispositivo no es interpretativo, en el sentido de que no es un efecto de la lectura y de la relación de causalidad con ese texto. Los solos van mutando en sus palabras y en sus operaciones; no son fijos, se modifican función a función.

-En tu blog aparecen distintas reflexiones sobre la práctica escénica. ¿Qué es lo que más te interesa pensar respecto al teatro actual?

- Mi pensamiento emerge del contacto con la práctica. Voy pensando los problemas que se me van planteando en el trabajo. No es la puesta en escena de una teoría: es una práctica que, mientras se piensa, produce reflexión. Me gusta pensar que la diferencia entre una teoría y una teorización es que la primera es una arquitectura y la segunda es un proceso. Mi práctica está en proceso. Hay que entender que el dispositivo de enunciación de un artista del siglo XX era el manifiesto, en términos de un campo teatral estructurado, con lugares hegemónicos y lugares emergentes o vanguardistas. El manifiesto era la presentación de la novedad que esa práctica revelaría en escena. Nosotros no tenemos, en la actualidad, un medio escénico estructurado por lugares; no tenemos un medio escénico en donde las prácticas estén en pugna por la autonomía del teatro o alguno de los valores escénicos por lo que se generaban disputas en el siglo XX. Hoy el dispositivo de enunciación es el reportaje: uno conoce cómo piensa un artista cuando el periodista lo entrevista, y en general, se convierte en una charla sobre la promoción de la obra y a lo que se quiere vender. Lo que habría que pensar es que si no hay tanto pensamiento es que tampoco se piensa mucho.

- ¿Por qué crees que pasa eso?

- En este momento, hay un nuevo encuentro con el valor de la eficacia en el teatro, y entonces lo que es eficaz no se piensa mucho porque funciona y listo. Digamos que, si en su momento, el par vanguardia vs. academicismo formó algunos debates; el paradigma actual es éxito vs. fracaso. Las prácticas entran en una dinámica de exposición en donde lo que está en juego es el éxito o el fracaso y en pos del éxito se hace lo que se puede y, en muchos casos, con mucha desesperación. Todo eso produce efectismo, impacto, sujetos desesperados por la eficacia escénica, y entonces llegamos a ver cualquier cosa, encadenada de cualquier manera, bajo la excusa de cualquier tema: este dispositivo carece de pensamiento, no tiene discursos de referencia, es puro escape hacia delante, pura acumulación de ideas ligadas al entretenimiento. La misma lógica de la TV: uno no se preocupa si no hay pensamiento en la TV, pero se supone que, por tradición histórica, el teatro debiera producir reflexión. La medida con la que nos manejamos son las cinco estrellitas cuando más importante sería conectarse con una

experiencia que implicó un cambio perceptivo. El problema contemporáneo es componer la dispersión. El problema artístico del siglo XX era romper una estructura, ir más allá de los límites de una práctica anterior, y la problemática actual es que tenemos un medio disperso, fragmentado, entonces el desafío más interesante es lograr texturas donde los materiales se combinen en una dinámica que los amalgame y les otorgue un rendimiento ficcional. Distingo dos líneas de acción: el impacto y la ficción. Yo me identifico con la ficción. La ficción como la creación de una lógica que compite con lo real: no por realista, sino por posible. Convocar al espectador en términos de creencia, de que hay algo que sucede y me atrapa dentro de una textura ficcional.

- Según tu punto de vista, ¿qué es la actuación?

- La actuación no es una cosa: la actuación es depende lo que se haga con la actuación. Desde mi punto de vista, la actuación es un poder, un poder de manipulación sobre la percepción de otro. Una materialidad que se dispone y se organiza: el actor en esa superficie se une con el espectador. La actuación es asumir la manipulación que se puede ejercer sobre esa percepción y como tal tiene acontecimientos específicamente actorales, que no son los que vienen de la dramaturgia ni la dirección. Esos acontecimientos son las afectaciones y la capacidad de producir un ser... Entonces, un relato actoral es un ser cuyas afectaciones van produciendo un proceso subjetivo, un cuerpo en mutación actual: alguien que va modificándose en términos vivenciales a ojos vista. Eso es la actuación. Eso son las películas de Cassavetes o algunos tramos de la serie los Soprano.

-¿Cuándo se puede decir que hay actuación?

-La actuación empieza fuera del taller, siempre. Dentro del taller, se da una actuación de laboratorio, no se da el encuentro anónimo. El acto fundacional de la actuación es configurar en creencia a otro que no te conoce y que no comparte la lógica con la que estás configurado. El público actual no es un público previamente configurado, no es un público militante de una forma: es un consumidor que busca entretenimiento y va a pasarla bien. Entonces, la experiencia del actor tiene que

ser la de poder configurar a su espectador: encontrar esa percepción que a su vez tiene que organizar y conducir. Y en el taller, el nivel de supuestos que se mantiene es altísimo, con lo cual siempre hay una frecuencia de complicidad que atenta contra el corte ficcional más radical que puede producir la actuación.

- Como generador de esa concepción del actor, ¿cuál es tu visión desde la dirección?

- En principio, yo no hago puestas, es decir: no hay una preexistencia a la que le daré forma escénica. Yo parto del deseo de reunirme con ciertos actores. Esos actores son los que creo pueden producir el juego actoral hacia el que quisiera que la actuación vaya. Es un juego que aún no conozco, que quiero que tome algunas condiciones dinámicas de algunas actuaciones que vi, algunas películas que vi, algunas clases que coordiné, con ciertas características de los actores con los que voy a trabajar, con algo que siento ausente en la actuación del medio teatral de ese momento, contra algo que siento agotado de lo que hice y algo que atisbé en lo que ya hice como nueva posibilidad. Esas condiciones de partida intentan inventar una actuación que renueve el contacto de la actuación con migo y con el público. Los actores con los que trabajo son la fuente directamente constitutiva del material escénico. Cada uno de ellos debe encontrar a la vez la dinámica expresiva que lo singulariza y lo compone con los demás. Eso que nos compone a todos es la manera de actuar que vamos encontrando y definiendo y que en cada uno se manifiesta en un ser diferente. Cada actor tiene aspectos que suman y son constitutivos de esa dinámica común y otros que deberá modificar en pos de la consistencia ficcional del tipo de expresión que encontramos. Mi trabajo allí es exclusivamente sobre los cuerpos de los actores. El material que se va generando son pedazos de trayectos de un recorrido que no existe. Esos pedazos no son reducibles a diálogo, son un tejido constituido por todo el acontecer visual y sonoro producible desde la actuación. En esos pedazos, hay alguna cualidad dinámica que une a los cuerpos, a la vez se juega algo del proceso subjetivo de unos seres. Son materiales que se desarrollan, se ordenan, se unen. Son materiales que no deben delatar el carácter fragmentado de la manera de buscar. ¿Por que? Porque si se notan las uniones, las estructuraciones, las ideas, aparecen procedimientos

trascendentes a la actuación provenientes de la dirección o la dramaturgia que rompen la ficcionalidad y capacidad narrativa que intento que la actuación logre en su específica manera de hacerlo. Yo como director debo desaparecer. No debo quedar delatado en mis ideas y voluntad. Debe prevalecer la ficción generada por los actores ante el público.

mannarino81@yahoo.com.ar

Palabras clave: Catalán- Solos- ficción- actuación

Keywords: Catalán- Solos-fiction- performance