

Sanford Meisner y algunos de sus intermediarios hispánicos

DUBATTI, Jorge / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - jorgeadubatti@hotmail.com

Eje: XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: pedagogía de actuación – Sanford Meisner - formación docente

› Resumen

Sanford Meisner (Brooklyn, New York, 1905- 1997) es sin duda un referente mundial en la formación y el trabajo del actor de teatro, cine y televisión. En la Argentina el volumen de prácticas teatrales relativas a su recepción y transculturación ha sido, hasta hoy, mucho menor que el vinculado a Lee Strasberg, o incluso a Stella Adler, otros representantes de la reelaboración del legado de Konstantin Stanislavski en Estados Unidos más difundidos en nuestro país. Por eso destacamos la relevancia de la labor de Yoska Lázaro y su equipo, de la realización de estos *Congresos Internacionales de Técnica Meisner en Buenos Aires* (CITEME) y, especialmente, de la Escuela de Formación Actoral en Técnica Meisner, “La Pieza Meisner”, por su contribución al mejor conocimiento y a propiciar las transformaciones argentinas de Meisner.

› Presentación

Uno de los libros que más ha ayudado a difundir el pensamiento de Meisner es *Sobre la actuación* (2003), traducción española de *Sanford Meisner on Acting* (1987), realizada por Catalina Buezo y Luis Guerra y editada por La Avispa, de Madrid. Las traducciones siempre son interpretaciones, y en ese sentido es muy inquietante leer la ponencia que presentó Buezo sobre su trabajo como traductora de este libro en las *Jornadas sobre la Formación y Profesión del Traductor e Intérprete* (Universidad Europea de Madrid) en 2004. Allí esta intermediaria protagónica entre Meisner y nosotros realiza una síntesis de los principales episodios en la vida artística de Meisner, compañeros de grupo y continuadores, y reflexiona sobre la estructura del libro y sobre el glosario bilingüe del final. Si bien en su escrito califica de “manual” el texto, Buezo afirma que no se trata de un “tratado sistemático”: “Este libro se divide en doce apartados, pero no hay que entenderlo como un tratado sistemático: cada actor es diferente, las recetas no son universales y la actuación es un arte difícil y misterioso, declara Meisner en el prólogo” (p. 12). La observación es valiosa porque pone el eje en

la apropiación, en el *ritornello* de la técnica de Meisner que cada actor realiza, de acuerdo a sus características singulares y a su territorialidad. Interesa también el “glosario”, en el que se detiene en la forma en que, en inglés, Meisner utiliza determinadas palabras, y cómo trasvasarlas al castellano (por ejemplo, *stage direction*: acotación; *stage manager*: director de escena; *underplay*: interpretar de forma contenida o sin el énfasis necesario). No es menor el problema de la traducción: implica comprender el sistema de pensamiento de Meisner y llevarlo a un sistema de equivalencias aproximadas en el mundo hispánico. Es cierto que el libro de Meisner y Longwell está en inglés (y no presenta las dificultades del ruso de Stanislavski), pero traducir implica trasvasar una cosmovisión, una forma de entender la actuación. Una de las claves de Meisner, según Buezo, es “vivir de forma auténtica circunstancias imaginarias, que es, según Meisner, la definición de la buena actuación” (Buezo, p. 12), pero “se produce un cambio motivado por el propio compañero. Meisner lo compara con el pellizco y el grito. Se va entonces más allá de la repetición, hay un elemento emocional añadido y la frase sale del corazón, no de la cabeza, porque la preocupación por el personaje no tiene que venir del cerebro, debe ser instintiva, punto sobre el que se insiste en el capítulo 10 (“Haciendo tuyo el papel”)” (p. 12). Esos impulsos deben trabajarse, “lo que a cada uno le conmueve, le afecta, no la memoria emocional, que cambia con el paso del tiempo”. Luego hay que justificar esa preparación emocional, “dar credibilidad a ese comportamiento, particularizarlo: es lo que Meisner llama el ‘mágico como si’ y, ciertamente, hay papeles que un actor puede hacer mejor que otros” (p. 12). Buezo cita a Meisner: “Es la realidad de la emoción la que hace a la mentira más convincente” (capítulo 7, “Improvisación”).

Otro intermediario fundamental en el mundo hispánico es Borja Ruiz a través de su libro *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (2008). En el cap. IV, “Las derivaciones norteamericanas de Stanislavski: Strasberg, Adler y Meisner”, Ruiz elabora un conjunto de observaciones comparatísticas entre los tres maestros. Sostiene que hay que enmarcar la técnica de Meisner dentro del “realismo psicológico, es decir, en la búsqueda de una interpretación veraz y realista del personaje” (Ruiz, p. 198). Para comprender aquello de “vivir con verdad circunstancias imaginadas” se vale de William Layton (*¿Por qué? Trampolín del actor*, 1999) y la necesidad de que el actor trate de reaccionar instintivamente en dichas circunstancias. Meisner propone enraizar la actuación en el instinto. A diferencia de Strasberg y Adler, “en Meisner el énfasis está puesto en ‘el otro’, en poder reaccionar en cada momento y de forma veraz a los estímulos del *antagonista*” (Ruiz, p. 200). La clave está en la expresión de Meisner: “Lo que haces no depende de ti, depende del otro” (p. 200), o también en “No hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo” (p. 203). En la disciplina que venimos desarrollando en la Universidad de Buenos Aires desde hace dos décadas, la Filosofía del Teatro, afirmamos, siguiendo a Emmanuel

Levinas y su ética de la alteridad (2014), que el teatro es el otro. Meisner nos hace ver que ese otro no es solo el espectador, sino el otro actor, y/o el otro personaje. “Al igual que en el ejercicio de la repetición, en escena, Meisner insta al actor a reaccionar a los impulsos que se generan momento a momento en contacto con ‘el otro’ [...] Este principio sustenta toda la metodología de Meisner, desde los primeros acercamientos a la escena hasta su construcción final” (p. 203). Para Ruiz, este fundamento se relaciona con el concepto de “adaptación” del actor propuesto por Stanislavski según María Osipovna Knébel (*La palabra en la creación actoral*).

En nuestro país el principal intermediario de Meisner es Yoska Lázaro. Nacido en España y radicado en la Argentina desde 2003, es un artista-investigador que produce filosofía de su praxis (Dubatti, 2014a) y trabaja sistemáticamente sobre el legado de Meisner, tanto para el entrenamiento de actores como para la elaboración de sus espectáculos. Escribió y dirigió una obra extraordinaria, *Vago*, que comentamos en *Tiempo Argentino* (Dubatti, 2014b) y cuyo texto luego recogió en el volumen *La escena de los nadies* (Lázaro, 2014). Se formó en Técnica Meisner con Steven Dymier (New York) y Mark Phoenix (Londres). Es el creador y director de los CITEME y de la escuela de formación actoral integral de tres años en Técnica Meisner: “La Pieza Meisner”. A partir de su ejercicio docente y de su trabajo artístico, Yoska Lázaro ha reflexionado teóricamente sobre el aporte de Meisner a través de conferencias y publicaciones. En el artículo “Acercamiento a la técnica Sanford Meisner: el hacer del impulso” (2017a), Lázaro resume algunas líneas de su formación: “Mi paso incompleto por el Laboratorio Teatral William Layton, algo de Michael Chéjov y mi deseo de actuar, me llevaron a trabajar en teatro en poco tiempo, pasando a ser productor ejecutivo y actor de reemplazo de una compañía argentina con la posterior gira por su país, que terminó siendo el mío. Seguía buscando algo en la actuación, en mi formación, que la metodología de William Layton no me daba. No entendí el teatro como me lo mostraban en el laboratorio. Veía algo que no era del todo real ni potente. En Buenos Aires, me encontré con mi primer maestro, Raúl Serrano, cuya investigación sobre el hacer del actor, no sólo comparto, sino que su visión y compromiso con el trabajo teatral me han constituido significativamente. Con él me acerqué a la idea de actor que traía y que buscaba. Después conocí la potente teatralidad de Ricardo Bartís en su Sportivo Teatral que me nutrió tanto en la actuación como en la dramaturgia y la dirección. Tuve la suerte de que, una vez que terminé la carrera de Dirección y Puesta en Escena en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), me encontré con la Técnica Meisner, desconocida para mí, pero que un amigo la había entrenado y me la acercó” (Lázaro, 2016, pp. 2-3). En el mismo escrito sistematiza los elementos que caracterizan la técnica Meisner: Impulso, Escucha, Atención frente a concentración, Insignificancia de la palabra, Construcción desde uno mismo, Espectador: conformador del personaje y la obra (p. 4). Desmenuza con rigurosidad y

precisión esos componentes, y por razones de espacio nos detendremos en el último. Venimos trabajando sobre el universo de los espectadores desde hace ya dos décadas, a través de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Hemos contribuido a abrir otras 33 escuelas de espectadores en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, España, Francia, México, Panamá, Perú, Uruguay, Venezuela, y próximamente Polonia. Yoska Lázaro escribe sobre la técnica Meisner, el actor y el espectador: “El actor en impulso, sumado a las circunstancias dadas por la obra, la necesidad del personaje, la partitura escénica (es decir, los movimientos y posiciones obligatorias de la puesta), más el texto, es tomado por el espectador y en éste juntando todas las partes resulta la obra. En una ocasión le preguntaron a Meisner cómo resolver una escena en la que el personaje miraba por una ventana el pasto y una montaña y miraba a la pata del teatro y por supuesto no había nada de eso. El maestro le dijo: ‘Mira para la pata, ¿qué ves? Nada. ¿No ves nada? No. ¿No ves los ladrillos del teatro? Sí. Pues mira los ladrillos. Pero míralos de verdad. Míralos, que yo te aseguro que el público en tu mirada verá el pasto y la montaña’. El teatro es un hecho donde cada uno pone su parte. El público quiere creer y cree. Quiere entender y significa o resignifica. El actor debe accionar. Ni decir ni sentir” (p. 8). El trabajo se cierra con la distinción entre entrenamiento y espectáculo y con la consideración de la técnica como objetivo estético. En este último punto Yoska Lázaro recapitula sobre la presencia de la técnica en algunos de sus espectáculos a partir de la auto-observación. Y concluye: “Los resultados, para el espectador, son de una mayor profundidad de realismo. Una forma de actuar que llama su atención porque no le sobra nada. El actor acciona lo justo y necesario. Ni más ni menos” (p. 9).

Y estas teorías producen resultados prácticos escénicos, y las prácticas producen teorías: filosofía de la praxis teatral. Queremos destacar, para terminar, que después de ver *Vago* en el Teatro del Abasto (Humahuaca 3549), y sin información sobre su autor-director, hubiésemos apostado que se trataba de una obra de artista argentino. Sucede que *Vago* transmitía un conocimiento profundo de ciertos sectores sociales más marginales del conurbano bonaerense, o de las villas de capital, y manifestaba pleno dominio en la presentación de sus rasgos locales: el habla, los imaginarios, los hábitos, los cuerpos, los objetos. ¿Cómo podía un español conocer tan profundamente la realidad marginal argentina? La escena y los cuerpos de los actores, sin ocultar sus artificios de convención consciente, encarnaban ese realismo deseado por Meisner. Según nos contó más tarde, para escribir *Vago* realizó una minuciosa investigación de campo, caminó, leyó y se documentó, hizo entrevistas, se conectó con la Secretaría de Derechos Humanos de Lomas de Zamora, y puso su imaginación al servicio de un registro realista de la sociedad argentina. Pero lo más relevante es que encontró el camino para dirigir a cinco estupendos actores –Fernando García Valle, Romina Oslé, Marcelo Saltal, Magalí Gadea Lara y Federico Minervini- que asumían con excelencia los desafíos de esta

poética. Nadie podría hacer mejor los difíciles personajes de El Nene, La Negra, Camacho, La Mili y El Tute. La investigación, la tesis, la imaginación, transformadas en pregnante acontecimiento actoral. Retomando aquellas palabras de Meisner sobre el espectador que “verá el pasto y la montaña”, *Vago* era para el público meterse en el seno de una “villa” o de un barrio muy marginal del conurbano a finales del gobierno de Menem, cuando el programa político del neoliberalismo salvaje daba claras señales de su próximo desmoronamiento. Se trataba de un territorio de exclusión, miseria, violencia, degradación, corrupción, promiscuidad, enfermedad, desesperación, inundación, olor a mierda. “Los personajes reconocibles son apenas cinco: un aspirante a puntero, una cheta merquera, un quemado con ACV, un che pibe sin futuro; y una, la que les habla, una más entre tantos iguales”, presentaba La Negra al comienzo. Un infierno al que solo atemperaban el afecto, la fiesta pasajera o el nacimiento de un niño. Este sector social no estaba aislado; por el contrario, *Vago* ponía en evidencia el tejido de conexiones con el poder y las otras clases sociales. Retomando como epígrafe la letra de la canción “Debajo del puente”, del español Pedro Guerra, Lázaro afirmaba que “Están los de abajo que es menos que arriba y luego está el puente que es menos que abajo”. Hay abajo, hay arriba y hay puente entre abajo y arriba. Y el puente es lo más monstruoso, más aun que el otro infierno. *Vago* trabajaba magníficamente ese efecto de contigüidad social, de unidad del tejido social, que convierte este mundo en metáfora, no de un sector, sino de la sociedad en su conjunto. Lázaro ponía los “bajos fondos” en el centro de la escena, como Gorki, para hablar no sólo de los márgenes, sino también del centro hegemónico de la sociedad. Pensar la indigencia era pensar la riqueza, y la desigualdad. De allí la importancia de dos momentos muy significativos de *Vago*: el Prólogo y el Epílogo, en los que Lázaro declaraba haber reelaborado textos de la reciente novela *Cámara Gesell* de Guillermo Saccomano. El Prólogo se lo distribuían, fragmentariamente, los cinco personajes de la obra, a manera de coro trágico, pero alternando sus voces. Allí increpaban directamente al “hipócrita espectador”, con deliberada evocación de los versos de Charles Baudelaire en *Las flores del mal* –“¡Hipócrita lector, mi prójimo, mi hermano!”– para hacerlo sentir, justamente, su igual (su prójimo, su hermano). Miraban de frente al espectador y le decían que, mientras él estaba viendo la obra, “alguien” –en cualquier sector social– estaba cometiendo violencia, o un crimen, o permanecía indiferente a ese horror. “Alguien, un sida, se está ahorcando en una tapera del sur; alguien, un capataz de la cementera, está enterrando el cadáver de su novia en una obra; alguien, un oficial joven, está picaneando un pibe chorro en la comisaría; alguien, un perdedor, envuelto en cartones muere de frío en la puerta de un edificio cerca de Puerto Madero”. En tanto con la referencia baudelairiana los personajes acusaban al espectador de ser su semejante, se entendía entonces cómo jugaba críticamente la “hipocresía” del espectador en el título: “vagos” llama la clase media a estos marginales, que en realidad son sus hermanos. El título

enunciaba la distancia que pretende asumir el punto de vista de la clase media, y la obra derribaba esa distancia. Hay una causalidad social que conecta a la clase media con ese mundo que querría ignorar. El Epílogo, grabado en la voz de Alejandro Apo, volvía a bajar la guardia del espectador para favorecer su identificación, compromiso e implicancia: “Voz en off: ¿Quién no tiene una puta o un trolo en la familia? ¿Quién no tiene un chorro? ¿Quién no tiene un timbero? ¿Quién no tiene un drogón? ¿Quién no metió una vez la mano en la lata? ¿Quién no mintió en un juicio para zafar? ¿Quién no se dejó tentar cuando la mujer de un amigo le tiró onda? ¿Quién no falsificó alguna vez una firma? ¿Quién no le pasó por encima con el auto a un perro y siguió de largo? ¿Y vos venís ahora con que nuestro barrio está podrido? ¡A ver! ¿De dónde venís vos?”. Todo estaba conectado con todo. La única salida era la inclusión, no el desprecio o el descarte. A su manera, *Vago* era una variante ético-económica del mito clásico de Filoctetes. Sin duda había una correlación entre *Vago* y las crónicas de *Cuando muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón (se hacía referencia explícita a Frente Vital, uno de sus personajes), los programas televisivos *Okupas*, *Tumberos*, *Policías en acción* o *El puntero*, el registro testimonial directo de la realidad. Pero *Vago* marcaba una diferencia haciendo de estos componentes sociales comunes a varias expresiones un impactante acontecimiento teatral, y especialmente actoral. Con sabiduría escénica y de dirección de actores, Lázaro editaba el realismo con narraciones de los personajes al público, elipsis vertiginosas, focalizaciones expresionistas en el mundo interno, escenas paralelas y espacios múltiples, comicidad, ironía y grotesco. Más el olor rasposo del cigarro barato, que inundaba el ámbito de los espectadores, aumentaba la ilusión sensorial de realidad, picaba en la garganta y hacía pensar en el paco. Estética de la multiplicidad, diría Pavlovsky, mucho más que realismo costumbrista, en el que confluían poéticas diversas. Pero, por sobre todo, un acontecimiento teatral de potencia política. Una expresión artística aliada a la energía social, hoy en plena vigencia, de la inclusión. Podemos pensar *Vago* como una puesta en práctica teatral de las palabras de Lázaro teórico por la vía de Meisner: “Los resultados, para el espectador, son de una mayor profundidad de realismo” (p. 9). Damos fe, como público, de que así era.

Bibliografía

- Buezo, C. (2004) "Sobre la actuación, de Sanford Meisner: un manual de formación actoral con un glosario bilingüe de términos teatrales". Disponible en <https://abacus.universidadeuropea.es/handle/11268/6464/recent-submissions?offset=40>
- Dubatti, J. (2014a), "El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral", en su *Filosofía del Teatro III*, Buenos Aires, Atuel, pp. 79-122.
- Dubatti, J. (2014b), "Vago, de Yoska Lázaro, en el Teatro del Abasto. Una dura parábola política que habla acerca de la inclusión social", *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultura, domingo 15 de junio de 2014b, p. 7.
- Knébel, M. O. (1998) *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Fundamentos.
- Layton, W. (1999) *¿Por qué? El trampolín del actor*, Madrid, Fundamentos.
- Lázaro, Y. (2014) *La escena de los nadies: Vago, Los errores de Noé, Una pieza menor*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- Lázaro, Y. (en prensa) "Acercamiento a la técnica Sanford Meisner: el hacer del impulso" (2017a), en *Historia del actor*, J. Dubatti ed., México, Libros de Godot.
- Lázaro, Y. (2017) "Técnica Sanford Meisner: la actuación honesta", *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, XVIII (31), agosto de 2017, pp. 170-173.
- Lévinas, E. (2014) *Alteridad y trascendencia*, Madrid, Arena Libros.
- Meisner, S. y Longwell, D. (1987) *Meisner Sanfor on acting*, New York : Vintage Books, a division of Random House.
- Meisner, S. y Longwell, D. (2003) *Sobre la actuación*, trad. Catalina Buezo y Luis Guerra, Madrid, La Avispa.
- Ruiz, B. (2008) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Artezblai.