

# MI EXPERIENCIA COMO ACTRIZ EN "ULF"

VERÓNICA ODDÓ

Actriz



**E**l Grupo actoral 80 nació como grupo en Caracas, en 1983, después de haber permanecido desde 1980 (de ahí su nombre) como Taller actoral permanente, bajo la dirección de Juan Carlos Gené. Su característica fundamental era el hecho de estar compuesto por nueve actores de cuatro nacionalidades diferentes: cinco venezolanos, dos argentinos, un boliviano y una chilena (yo). Por lo tanto, la necesidad grupal más relevante fue la de hacer un teatro *nuestro*, latinoamericano, que nos atañera y representara a todos. Desde ese momento el grupo ha montado alrededor de veinte espectáculos; sólo cinco de ellos no son latinoamericanos.

Ulf nació como proyecto aparte. Dos actores argentinos muy prestigiados le pidieron a Juan Carlos Gené una obra para ser representada por ellos en Argentina. Diferentes circunstancias hicieron imposible su realización. Un año estuvo guardada hasta que decidimos abordarla nosotros. No era fácil decidirse. Su carácter *tan argentino* la hacía prácticamente imposible en Caracas. Surgió entonces, muy oportunamente, la opción de realizarla como una coproducción entre el GA 80 de Venezuela y el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Para cumplir a cabalidad nuestro ob-

jetivo latinoamericanista, decidimos que el director también tendría que ser un invitado *extranjero*. Surgió el pleno acuerdo de la coproducción ante el nombre de Claudio di Girólamo; empezábamos a cumplir un sueño. No sólo nuestro repertorio era continental, sino también los lugares e instituciones que participaban en el proyecto. Nos trasladamos a Buenos Aires, actores y director, y bajo el tan profesional y prestigiado alero del Teatro San Martín, empezamos a trabajar. Dos chilenos y un argentino, en Buenos Aires, en una coproducción venezolano-argentina, iniciábamos la travesía. ¡Claro! Tendríamos que estrenar en dos meses...las razones, evidentemente económicas.

Todas estas circunstancias están definitivamente imbricadas en el resultado artístico de Ulf. Para el director (Claudio di Girólamo) y para mí, ambos chilenos, era un reto especial meternos de lleno en el mundo de la obra, cuyos personajes y circunstancias estaban íntimamente ligados al *ser nacional* argentino; historia, lenguaje, instituciones mitológicas y otras, como el circo criollo, eran para nosotros mera información. Teníamos la asesoría inmejorable de Juan Carlos Gené como autor y actor de la pieza, pero para mí, como actriz, no era suficiente para resolver el hecho

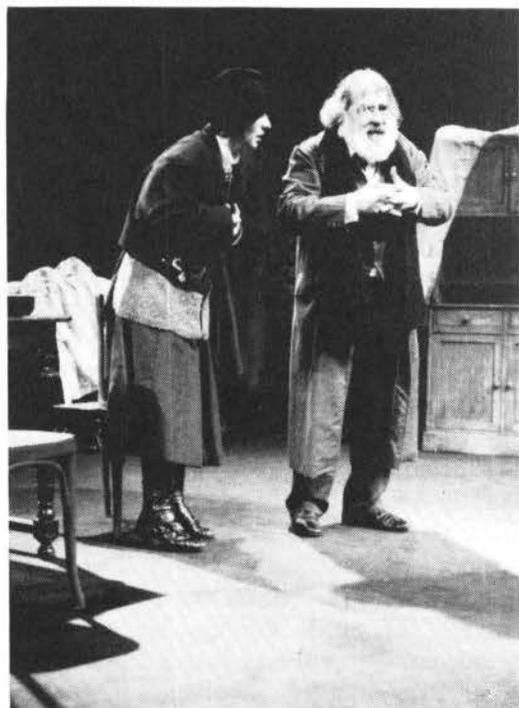
artístico de crear ese personaje que me tocaba encarnar.

A través de todo el proceso formativo y creativo del GA 80, hemos partido de una premisa fundamental que está explícita en el nombre del grupo. Depositamos nuestra fe de gente de teatro en el hecho actoral. El actor es lo único indispensable para conformar un hecho teatral. Sin él, éste no es realizable. Por tanto, la mayor responsabilidad artística de un montaje se lo otorgamos al actor. Tratándose de un grupo conformado por integrantes de varias nacionalidades, el ser nacional de cada uno pasó a ser un factor expresivo fundamental. Hablábamos un mismo idioma, pero no siempre un mismo lenguaje; el cómo se accionaba con verdad expresiva fue conformando un lenguaje común, sin intentar disfrazarnos de venezolanos, mexicanos, chilenos o argentinos, dependiendo de la obra que hacíamos. Sin embargo, el proyecto Ulf tenía una diferencia fundamental. Iba a ser estrenado en Buenos Aires, siendo sus personajes un par de actores, ya viejos, del circo criollo, institución rioplatense por definición; sumamente populares, nada sofisticados... El terror persecutorio habitual en los actores, esta vez se me presentaba de esta manera: ¿Cómo hago para ser convincente como viejita popular argentina, y para colmo, cirquera, trashumante, síntesis de la inmigración italiana y judía, que es tan propia de ese país? Me imaginaba con pánico cómo se podría recibir en Chile a un elenco argentino o venezolano haciendo, por ejemplo, *La negra Ester*. ¡Sentí una responsabilidad paralizante! Pero... ¡nada! Había que hacerlo y muy bien. El proyecto generaba muchas expectativas en el medio argentino. Felizmente había un antecedente previo que me ayudó a tener confianza en mi ser actriz y en mi ser nacional. ¿Acaso no había ganado yo un premio en Caracas, haciendo el único personaje popular de la obra *Clipper*, la última de Isaac Chocrón? Y me acordé de un amigo director venezolano que al venir a saludarme el día del estreno me había dicho, casi en carácter de reclamo: "eres tan buena actriz, que lo haces olvidar a uno

que Pura es una negra maracucha". Con ese personaje, lo único que yo había hecho era apelar a mi propio ser nacional chileno, aplicado al amor que me despertaba esa mujer venezolana. ¡Esa era la manera en la que tenía que abordar a Paloma!

Con esa convicción empezó el trabajo y con él la pelea con el lenguaje (*vos, venís, ándate, venite*, etc.). El *tú* había que usarlo estrictamente apegado a lo escrito; es un elemento de acción en la obra, ("Amas o amás... ¡jamás! Allí (en Suecia) se habla así"). En medio de la pelea conmigo misma (...y por supuesto a veces con los otros) me apoyaba persistentemente, cada vez que Paloma mascullaba, en los más insospechados o casi olvidados giros chilenos. Sin proponérmelo, estaba encontrando la manera de acceder a lo más profundamente nacional de ese personaje. ¡Claro! El espectador jamás debía escuchar lo que mascullaba y, en lo posible, tampoco el actor (¡que era el autor!). No se presentaba fácil, pero empezaba a ser un

Juan Carlos Gené y Verónica Oddó.  
Foto: Claudio di Girólamo.





Verónica Oddó. Foto: Claudio di Girólamo.

proceso muy activo y generador de acciones imprevisibles.

Los otros antecedentes de la obra, presentes a lo largo de todo su transcurso, no me eran ajenos en lo absoluto. El hijo lejos, muy lejos... (¿o muerto?); los de negro; la grabadora como medio para comunicarse lo más íntimamente posible con los seres amados distantes, inaccesibles para una caricia. Todos estos *datos* de la obra vivían en mi cuerpo. Sólo tenía que movilizarlos.

Mientras tanto, el director orientaba estos primeros balbuceos. Su metodología de trabajo consistió, en los ensayos iniciales,

en darnos a ambos actores una gran libertad; expresamente prefirió que empezáramos dejando fluir nuestras acciones, sin más indicación que un determinado trazado espacial. De esa manera, cuando tuvo que dejar los ensayos durante pocos días para asistir con su grupo el Festival de Manizales, nosotros ocupamos el tiempo inventándonos algunos ejercicios para encontrar aquellas cosas que ya vislumbrábamos como indispensables. Empezó a ocurrir el milagro que opera cuando el actor deja de pensar y le permite a su cuerpo expresarse imaginativamente, sin oponerse a esa fantasía activa, en movimiento, que sólo se conoce cuando ocurre; ésa que no es previsible. Síntomas específicos se empezaban a instalar con propiedad. ¿De dónde venían? Indudablemente, de la imaginación dinámica. Mi mandíbula comenzaba a aflojarse y tensarse sin razones aparentes; una pierna obedecía menos que la otra, dando por resultado una leve cojera, que desaparecía en los momentos de recrear el *espectáculo* que Paloma ideaba (es

conocido el hecho de que los actores se *mejoran* de cualquier dolencia o incapacidad física a la hora de actuar); las manos empezaron a desplegar como si su única articulación fueran las muñecas; dedos y falanges tendían a mantenerse desplegados. Surgía además un imperceptible movimiento incesante en todo el cuerpo, dando un ritmo específico a la gestualidad y al lenguaje de Paloma.

Por su parte, Jacinto iba encontrando cierta lentitud ansiosa para su quehacer y una tendencia permanente a dejarse llevar por la gravedad; todo gesto o movimiento terminaba hacia abajo. También su lenguaje

verbal *aterrizaba*; agregaba a cada parlamento una afirmación rotunda: *sí*. Sin lugar a dudas, había nacido un Jacinto verdadero, creíble y querible; mi Jacinto (el de la Paloma); el hombre a quien había consagrado la vida entera, peleándose con él desde siempre. Ese cuerpo cansado, esa mirada inquieta y penetrante, esas manos torpes y ya sin fuerzas, pero capaces también de darme un golpe; ese cuerpo viejo y cansado empezó a ser mi fuente más verdadera. La realidad física, ineludible, que el actor me brindaba, fue un impulso decisivo para reafirmar mi Paloma física, que hacía un contrapunto permanente, necesario para oponer *hacia arriba* su tendencia de ir hacia abajo. Así, Paloma empezó a despegarse del suelo, en la medida de sus posibilidades. Sin embargo, una viejita bailante y despegada no era razonable; la edad de ella, como antecedente, no lo permitía. Pero el hecho artístico que había surgido con verdad en la acción fue compartido por todos. Por eso Paloma, en el devenir de la obra, rejuvenece.

A su regreso, el director se encontró con dos actores que al empezar a ensayar, mostraban el paso y el peso de los años, con más convicción. También había surgido, producto de esa realidad ineludible que son dos cuer-

pos interactuando, un vínculo que trascendía el mero lenguaje. Algo empezaba a pasar que denotaba una relación íntima prolongada. Aparecía poco a poco la obra. A partir de ahí, todo empezó a fluir con más certeza y el director comenzó a seleccionar material, a poner acentos, en fin, a definir la puesta. Yo había encontrado la manera de apropiarme de las acciones de Paloma; no había atisbo de disfraz. El lenguaje verbal empezaba a ser mío (en la calle me escuchaba usando el *vos*). La vejez también era la mía. Incluí una canción en idish (ayudada por una amiga, para resolver ese idioma); inventé una coreografía para mi *prólogo*; agregué una acción completa no escrita: la de apelar *al hijo* (la grabadora), para evitar la cachetada de Jacinto. En fin, no me limitaba ya estricta y solamente a la obra escrita. Ya todo surgía por necesidad, sin discusión interna. Había ganado la batalla conmigo, pero faltaba ganar la fundamental: el público de Buenos Aires.

La obra estuvo en cartelera en esa ciudad por ocho meses consecutivos. Se le otorgó el premio **María Guerrero** a la mejor obra de 1988, y otro premio del Instituto de Antropología Teatral de Milán. A la fecha ha visitado Venezuela, México, Colombia, España (Cádiz, Madrid, Salamanca, Santiago de Compostela), Puerto Rico, Italia (Milán) y, finalmente, Chile. Creo que ganó también la otra batalla: con el público de Buenos Aires y de todos los sitios nombrados.

Para terminar este testimonio, quiero elegir un episodio que me resulta particularmente conmovedor. En Buenos Aires, en Sala Casacubierta, donde uno trabaja cerquita de los espectadores, una señora muy mayor, en primera fila, alta, de cabeza alba, aplaudía y extendía sus grandes ojos azules. Se aferró a mis manos, reteniéndome mientras me decía confidencialmente: "soy alambriista de circo". Tenía alrededor de ochenta años. •

Verónica Oddó y Juan Carlos Gené. Foto: Claudio di Girólamo.

