

:: TEXTO DE CREADOR

# *La amante fascista*

## El desafío de actuar sin representar

### Paulina Urrutia F.

Actriz, Docente, Ex Dirigente y Presidenta del Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE) y Ex Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en el Gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet.

Quisiera agradecer a la revista *Apuntes de Teatro* no solo la oportunidad de compartir con ustedes parte de la gestación y desarrollo de este proyecto, sino especialmente el haber acotado esta invitación al relato de este proceso desde mi oficio, la actuación. Este agradecimiento surge del convencimiento que toda circunstancia dada, determina y caracteriza la creación de manera decisiva, tanto por los espacios que brinda como por las restricciones que establece al acto creativo.

Así, el hecho que la obra *La amante fascista* de Alejandro Moreno fuera ganadora del Concurso y Muestra de Dramaturgia Nacional, determinó no solo el justo reconocimiento al autor, sino la oportunidad de realizar la primera puesta en escena de esta obra. Esta posibilidad de llevar a escena textos inéditos, en el marco de una muestra dramaturgica, suponía también la posible revisión y reescritura del material original, como parte de su primer ejercicio de representación, condición que Alejandro Moreno aprovechó desde el primer día que nos sentamos a leer la obra, cuando nos envió desde Estados Unidos, donde vive hace más de un año, la primera “nueva versión” de la misma... Luego vendrían muchas más...

Desde ese momento, entonces, y por más de dos meses, se generó un proceso de lectura permanente, de un texto en constante cambio. La transversalidad de la mesa que nos reunía inicialmente al director Víctor Carrasco, su asistente Andrés Reyes y a mí, permitió ampliar la mirada del material que se nos ofrecía y poco a poco logramos ir asentando opiniones comunes a partir de la diversidad de ópticas, claramente determinadas por nuestros roles en el colectivo, que luego eran procesadas y reelaboradas por el autor a la distancia y devueltas en nueva o revisada escritura.

Este momento del proceso creativo fue muy relevante para mi trabajo como actriz; esto es a mi juicio y desde los orígenes de mi tarea, lo que creo ha distinguido mi quehacer sobre el escenario, comprender que la dramaturgia contemporánea no plantea al actor una tarea de representación de un personaje, sino que lo convoca a descubrir el mundo creativo del autor, que subyace vivencial, ideológica y autobiográficamente en todas sus obras, que es mucho más complejo, pero profundamente más humano o real que la ficción que escribe.

De hecho, creo que la dramaturgia contemporánea ha ido progresando en la medida que sus



www.foto teatro.cl

Paulina Urrutia en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

autores han hecho de su escritura un trabajo más lúcido, más honesto, menos artificioso y técnico; por tanto, verdaderamente develador. El autor contemporáneo ya no crea a otro o a otros y no está obligado a desatar imaginación por imaginación. Su trabajo ciertamente es más personal, íntimo, pero al mismo tiempo como lo es la era, único y global a la vez. Hoy como nunca antes, el autor pone de manifiesto en su obra sus infinitas identidades, complejas, múltiples, incluso contradictorias, develándose a sí mismo, sin la tarea de ocultarse en distintos roles. Su propósito ahora es al revés: pasamos del autor cuyo pensamiento, obra y a veces vida se escondía en su creación, a aquel que hoy prioriza en su escritura su manifestación, su exposición impúdica, donde no existe ética ni estética que limite su creatividad.

Entonces lo que hay que entender aquí es que por fin los actores no estamos actuando sobre representaciones ficcionadas de una manera estática y estable de entender el mundo... Por fin podemos actuar sobre lo creado y no sobre lo inventado. Así el autor contemporáneo se



www.foto teatro.cl

Paulina Urrutia en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

expone no solo en el plano de las ideas o de las concepciones de sí mismo en determinadas circunstancias o roles que le imponía su propia imaginación, para detallar en parte el proceso de evolución de la escritura. Ahora su exposición es real, auténtica y profundamente íntima, dislocada de la realidad en su sentido único y derramada en intentos discontinuos, erráticos o sorprendidos sobre el papel.

Esta oportunidad actoral de aproximarnos no a un rol o a un papel, sino a una personalidad de múltiples identidades, es el verdadero desafío del actor contemporáneo, engañado por años de tradición que lo obligaban a “convertirse” en otro, para seguir el juego cada vez más limitado de la representación del mundo, a través de lenguajes y sentidos comunes, compartidos en una sociedad local cada vez más pequeña o compartiendo códigos comunes imitados, copiados o muy similares con otras visiones culturales respecto de un mismo fenómeno (el ejercicio de la nueva versión).

Ahora lo que actuamos es un universo vivo en constante cambio, que no está resuelto, que duda, se interroga e interpela no solo a los espectadores, sino a los creadores, para que aparezca la autoría, sobre lo manifiesto.

Este fenómeno, como manera de proceder actoralmente, el año 2002 se me hizo evidente. Si bien esta óptica fue forjándose en diversos trabajos anteriores, en aquella ocasión la autora Sara Kane, prácticamente desconocida en el país, fue un universo creativo tan abismante, que la experiencia de actuar en el montaje de *Devastados* de Alfredo Castro, selló para mí una manera de trabajar sobre el escenario. En el fondo, no concibo trabajar en base a fantasías e ilusiones propias del pensamiento y la mente desatada de sus barreras ordenadoras y normativas; me gusta descubrir

el discurso profundamente humano del autor, que palabra tras palabra evidencia en testimonio, en cada una de sus obras. Me gusta que ese hombre o esa mujer que escribe, se manifieste en verbo y sea yo quien la encarne. Esa búsqueda del testimonio del autor es, a mi juicio, mucho más certera que cualquier otra búsqueda escénica y hace que mi trabajo sea descubrir también mi propio testimonio en escena. En la obra que les mencionaba, las limitaciones humanas eran expuestas con tanta agudeza y claridad, que se hacía evidente el final devastador de la propia existencia de la autora, suicidada dos o tres años antes del montaje y ciertamente el desafío escénico que asumimos, fue hacer realidad en nosotros mismos la precariedad de la existencia humana, con nosotros como testigos.

Creo que siempre he trabajado testimonios y si hace algunas líneas asumí como consciente esta manera de proceder actoralmente, esta tiene sus orígenes –en los múltiples testimonios que pude dar de mí misma, con la vida de otros sobre el escenario– en los primeros trabajos del Teatro de la Memoria junto a Alfredo Castro y la Trilogía Testimonial de Chile y en el trabajo que he podido desarrollar como docente en la Universidad Arcis, donde guío este tipo de búsquedas. Esta realidad es la que me conmueve, este descubrimiento casi obscuro de la verdad del autor que se expresa descarnadamente en la escritura, es la que me conmina a actuar. El autor contemporáneo no crea un otro; sus personajes, por nombrarlos así en la nomenclatura tradicional, son fases, imágenes parciales, momentáneas y cambiantes de sí mismo, en las realidades extremas de la ficción, que no son más que la expresión en conflicto de nuestro propio entorno, el mismo que compartimos en vida con el autor. Por eso no estamos convocados a representar a un otro, sino a realizar desde nosotros como actores, el mismo ejercicio que el autor. Descubrir la verdad en la ficción, al ser humano tras la imagen y a convertirlo en nosotros, con nuestro cuerpo y con nuestra voz.

En el caso de Alejandro Moreno, su vorágine verbal, su capacidad alegórica que bordea el delirio, su descarnada exhibición, son los gestos escénicos más fuertes de Iris Rojas. Pero ¿quién es Iris Rojas? Esa mujer, esposa de un militar, amante del dictador de turno, a la espera de su visita oficial, en un territorio en medio del desierto, víctima y victimaria del abuso de poder... bueno, Iris Rojas, en este montaje, soy yo.

Una vez que nuestra comprensión del material dramático es tan amplia como para entender que no estamos representando un personaje, sino interpelando con nuestro oficio un discurso testimonial, de una vida que se está desarrollando en paralelo a la nuestra, comienza a aparecer nuestro quehacer como actores en este universo. Entonces, solo entonces, comienzo a actuar. ¿Pero cómo se hace esto? Nuestra tarea, porque esto es un oficio, será develar –pues aquí está la maestría del oficio: salir de la oscuridad– cuál es la emoción fundante que atraviesa este testimonio de vida, que se expresa en gestos y circunstancias que conozco y reconozco en el papel, pero que es necesario articular sobre el escenario y con ello lograr el acto único de “transformación” en nuestros tiempos, que no es el yo en otro, sino ese discurso en mí. Es decir, transformar ese discurso supuestamente ajeno en un discurso propio no a través de otro, que sería el personaje, sino a través de nosotros mismos. Esta es, a mi juicio, la única acción esperable en el teatro. Y si me permiten decirlo, la verdadera tarea del actor, su escritura, su autoría. ¿Pero por qué buscar una emoción? Porque creo que la única manera, no solo de comprender a los demás sino de compartir su vida, es encontrándonos en un estado originario que podamos compartir en términos de experiencia y a esos estados se llega explorando sensiblemente todos nuestros

territorios, los mentales, los físicos o corporales y los emocionales y es en estos últimos donde el actor suele adiestrarse; por ello lo he definido como el origen de la tarea, para luego definirlo como un estado, más complejo y diverso, donde deviene el descubrimiento.

Por tanto, nuestra tarea es tan simple como profunda: se trata de descubrir en nosotros mismos el estado que subyace y que unifica conceptual y anímicamente la obra como un todo; es buscar el estado original de creación desde donde todo brota y que en el caso del teatro motiva el verbo y las circunstancias escénicas dadas. Este estado si bien es arcaico y común a todos por ser humanos, es único en cuanto a su expresión; por eso la tarea de encontrar nuestra manera de expresarlo es tan original.

Resulta esencial comprender entonces que ese estado por alcanzar se manifiesta al igual que el autor en su obra, en nosotros los actores, a través de múltiples planos, involucrando nuestra sensibilidad y registro emotivo, nuestra razón para orientar, ordenar y utilizar no solo nuestros impulsos, sino también las interpretaciones –entendidas como la capacidad de lectura intelectual– respecto de lo que vamos experimentando y por cierto nuestro cuerpo, como testigo fehaciente de su expresión, pues es ahí donde queda registrado como experiencia.

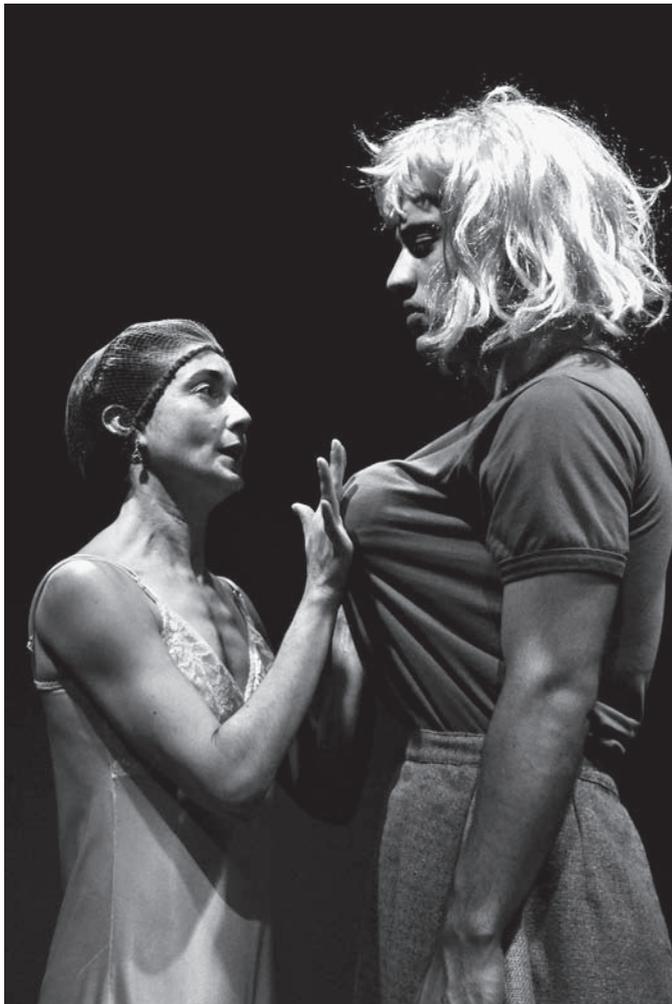
Tan importante es lo que somos corporalmente hablando, en el caso del actor, que solo esto nos diferencia creativamente de manera decisiva, pues nuestro cuerpo es el instrumento de expresión de lo descubierto y en estos tiempos, lejos de exigencias formales –que no digo que no las haya sobre todo en materia audiovisual– podemos explorar nuestra individualidad y particularidad corporal profundamente, sabiendo que ambas no son estáticas sino diversas y fluctuantes desde lo reconocible hasta lo que siempre constituye descubrimiento. Porque si bien la mayoría de los seres humanos camina, todos lo hacemos de manera distinta; la gracia es que ahora, nadie debiera decirte que tal o cual “personaje” que “haces” debiera caminar de tal modo... Es por cierto tu oportunidad para resucitar como Lázaro y caminar por primera vez, solo como tú puedes y quieres hacerlo.

Ese estado que debe ser develado, no es más que la opinión sensible del actor del material

## *La Amante Fascista*

De Alejandro Moreno

<b>Dirección:</b>	Víctor Carrasco
<b>Asistente de Dirección:</b>	Andrés Reyes
<b>Elenco:</b>	Paulina Urrutia, Juan Pablo Rahal y Horacio Valdés
<b>Dirección de Arte:</b>	Fernando Briones
<b>Diseño Iluminación:</b>	Fernando Briones
<b>Vestuario:</b>	Loreto Martínez
<b>Imágenes Audiovisuales:</b>	Rodrigo Susarte
<b>Música:</b>	Álvaro Solar
<b>Realización Escenográfica:</b>	Ingrid Hernández
<b>Producción:</b>	Pablo Llanos



www.foto teatro.cl

Paulina Urrutia y Juan Pablo Rahal en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

creativo que le fue entregado, y lo defino como opinión sensible, porque es racional, emocional y corporal e involucra nuestra comprensión anímica de la vida en cuestión; no es una opinión intelectual, orgánica, sintética e interpretativa como es la del director.

Si me permiten, voy a explorar algunos planos de trabajo en esta lógica, con un solo ejemplo. Luego me permito reproducir el texto.

**Por la razón** es, habitualmente, el primer ejercicio que realizo, seguramente porque hemos sido educados, premiados y reprendidos por su buen uso o su negligencia. Es también el gran instrumento social y, por qué no decirlo, profesional, por el que se nos mide de manera absolutamente indiferenciada y por tanto esencialmente injusta... Pero bueno, los que reclamamos todavía somos minoría. Yo diría que en este trabajo mi comprensión racional del texto en cuestión fue entender muy tempranamente que su relato se articulaba casi matemáticamente como una cebolla al corte, donde era posible, capa por capa, fragmento por fragmento, llegar

al centro de la misma, a su corazón, que originalmente era la escena de "El Puesto Altiplánico", a mi juicio la síntesis poética de esta obra, ubicada estratégicamente en el centro de los múltiples textos. Fue tan importante esta certeza, que fue emocionante cuando Alejandro decidió ponerla al inicio de la obra, en su versión final... Fue como la constatación de su originalidad, que resolvió convertirla en el prólogo de su propia historia.

**Con el alma**, y a propósito de esta misma escena, la imagen alegórica de esta mujer siempre fue más fuerte que su anecdotario circunstancial, fue lo primero que me conmovió. El primer texto que me dio datos ciertos del estado de soledad y exposición que debíamos trabajar, el primero en sacarme del estado de insomnio, para sentir la tortura de un cuerpo transformado por la animalidad, la locura y los vanos afanes identitarios.

**En mi cuerpo**, esta misma escena fue la última que montamos con nuestro director y claramente fue también la síntesis de nuestro trabajo. Es mi cuerpo el que se presenta, ciego en las alturas, vestido y desvestido, en acto, en estado, es lo que se actúa, lo único que tiene acción sobre el escenario. Es la primera y la última palabra... es el verbo hecho carne, la mía.

#### El Puesto Altiplánico

En una inmensa planicie cordillerana a una altura incomparable, sin tener conciencia de que pueda existir algún poder superior al que invocar en la desolada llanura, se encuentra sola, atendiendo un puesto de artesanías de una minoría étnica chilena ficticia. Con calzones y sin sostenes.

Lleva ya un buen tiempo allí, porque sus pulmones se han acostumbrado a respirar a miles de kilómetros del nivel del mar. Ahí el tiempo es otro. En pocos minutos se suceden los amaneceres y atardeceres que la hostigan sin ella poder sentarse, porque sobre unas patas de cabra tiene que mantenerse en pie en la cima del mundo. Semidesnuda. Semi animal andino destinado a un simple y único sacrificio: ser chilena en la cordillera.

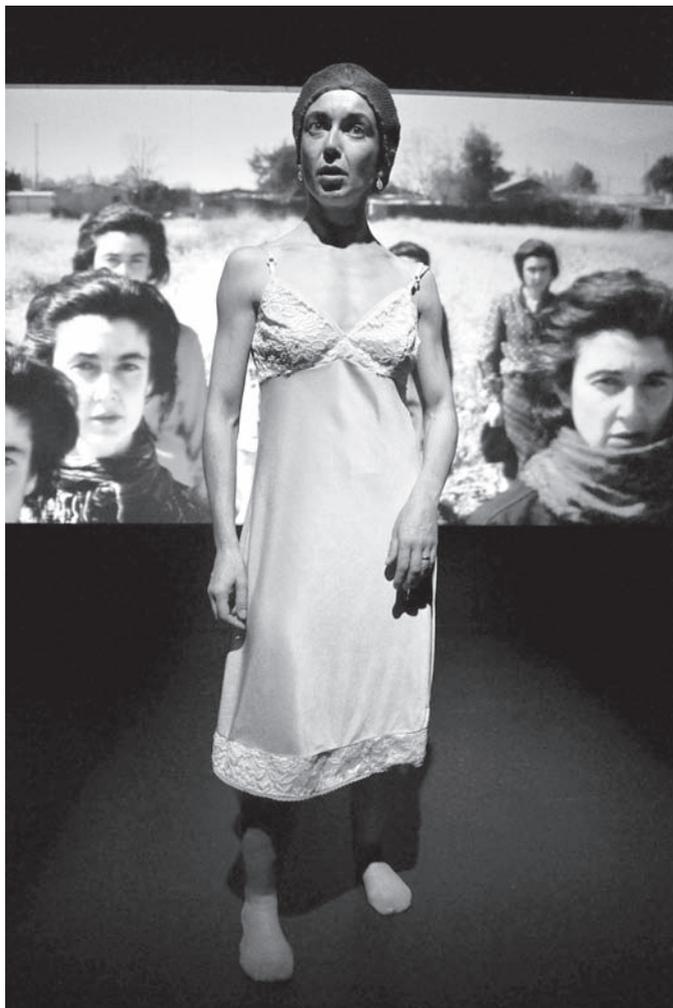
En el altiplano donde ya no hay oxígeno casi y solo son los musgos los que logran respirar a tal altura limítrofe. Ensaya una caminata sobre sus patas de cabra con las que avanza pocos pasos. Ordena los cacharros de greda que promocionan la idea de la cultura chilena en medio de la nada, mientras, sobre la planicie inmensa y latinoamericana, el viento menea su larga peluca de plástico negro al ritmo agónico de los coirones.

Sus pezuñas se entierran en el suelo pedregoso y trinacional. Sus pezones son greda y el viento se los seca y resquebraja.

Medio animal, medio ella ya no se pregunta ni se cansa de estar a cargo de un precario puesto, sacado del imaginario del comercio artesanal de un país sin costumbres. Recuerda a medias que tiene un hijo, no está segura de eso porque no siente la necesidad de protección por nada más que los artículos folclóricos que tiene que vender. Cada vez que la vaga sensación de ser madre le viene, una música de charangos y queñas a lo lejos la espanta.

Es un animal destinado a la promoción y una mujer destinada a respirar con la mínima cantidad de oxígeno. Y Camina como una cabra humana esperando a un turista.

Pierde el tiempo mirando el paisaje, comprobando la copia exacta del volcán que se refleja en el lago, que también sufre bruscamente los avatares de un tiempo solarmente desorganizado, con ese sol que pasa raudo y no da sombra, ni calienta. Miserable estrella que le seca la cara, los labios y le parte los pezones duros de greda. Y se acuerda que es chilena y le baja la leche.



Paulina Urrutia en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

Trata de imitar a los flamencos que duermen cruzando sus finas patas, para descansar un cuerpo de plumas excepcionales y se cae al suelo que riega a borbotones de una leche jabonosa.

Desde el suelo aprende a hacer queso y come.

Los flamencos se reproducen y son manchas rosadas en el cielo único y desordenados se abalanzan sobre el volcán que se refleja en el lago. Dónde está realmente el volcán, se pregunta ya sin oxígeno, masticando un pedacito de queso que dura horas en su boca humana, porque como mujer es chilena y como animal cabra. Pero vea, camine y vea, camine y compare que yo acá estaré siempre atendiendo como mujer y como cabra.

Recuerda una brutal gopiza que pudo haber soportado como cabra, pero no como chilena y se confunde pensando si será en su parte humana o en su parte animal, donde el turista chileno hará el sacrificio. (Moreno s/p)

Por eso, los personajes de la dramaturgia contemporánea no tienen forma de interpretación; es una vida que debe ser atravesada por la vida del actor para ser una experiencia sobre el escenario, que es lo que el espectador desea presenciar al asistir a un espectáculo vivo. Eso es lo sorprendente del teatro de hoy y de siempre, del que se hace en la actualidad, en su momento, del que ocurre ahí, en ese instante; del que no se representa a sí mismo para auto homenajearse o para rendirse culto.

Esto es lo que permite que las distintas miradas del autor, del director y la propia, se hagan carne en mi cuerpo, con mi voz y en un acto único, que no es verdaderamente de "transformación" y menos de interpretación, sino de convencimiento y de conversión, del personaje en mí y nunca más al revés, de una experiencia vital que mantiene al espectador siempre consciente y permanentemente interpelado. Esto es lo que hace que el espectador se pregunte: ¿Ella de verdad cree lo que está diciendo? ¿Es ella o el personaje la que está hablando? ¿Me está hablando a mí? Este ejercicio de convertir al otro en lo más profundo del yo actor, es el acto creativo que entra en diálogo con el director que con exigencia, amplitud, confianza y guía, va modelando el diálogo con los demás lenguajes sobre la escena.

Obviamente, este proceso toma su tiempo y a veces se da de una manera tranquila y paciente y otras, en medio de la inseguridad y la desconfianza permanente; pero las señales son inequívocas, va a suceder. En este caso, todo comenzó a expresarse en las lecturas, cuando se me hacía imposible leer el último fragmento de la obra, que es la negación del informe Valech, que detalla los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura de Pinochet en Chile. Me daba tanta pena que no podía leer, sentía que no podía decir, que nada de ese horror había ocurrido, era tan brutal la negación que no podía hablar. Algo similar comenzó a ocurrir cuando comenzaron los ensayos del fragmento "Lo Limpiaron Todo", con el que se inicia la obra tras el prólogo del "Altiplano". Este fragmento sintetiza argumentalmente la obra en 20 minutos e instala la circunstancia del personaje en la escena, un estado de insomnio permanente en la obra... Entonces... se me dio la tarea de indagar en ese estado. Sin embargo, yo no podía actuarlo, tal vez habría podido interpretarlo, pero claramente... no era ese el estado que buscábamos. Luego de varios tumbos, como todos los tenemos cuando actuamos, gracias a la confianza de mi director, poco a poco fui descubriendo el origen de la "circunstancia" del insomnio y de la pena que no me dejaba terminar la obra. Era el miedo, el miedo el que atravesaba a Alejandro, a mí, a todos nosotros, el que me permitió actuar y a ustedes permanecer atónitos, impactados por la memoria de lo vivido. Fue el miedo, un miedo arcaico, un miedo insondable, el que comenzó a articular en mí las primeras voces, los primeros movimientos, las primeras miradas sobre el escenario. El miedo, mi miedo en *La amante fascista*, fue mi creación en esta obra, ese que me convierte en un animal dispuesta a matar por defenderme y a morir, por la explotación y el abuso de los demás.

Fue tal el pavor que logré conquistar en este sueño consciente en el que se convirtió esta obra, a propósito del insomnio; que como un animal desatado, descendí de la cómoda tribuna del escenario a la platea, al final de la obra para, al igual que ustedes los espectadores, ser capaz de decir la verdad a través de la gran mentira de la negación: aquí no ocurrió el horror, no fue sobre mí, ni sobre ustedes la vejación, no soy una actriz, no es un personaje, soy yo y en mí como en ustedes, todo esto ocurrió... Esto es actuar. Esto es lo que convierte un discurso en una obra, por mi parte; lo que transforma un escenario en un lugar, que fue la creación de Fernando

Briones; una grabación audiovisual en un paisaje escénico, que es la obra de Rodrigo Susarte; un texto dramático en un testimonio personal, fruto de la conjunción de muchos lenguajes, con una estética y una ética, tan particulares como únicas, que es la obra del director.

Gracias a esto hoy, felizmente, estamos haciendo el teatro que queremos, el que nos es necesario y el que nos hace actuar sobre la realidad que nos importa... El teatro de hoy, el actual, el presente en el presente.

### Obras citadas

Moreno, Alejandro. *La amante fascista*. Manuscrito de trabajo de la actriz. s/e.