

caras en el Teatro Noh, cada personaje posee su expresión propia.

El manejo técnico básico del maquillaje no necesariamente indica una adecuada utilización en cuanto a lenguaje de este. Se debe desarrollar una capacidad de síntesis y un conocimiento de nuestra propia cultura para poder hacer uso significativo de los colores y las líneas tal como lo hace un pintor o artista plástico.

La comprensión de todos los elementos del teatro, como sabemos bien, es un proceso lento que no termina con la escuela. Es por esto que en ella es donde entregamos a los alumnos algunas señas de lo que es "su camino futuro; cada uno profundizará, de acuerdo a sus intereses, en las distintas tendencias y expresiones escénicas. Nuestro rol, al menos

así lo entiendo, es dejar la inquietud por profundizar y unas cuantas técnicas básicas que en un semestre no pueden convertir a nadie en experto (ni siquiera en ocho, según mi experiencia). La escuela entrega, entonces, técnicas de estudio, caminos por los cuales cada uno pueda explorar y recrear el teatro revitalizando sus formas expresivas, actualizando sus contenidos, en fin, dándole vida.

En fotos que aquí incluyo se muestran tres distintos montajes y su trabajo en cuanto al maquillaje:

En *La Negra Ester*, con dirección de Andrés Pérez, se conjugan elementos circenses y elementos no realistas que pueden hablar de una amalgama entre el expresionismo y algunas reminiscencias orientales. Los personajes poseen líneas bien defi-

nidas que asemejan una máscara que transmite la esencia de cada uno en cuanto *estado* o emoción.

En los *Cuentos Noh modernos* de Yūkiō Mishima, con dirección de Andrés Ulloa, se intentó traspasar lo minimalista de este estilo de teatro japonés, tanto a la escenografía como al vestuario y por supuesto al maquillaje.

En *Tienes la boca con sangre Erzebeth* de Patricia Araya y dirigida por Carla Achiardi, se buscó una estética relacionada con lo que el personaje representa, en cuanto a lo extremo de su existencia. Considerando además que se ha convertido en un personaje de culto para los llamados *Góticos* se eligió un maquillaje de alto contraste entre luces y sombras, privilegiando los colores fríos y sanguinolentos. ■

Teoría y creación

Milena Grass

Profesora Escuela de Teatro PUC
Post-título con mención en Análisis Teatral
Escuela de Teatro PUC1990



Fotografía: Francesca Accatino

¿Qué sentido tiene que los alumnos de una escuela de actuación tengan cursos de metodología de la investigación y deban realizar un trabajo investigativo, una memoria, para titularse? Creo haber contestado muchas veces esta pregunta formulada por alumnos escépticos, reticentes y aterrorizados frente a esa *magna e inabordable* tarea. Por mucho tiempo, la respuesta obligada

tenía que ver con el hecho de estar insertos en una universidad, lo cual exigía de suyo cierto *nivel* teórico para sus titulados. Pero, ¿cuál es el sentido profundo de este tipo de trabajo?, ¿tiene algún valor real más allá del formalismo académico necesario para obtener una licenciatura? Mi respuesta es un sí rotundo —a pesar de haber participado en la reducción de los dos cursos que guiaban este

trabajo a uno solo en el nuevo currículum de la Escuela de Teatro.

Veamos qué estaba en juego en la apuesta por una memoria de título y por qué hemos defendido el espacio de reflexión teórica al final de la carrera de actuación.

En un reciente seminario que se realizó en la Escuela de Teatro PUC en el marco del III Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, tuvimos la

posibilidad de reflexionar sobre estos temas con tres invitados franceses: Bruno Tackels (dramaturgo y ensayista), Enzo Corman (autor dramático) y Fernando Gómez Grande (traductor). En términos metodológicos, la primera parte del seminario se planteó como una instancia para generar un lenguaje común, un trabajo de revisión y definición explícita de ciertos conceptos –que tomaba en cuenta su raíz etimológica y sus cargas filosóficas incorporadas a través del tiempo–, para proceder luego a analizar algunas de las lecturas dramatizadas presentadas en el Festival. Dentro de este marco, tratamos de desentrañar la relectura que Denis Guénoun hace de la Poética de Aristóteles en su libro *Le théâtre est-il nécessaire?* y su proposición del teatro como un espacio que permite a quienes asisten a él identificar el *ser de las cosas*; entendiendo aquí la identificación como un conocimiento inédito y no como la relación con una realidad preexistente y ya conocida, ni tampoco como un momento de autoidentificación personal. Finalmente y casi como un dato anecdótico, Bruno Tackels se refirió a la etimología de la palabra *teoría*, señalando que ésta proviene de la raíz *mirar, contemplar* y que sólo posteriormente habría quedado relegada a una experiencia de segundo orden como sería el análisis argumentativo.¹ Señalo lo anterior porque voy a desarrollar esta idea en detalle más adelante.

1. Para agregar aún más a la anécdota, cuando uno busca la palabra *teoría* en el Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico (J. Corominas y J.A. Pascual, Madrid: Editorial Gredos, 1983, 3ª reimpresión 1997, vol. V, pág. 466), éste remite a la entrada *teatro* (p. 444), donde uno se entera de que ambas palabras provienen de dos verbos con la misma raíz ya mencionada.

Retomo esta experiencia recién ya que me parece que identifica una serie de elementos que justifican la reflexión teórica en torno al quehacer teatral. En primer lugar, toda posibilidad de comunicar un pensamiento estriba en contar con un vocabulario, un conjunto de conceptos que permitan nombrar dicho pensar. Llevado al extremo, podríamos decir que la falta de conceptos implica al menos un empobrecimiento en la capacidad reflexiva, cuando no incluso una incapacidad. Así, todos aquellos trabajos –porque se trata de *trabajar arduamente*– que conllevan la lectura y comprensión acabada de textos teóricos, la discusión informada y argumentativa, y la producción de un discurso analítico, preferentemente escrito, llevarían a conformar un acervo conceptual que permitiría la expresión precisa y clara del pensamiento en torno al arte.

¿Por qué pongo este énfasis casi ortodoxo en la capacidad de *hablar* sobre la práctica teatral? Porque me parece que precisamente existe en la actualidad un divorcio entre las personas que tienen esa capacidad (los teóricos) y quienes hacen teatro (los directores, actores, diseñadores, etc.) –salvando ciertas pocas excepciones notables. ¿Y cuál es el resultado? Que los teóricos hablan cuidadosamente de una realidad sobre la cual tienen una experiencia de segunda mano – sin querer decir con esto que menosprecio su quehacer; de hecho retomaré este punto más adelante –y quienes tienen esa experiencia de primera mano, los creadores, balbucean al momento de pensar los resultados de su actividad creadora y se retrotraen a un segundo plano.

En un país que está recién constituyendo un Consejo Nacional de la

Cultura y las Artes esto es grave. La conformación de dicho Consejo ha significado un largo periplo, en el que se incluyó una discusión muy importante sobre la institucionalidad del organismo. Por ende, este es un momento en que toman cuerpo importantes definiciones sobre política cultural, donde indudablemente deben estar presentes no sólo los teóricos y los gestores sino también los propios artistas, con el fin de aportar el conocimiento específico que les da su forma de participar en la vida. A estas alturas, considero una terrible debilidad política cualquier falencia al momento de nombrar la investigación, los hallazgos metodológicos, los aportes para el ser en el mundo que logra el arte a través de sus múltiples disciplinas.

Por otra parte –y aquí reivindico la teoría– decíamos que la palabra *teoría*, precisamente, venía de la raíz *mirar, contemplar*, por lo que se referiría a un acto de primera mano, a una percepción inédita, como hemos dicho, del ser de las cosas que el teatro presentaría al espectador. Si partimos de esta base, tendríamos que aceptar también que esta aprehensión del ser de las cosas, de su verdad básica, es una experiencia que revela un conocimiento, un saber, en quien asiste al espectáculo y que justamente como experiencia novedosa es personal.² Y podemos decir que esta revelación, esta identificación inédita, este acto de conocimiento

2. Se suele decir que las *experiencias personales* son intransferibles; sí y no. Son intransferibles en tanto experiencia misma; pero si son transferibles a través del lenguaje. Volvemos aquí nuevamente a la necesidad de un manejo lingüístico que permite dar cuenta de una vivencia en toda su complejidad.

requiere a un ser humano que observe de manera creativa, porque sólo la permeabilidad de la creación permite llegar a conocer nuevas realidades y adquirir nuevos saberes. En este sentido, el contemplar de la teoría es siempre, en su origen, una forma de creación.

Siempre les he dicho a mis alumnos que lo único interesante en un trabajo de investigación es lo que se produce en ese punto donde toda una metodología de recolección y análisis³ se encuentra con el ser que ha hecho ese trabajo y se enciende allí una chispa, esa síntesis propia de la mirada personal y el estudio comprometido de cierto fenómeno. Lo que importa es lo que yo, desde mi iden-

3. Sobre la eterna discusión respecto de la objetividad en las investigaciones relativas al arte, creo que el verdadero punto está en la metodología. Simplificando el ejemplo, la exigencia que las ciencias duras se imponen de que un experimento repetido bajo las mismas condiciones debe producir los mismos resultados es insensata si partimos de lo que acabo de exponer respecto del interés por una mirada personal frente a la obra de arte. Si lo que nos interesa es esa observación, esas propias conclusiones, esos *hallazgos* provenientes de la propia experiencia de vida ante el fenómeno artístico o humano que se analiza, la única exigencia que me parece posible es la metodológica, entendiéndolo por ello básicamente: la eliminación de presupuestos que distorsionen la investigación, exhaustividad y coherencia interna en el trabajo, y transparencia, o sea, una descripción precisa del proceso investigativo de modo que quien lo lea pueda seguir punto por punto el derrotero del autor entendiéndolo sus aprioris, sus apuestas, sus conflictos y, por ende, entendiéndolo también sus conclusiones. Y creo también que esa es la forma de apartarnos del ensayo, como ejercicio de opinión, para acercarnos a la investigación científica como participe de un método que permite que sus resultados se sumen al saber compartido por la humanidad.

tividad particular, veo y puedo decir respecto de lo que veo en la realidad o, siendo más reductiva, en algún hecho artístico o teatral. En este sentido la teoría es creación.

Y también es creación en el sentido literario. Me he referido antes a la necesidad de desarrollar una capacidad de reflexión escrita. Darse a entender a través de un texto es una habilidad difícil de aprender, requiere un largo entrenamiento y la capacidad para identificar las ideas, ordenarlas, expresarlas, y finalmente examinar y corregir lo que uno mismo ha escrito. El escrito, ya sea artículo, memoria o tesis, alcanza su forma definitiva cuando es *autosustentable*, cuando no necesito llamar al autor y pedirle que me explique lo que acabo de leer. Y ese escrito, por obvio que parezca, es algo que antes no existía. Es creación pura, creación más loable mientras más me ilumine como lector tanto en la ideas expresadas como en la claridad con que las entrega.

No sólo es difícil, además de ingenuo, pensar que es posible adquirir con propiedad todas las herramientas que aquí se han descrito en un curso de sólo un semestre. Por ende, al dictarlo, me considero afortunada si los alumnos logran manejar medianamente los siguiente objetivos:

- Aproximarse a través de la investigación de un tema en particular, a una metodología de adquisición de conceptos teóricos que permitan la reflexión teórica atingente al objeto de estudio.
- Desarrollar la capacidad de elaborar un discurso escrito que sea claro, lógico y consistente, y que logre dar cuenta cabal del pensar de su autor; entendiéndolo la elaboración de un discurso tal como una práctica que requiere entrenamiento y

para la cual la formación en la Escuela de Teatro no prepara a sus alumnos en forma sistemática (como sí ocurre, por razones evidentes, con la escritura dramática).

- Entender que el desarrollo de un discurso teórico es un acto creativo (tanto en el pensamiento como en la escritura), donde lo más importante son los hallazgos y síntesis personales que el autor hace a partir de la acumulación de información y datos que logra a través de la investigación.

Y también si logran darse cuenta de que, aunque los estudiantes tienden a pensar que si usan cierto lenguaje y un vocabulario que, por lo general, consideran *elevado o difícil* – y que suele ser terriblemente generalizador –, están siendo *más* teóricos. Creo que lo que hacen en esos casos es que se están escondiendo, por temor a parecer ramplones o por no atreverse a expresar sus ideas. Por otra parte, tampoco se dan cuenta de que si lo que escriben es enredado y resistente a la lectura es porque no saben con claridad lo que quieren decir; si la expresión no es clara es porque las ideas tampoco lo son.

Finalmente, aclaremos un punto. La pasión teórica es un tipo de *ralle*, como lo es querer ser actor. No pretendo que en una Escuela de Actuación todos los alumnos quieran ser teóricos. Me conformo con ese *bicho raro* que aparece cada cierto tiempo. Sin embargo, si creo firmemente que el desarrollar una capacidad de observación reflexiva a la vez que creativa, y el entrenarse en la expresión de esas reflexiones, si contribuye en la formación del actor como una persona que puede aportar al quehacer humano con su mirada propia y deslumbrada ante la realidad. ■