

Final y partida¹

Catalina Martín

Actriz



Apaso constante y profundo, se hilaron nuestras vidas en torno al teatro. La llegada a la Escuela exige sacar la voz y dedicarse a la observación detenida y delicada del mundo, tarea que a veces se vuelve extenuante, porque la única forma de enfrentarse a ella es comprometiéndolo que somos. Al integrar el cuerpo, la mente, la emoción, el teatro empieza a respirar en la comunión de las partes que conforman al ser. Nada se pierde y todo da pie a algo nuevo. El juego y el análisis, lo que se trae y lo que se percibe, lo que se ve, se toca, se huele... nace un camino paralelo que obliga, por doloroso que sea, a rescatar todo lo que palpita en la memoria personal para, finalmente, ponerlo al servicio del arte.

En la Escuela de Teatro PUC, esa manera absoluta e íntegra de entregarse al trabajo era la premisa de cada nuevo proceso teatral. Sin embargo, cuando éste llegaba a su fin, sobrevenía la sensación de un viaje invisible, que había quedado engarzado en todos los rincones que tiene la memoria. Se guardaban los trajes,

los objetos, las palabras y el escenario desierto nos hacía dudar de aquello que existió. Luego, en el silencio, era difícil creer que todo lo que se vivió y se creó durante arduas horas de trabajo, en las salas de ensayo o en algún lugar del Campus Oriente, permanecían para siempre en el reino de lo intangible.

Y es esa cualidad tan efímera del oficio la que a ratos puede parecernos cruel como, por ejemplo, cuando el paso por la universidad se acerca a su fin y se ansia tener certezas. Se mira hacia atrás y sólo se ven recuerdos. Surgen las inquietudes, las preguntas, ¿en dónde residen las horas que pasaron durante cuatro años?, ¿qué requiere crear el actor en el mundo en que vivimos?, y si acaso estamos preparados para eso. No obstante, ya habíamos aprendido que las respuestas sólo es posible encontrarlas a través del teatro, este complejo personaje que cayó desde la ficción de los sueños para posarse real y protagónico en nuestras realidades.

Así es que, cuando llegamos al último semestre y los dieciocho que éramos nos sentíamos atravesados

por un universo que ya nos parecía fugaz, creí necesario indagar en el tema y hacerlo a través de una experiencia teatral real. En mi memoria *Las reinas: Diversa técnicas actorales para una dramaturgia contemporánea*, analicé nuestro recorrido a través de la Escuela y cuán determinante es el punto de llegada, es decir, el egreso teatral.

A mi juicio, indagar en esta experiencia final es fundamental, ya que consiste en que un grupo de jóvenes se presenten a un nivel profesional y ya no como estudiantes, es decir, tiene la importancia nada menos que de consagrarlos finalmente como actores y actrices. Pero también, para quienes están dentro del proceso, éste es el punto en donde nacen las interrogantes. La fase del aprendizaje ha terminado y viene esa sensación de desnudez, cuando es más evidente que nunca que el actor es su herramienta en sí mismo. Entonces es preciso preguntarse internamente qué es lo que se porta, qué se logró demostrar en este trabajo y cómo se realizó mágicamente el paso concreto hacia el mundo profesional.

1. Síntesis de la memoria de Licenciatura en Actuación presentada a la Escuela de Teatro PUC.

En definitiva, qué se requiere para ser un profesional y si aquello llegó a encarnarse. Y es sobre un egreso en donde recae inevitablemente la responsabilidad de demostrarlo.

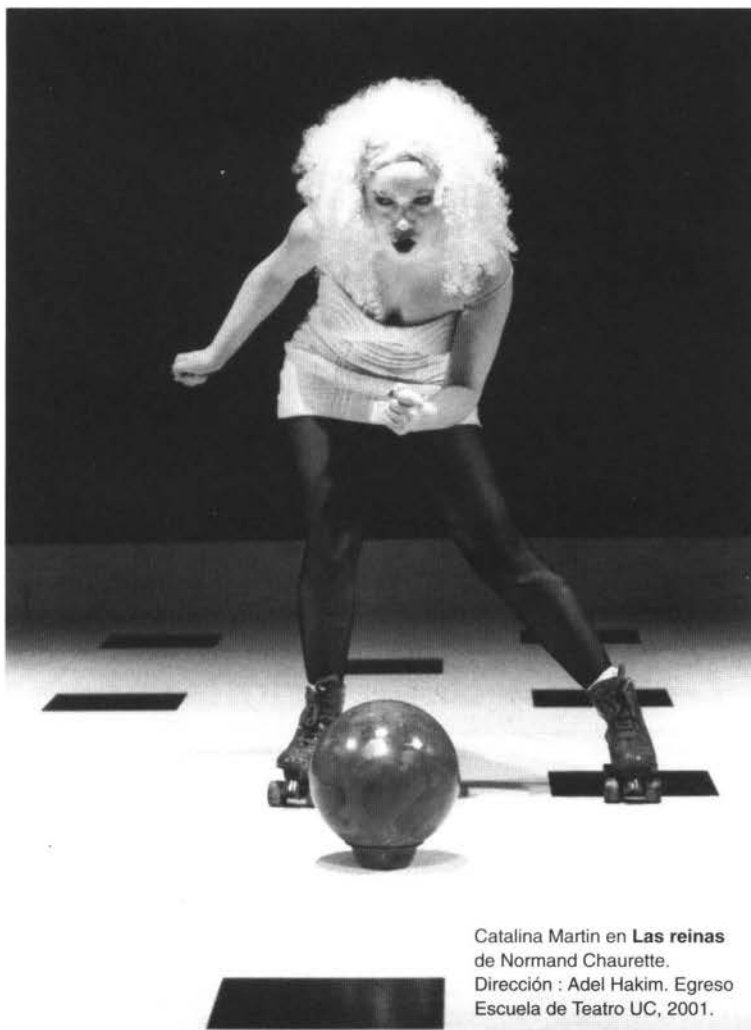
Esa fue la reflexión principal que me llevó a investigar sobre nuestra experiencia, porque desde sus inicios apareció como un proyecto dotado de ciertos factores que lo hacían parecer ideal para ser el último trabajo de un curso de actuación. Además, su diseño tenía un carácter experimental, de una alta pero positiva ambición artís-

tica por parte de nuestra Escuela, por lo que creí necesario realizar un registro que permitiera tomar el modelo para repetirlo o modificarlo. El montaje de *Las reinas*, obra del dramaturgo canadiense Norman Chaurette, formó parte del egreso 2001 junto a *Los gemelos venecianos*, ambos montajes presentados en el Teatro de la Universidad Católica y llevados a París (Theatre D'Ivry), como parte de un interesante proyecto de colaboración internacional, que luego de muchos esfuerzos logró concre-

tarse en noviembre de 2002.

Por otra parte, cuando ese proceso llegó a su fin, una vez enfrentados los múltiples desafíos que salieron a nuestro encuentro, me sorprendió ese reconocimiento unánime del elenco en cuanto a que éste se había dibujado como el más gratificante de entre todos los que habíamos participado. Todas atribuían esta impresión a que, a diferencia de otros montajes de nuestro curso, la obra no había permitido apoyarse en la consolidación del trabajo grupal, sino que se sostenía casi únicamente en los altos esfuerzos personales que imponía. El trabajo individual fue arduo y complejo; sin embargo, cuando cumplimos con sus requerimientos, sobrevino una sensación mágica. Habíamos completado algo. Habíamos concretado un paso que era necesario dar y de alguna manera aquello era visualizado por nosotras como un parto y su nacimiento.

Otra de las virtudes que me interesaron de esta experiencia fue algo que no siempre sucede y que es el ser testigos conscientes de la propia evolución actoral. Y quiero destacar este hecho, porque existen procesos teatrales que se desarrollan sin la claridad necesaria que permita posteriormente describir los aspectos que lo hicieron valioso o enriquecedor. En cuanto a las apreciaciones externas, muchos nos comentaban acerca de la potencia estética de la obra y de la presencia de un profundo y extremo compromiso actoral, que decían extrañar en los espectáculos que actualmente se ofrecen. Por otro lado, la dedicación delicada y aguda por parte de la dirección era un hecho destacado incluso por quienes se reconocían poco entendidos en materias teatra-



Catalina Martin en *Las reinas* de Normand Chaurette.
Dirección : Adel Hakim. Egreso Escuela de Teatro UC, 2001.

les. Así es que, mientras nos preparábamos para esa gira a Francia y luego de haber realizado las funciones de la temporada, creí necesario sumergirme en esta experiencia que no sólo fue singular y maravillosa, sino que, por sobre todo, me dio luces acerca de cómo nos enfrentamos los jóvenes actores al teatro de hoy.

En cuanto a esos factores que motivaron la investigación de mi memoria, son específicamente dos. Por una parte, contábamos con un equipo de profesionales que nos dirigía desde distintas técnicas actorales (realismo, *Commedia dell'Arte*) y desde otras relacionadas al teatro (danza, dramaturgia, importancia estética, música), lo que es muy interesante, pues se intuía la fusión de materias aprendidas en la escuela en forma separada; y por otra parte, estaba el tipo de texto poco convencional al cual nos enfrentamos. En esencia, me interesaba analizar si este tipo de textos son especialmente adecuados para quienes egresan y de qué forma la mezcla de disciplinas artísticas, en un trabajo en conjunto y guiado, contribuyen a la madurez artística que eleve a los estudiantes a un nivel profesional.

En cuanto al texto, *Las reinas* es una premiada obra contemporánea, de características dramáticas no convencionales que era inédita en nuestro país y que presentaba un sinnúmero de desafíos para cualquier actor o actriz, por lo tanto, lo fueron aún más para quienes comenzábamos un camino profesional. Y es esta última característica la que más me interesó, ya que su altísima exigencia superaba a cualquier experiencia que hubiésemos tenido anteriormente. Mi primera sensación al leer la obra fue de no saber cómo ni por

dónde abarcarla y que incluso luego de varias lecturas era difícil de comprender. Este fenómeno (habitual en el teatro contemporáneo) se debía no a cualquier deficiencia del texto sino precisamente a su calidad, a una escritura llena de finura y poesía, pero con un aspecto dividido del discurso que no presentaba una fábula lineal y en medio de un universo dividido, donde los personajes vivían un constante desgarramiento. Por lo tanto, los principales desafíos se relacionaban a la estructura dramática y con la manera de enfrentar actoralmente este tipo de personajes.

Una de las características que más dificultaba el montaje era la falta de acción dramática que produjera cambios concretos en la situación de la obra. Los diálogos, aunque cargados de imágenes, no hacían avanzar la acción o no la desviaban, dejando la situación de los personajes en el mismo punto después de la cada escena, lo que determina que la obra pueda variar mucho dependiendo del grupo que trabaje en ella y del estilo que escojan. Otra dificultad tenía que ver con su lenguaje complicado aunque de gran belleza lírica, compuesto por parlamentos extremadamente largos y que utilizaba el recurso del verso (sin rima), dividiendo las frases no de forma natural o cotidiana sino de la forma en que el autor considera que los textos cobrarán un mejor sentido. Las mismas palabras que el autor utilizaba significaron un especial cuidado, porque su poesía iba más allá que su significación cotidiana, lo que se tradujo en varias fases de traducción. A todo esto se sumaba la evocación de imágenes abstractas y surrealistas, creadoras de un universo extravagante, regido por sus propias leyes emocionales, raciona-

les y de acción. O sea, en este tipo de textos cabe preguntarse además si es que las coordenadas de ficción presentadas son reales o simplemente los personajes están insertos en una ficción dentro de la ficción.

En cuanto a su temática, la obra se sostenía en conceptos difíciles de abordar pero coherentes con nuestros tiempos: la realidad de un mundo agonizante por la corrupción y la perversión de las ambiciones. Los conflictos personales se confundían con los universales y metafísicos, estremeciéndonos con la renovación de un cataclismo, totalmente posible en



Catalina Martín en **Heidi Ho ya no trabaja aquí**, de René Pollesch. Dirección: Luis Ureta. Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2002.

el presente, por lo tanto, era inevitable profundizar y llegar al consenso del punto de vista.

Lo interesante de todas aquellas dificultades de la obra era que ésta desafiaba poderosamente a los intérpretes que deseaban trabajar en ella.

La carencia de acción dramática al interior de la escena (que visto desde el punto de vista de la forma



Macarena Silva, Roxana Naranjo y Catalina Martin en **Heidi Ho ya no trabaja aquí**, de Reneé Pollesch. Dirección: Luis Ureta. Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2002.



Roxana Naranjo y Catalina Martin en **Heidi Ho ya no trabaja aquí**, de Reneé Pollesch. Dirección: Luis Ureta. Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2002.

teatral es algo típico de la tragedia antigua, ya que los crímenes ocurren fuera de escena y los personajes deben narrarlos) obligan a los actores a estar muy cargados de lo que está afuera, tener estas visiones, traerlas al escenario y comunicárselas al público. Otro de los desafíos para las actrices tenía que ver con la creación de los personajes, ya que para crear los personajes era necesario indagar

en lo que dice el personaje y en lo que dicen los otros personajes de éste (el autor no aporta datos). Sin embargo, esta es una tarea difícil de lograr cuando los personajes se comunican a través de un lenguaje extra-cotidiano. Pero había que ser cuidadosos en cuanto a que estas visiones no son abstractas, por el contrario, son muy concretas y se necesitaba que las actrices entendie-

ran su sentido. Estas condiciones propias del texto otorgan gran libertad pero a la vez un buen desafío a la hora de imaginar cómo serán los personajes.

Todas las dificultades del texto se fueron resolviendo poco a poco junto a las visiones de quienes dirigían el proyecto y, desde esa perspectiva, el trabajo en equipo fue indispensable, fundamental. El equipo al cual me refiero estaba constituido por una coreógrafa, Elizabeth Rodríguez, dos asistentes de dirección (también actores y dramaturgos) Coca Duarte y Andrés Kalawski y encabezado por el director franco-egipcio Adel Hakim. Posteriormente, se incluyeron dos músicos y dos diseñadoras.

El primer gesto que señalaba el interés de reunir aprendizajes anteriores y profundizarlos vino del director, quien hizo confluir dos tradiciones de la actuación: la del realismo y la de la máscara, integrándolas y sacando el máximo de provecho a la esencia de ellas. Por una parte nos motivó a sumergirnos en la interioridad de los personajes, en su psicología, en sus problemas existenciales. Y por otra parte, aprovechó las herramientas lúdicas y la técnica precisa de la *Commedia dell'Arte* para crear figuras expresivas, además de intentar reflejar nuestra contingencia, como habitualmente se hace en ese estilo de teatro. Por su parte, Elizabeth Rodríguez (profesora de movimiento y coreógrafa) aportó todos sus conocimientos, en cuanto al desempeño físico de las actrices y a ciertas resoluciones escénicas, utilizando elementos de la danza. Hay que destacar que en montajes anteriores surgió el interés por aplicar elementos que aprendíamos en nuestros talleres de movimiento, pero al no

contar con un especialista en la materia, no era posible profundizar. Además, nuestros intentos operaban en nosotros de manera instintiva, por lo tanto, no alcanzaban a constituir un modelo posible de seguir en otras ocasiones. En definitiva, el trabajo con Elizabeth Rodríguez nos dio pautas para traducir corporalmente aspectos psicológicos y emocionales de un personaje. Los asistentes (Coca Duarte y Andrés Kalawski) fueron un apoyo importante para organizar y profundizar en el trabajo (hay que recordar que además se montó *Los gemelos venecianos* con la otra parte del curso). Su experiencia como dramaturgos y actores egresados de esta escuela significó un apoyo importante para la comprensión del texto y un nexo fundamental entre el director y los alumnos. Además, consideré que el curso había trabajado anteriormente con Elizabeth, Coca y Andrés en sus áreas respectivas. Este punto es relevante para analizar la importancia de la continuidad en el desarrollo artístico. Por ejemplo, Elizabeth Rodríguez se hizo cargo de prácticamente toda nuestra enseñanza en el área del movimiento, pero nunca antes habíamos tenido la instancia en la que ella nos guiara en la aplicación objetiva y práctica de estos conocimientos en una obra de teatro.

Otro aspecto destacable es que ya habíamos trabajado anteriormente sobre esas materias en nuestra Escuela de Teatro (actuación realista, *Commedia dell'Arte*, dramaturgia y danza contemporánea), por lo tanto, nuestro egreso fue una oportunidad sumamente enriquecedora por permitirnos perfeccionar ciertas destrezas que ya conocíamos y lograr una real integración de ellas a través de un mismo montaje. Esto nos demostró en la

práctica que las distintas asignaturas de la Escuela no sólo pueden tratarse en forma aislada, sino que pueden alimentarse unas a otras en forma coherente y en ámbitos insospechados. Por ejemplo, antes comprendíamos nuestro aprendizaje de la *Commedia dell'Arte* dentro de montajes que correspondieran únicamente a ese estilo. Sin embargo, nunca pensamos que podríamos crear personajes que mezclaran este estilo con el realismo, aportándonos metodologías para visualizar características básicas. Tampoco pensamos que el carácter lúdico de la *Commedia dell'Arte* nos ayudaría a configurar el universo de una tragedia, pues a primera vista esto parece paradójico. En definitiva, exploramos los alcances que puede tener la actuación cuando se nutre de diversas herramientas.

Otro aspecto importante que nacía paralelo a los ensayos, tiene que ver con lo que sucede, afortunadamente, en todo trabajo compartido. Surgían las visiones, los puntos de vista, la discusión desde donde se impuso una de las nociones más importantes para quien está en el camino del arte: *la intención política* del teatro. Adel dirigía considerando no sólo lo que quiero decir sino también con el saber dónde se sitúa ese tema en nuestra contingencia y si es que amerita ser revivido de alguna forma sobre la escena. Es por eso que el trabajo no decaía, pues existía una esencia que no se cansaba, que no se dormía, que quería expresar.

Fue así como pude observar y verificar a la luz de este proceso, que existen condiciones ideales en cuanto a la preparación para la futura autogestión de nuestros proyectos. La participación de profesionales que guiaran la integración de las distintas

áreas contribuyó a que las actrices tomáramos conciencia de la forma en que se realiza el trabajo de sumar y equilibrar conocimientos. Indudablemente, esto nos aportó una nueva forma de afrontar desafíos y nos preparó mejor para futuros trabajos profesionales, en donde se hará necesario complementar conocimientos teóricos, físicos, vocales y actorales. Actualmente existen las más diversas expresiones teatrales y pude corroborarlo personalmente, comparando dos de las obras en las que me ha tocado participar recientemente. Una de ellas es *Querida Elena* (de la rusa Ludmila Rasumovskaia, presentada en el Teatro de la Universidad Católica bajo la dirección de Verónica García Huidobro), obra que estaba enmarcada en un estilo naturalista, de una inmensa potencia en su discurso y que por la intensidad de sus escenas exigía gran concentración, atención en la psicología de los personajes y conciencia de la verdad escénica; en definitiva, conceptos puramente stanislavskianos. En cambio en *Heidi Hoh ya no trabaja aquí* (del alemán René Pollesch y presentada en el Goethe Institute para el Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, bajo la dirección de Luis Ureta), me encontraba frente a un texto absolutamente fragmentado, más bien expresionista, sin fábula lineal ni coherencia aparente en sus diálogos, que exigía una profunda reflexión (no sólo temática, también en torno a la validez de nuevas manifestaciones teatrales), un replanteamiento de los estilos actorales conocidos y la adaptación para buscar una nueva mirada. Finalmente, al considerar estas y otras miles de posibilidades, creo que fue muy importante el haber recibido durante los cuatro años de aprendizaje, una for-

mación que si bien se guía por una línea actoral determinada como lo es el realismo, contiene el aporte de otras vertientes relacionadas y el ánimo de experimentar con ellas.

Es por esto que el habernos enfrentado en el último de nuestros viajes a un texto no tradicional nos abrió el espectro de lo conocido, demostrándonos que hay muchas posibilidades de reflexionar en torno al teatro. Era necesario reflexionar más que nunca, arriesgarse creativamente sobre escena, probar recursos distintos e ir reconociendo nuestros intereses personales. En cuanto a los textos conocidos (como los clásicos, por ejemplo) y sin olvidar su importancia, ya existen referentes o ideas que han sido desarrolladas por otros o por nosotros mismos en oportuni-

dades anteriores. Definitivamente, la necesidad de resolver este tipo de dramaturgia creó una instancia que congregó todos los aprendizajes anteriores y dio espacios para nuevas búsquedas.

Por otra parte el trabajo interdisciplinario nos obligó a integrar todo lo aprendido anteriormente en la escuela, tanto teórico como práctico, y darnos cuenta que en el fondo no existe un solo método, sino que sólo con la unión de diversos elementos es posible dar origen a procesos mágicos, invisibles, en los que no se sabe en qué minuto exacto las cosas comienzan a aparecer, pero que se imponen gloriosas en la sinfonía del cuerpo, la voz, la mente.

Y eso es lo que más agradezco del paso por esta Escuela. Ese real sen-

timiento, esencia de la palabra Universidad, de contenerlo todo. La capacidad intelectual, emotiva, física; la reflexión, la memoria, la historia oficial y clandestina. Y esa pluralidad le hace bien al teatro. Porque éste es un terreno ritual en donde el drama humano es visto claramente en toda su comicidad y su tragedia, política y visceral, actual y asombrosamente metafísica. Un arte que se hace y que también se piensa cuando ya no hay luces ni maquillaje.

Después de todo, dicen que un aprendiz alcanza el grado de artista cuando experimenta la fusión alquímica entre su ingenio teórico y sus múltiples destrezas prácticas, dando luz a una suprema fuerza creadora, singular e irrepetible y que lo acompañará por siempre: su intuición. ■

Matías Oviedo y Catalina Martín en **Querida Elena** de Ludmila Rasumovskaia. Dirección: Verónica García Huidobro. TEUC, 2003.

