



Habitar la casa vacía

JUAN CARLOS MONTAGNA
ACTOR, DIRECTOR Y DRAMATURGO

En **Una casa vacía** he podido desarrollar una experiencia actoral que está permanentemente basada en la investigación. Esta experiencia ocurre en el proceso de ensayos, en cada una de las funciones y también en el espacio interno de la soledad creativa del actor, donde lo fáctico necesita relacionarse con la propia identidad. Sabemos que no todo el teatro requiere o provoca estas dialécticas. Pero, en este caso, ha sido una condición irrenunciable. Sólo a partir de esa base fue posible abordar tanto el material dramático como las premisas de lenguaje. Sólo en esa zona de identidad puede descubrirse un sentido capaz de dar vida a cada una de las acciones desplegadas sobre el escenario.

He desarrollado un trabajo independiente en el teatro, que también ha buscado seguir los derroteros de la investigación. Por lo mismo, en contadas ocasiones trabajé como actor bajo la mirada de un director en un proyecto que no fuera propio. Esto ha sido una opción. Ahora tuve la suerte de volver a juntarme con un director como Raúl Osorio, quien hace más de veinte años creó el Taller de Investigación Teatral (TIT), espacio que a partir de este montaje se ha repotenciado, proyectado, constituyéndose en el centro de su quehacer creativo. Raúl fue mi primer profesor de actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y ya me había invitado a participar en el taller a propósito de la última versión de su espectáculo **NO +** (1989). Cuando me planteó inte-

grarme al TIT para hacer la novela de Carlos Cerda en teatro, sentí que después de varios años la sincronía operaba para que un montón de factores se volvieran a reunir... este director, este espacio, una búsqueda de trabajo dramático en lo actoral que proviene de una clara tradición teatral (que yo comparto muy profundamente).

Y algo más. Recuperar el material dramático de nuestra memoria histórica en esta época de olvidos, de consensos. Intentar asumir, desde mi propio cuerpo, la dolorosa y nefasta tradición de atentados a los derechos humanos en nuestro país. Participar en el ritual teatral donde se evidenciaría que ese horror hoy es algo vivo... porque todo en Chile se ha confabulado para que la injusticia dejara en una condición de imposibilidad al duelo individual y colectivo. No se trataba de heroísmo ni de buena conciencia. Es otra cosa.

En suma, una sincronía que posibilita un proceso de trabajo desafiante, dirigido a las esferas de lo propiamente teatral y de lo humano. Un trabajo que duraría muchos meses y que se relacionaría con nuestro medio cultural, donde hoy el teatro presenta determinadas características. Finalmente, un espectáculo que existiría físicamente en este país... bajo la mirada de esas mujeres olvidadas, que siguen deambulando por los espacios de la casa vacía. Me fue difícil. Todo es difícil, si buscas vivir y crear auténticamente. Pero esto... fue difícil.

LA CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICA A TRAVÉS DEL ACTOR

Antes que nada, debo decir que me remitiré al espectáculo y sus premisas desde la óptica de mi proceso actoral. Además, hago la prevención de que la experiencia totalizadora de **Una casa vacía** engloba una cantidad de aspectos teóricos y prácticos que son imposibles de registrar en un artículo.

- Una de las bases planteadas por el director fue que cada actor debía proponer el material inicial que compone el espectáculo en relación a su personaje y a las situaciones por las que debía transitar. Después, ese material se corregiría y se montaría con los materiales de los otros actores, según el guión que el director tenía prefijado a partir del examen de la novela.

Como se ve, esto es un punto de partida diferente a la génesis tradicional de una obra, especialmente en lo que respecta a las relaciones entre texto y personaje, entre fábula y acción. Corresponde a un proceso en que la construcción del texto está definida desde el hecho escénico, fuertemente marcado por una dramaturgia del actor. Desde luego, no hay un texto literario que deba ser *interpretado* ni una estructura dramática pre-establecida que pueda ser *montada*. Aquí, los textos de la novela pasan a tener el status de *material de trabajo* del actor para que, a partir de ellos, pueda desarrollar una dramaturgia cuya matriz radica en lo escénico. En este espectro, la construcción total del espectáculo tiene su punto de partida en el actor; es en su presencia donde lo físico debe ser inseparable de lo verbal o sonoro. El drama —y sus coordenadas de sentido— se proyectan estéticamente desde el cuerpo.

Evidentemente, todo esto proviene de una tradición teatral *no figurativa* o *no representativa*, de la que sus últimos exponentes centrales han sido Grotowsky y Barba. Se abre la puerta a un concepto de actuación que no está basado en la psicología. Se cierra la puerta a la manera realista de hacer visibles las situaciones en el espacio, como punto de partida. Pero esto no significa que pueda estar ausente una verdad, en profunda intimidad con el drama que se ha optado escenificar. ¿Cuál era esta verdad en el espectáculo

Una casa vacía? ¿Cómo y cuáles eran los predicamentos técnicos que la debían sustentar? ¿Cómo se va planteando el material dentro de este marco, especialmente lo relativo al *personaje*?

- En función de lo anterior, el material debía ser propuesto bajo estructuras físicas y verbales. Son un conjunto de acciones físicas y formas de decir el texto que cada uno de los actores debimos investigar. Corresponden a los dispositivos o unidades dramáticas que, en el proceso posterior de montaje, se van encadenando hasta constituir las secuencias que componen el espectáculo.

Estas estructuras requieren dos niveles que la ejecución del actor debe ser capaz de relacionar: narrativo y orgánico.

Para narrar el mundo interno y social del personaje según fuera el momento dramático, se requiere la evidencia de la persona del actor articulando en cada segundo el material, generando sólo desde allí una posible ficción. Sin esa evidencia, sin esa suerte de paradoja entre actor y ficción, las estructuras no pueden funcionar y deja de ocurrir el hecho dramatúrgico.

La manera como se hace evidente esta función narrativa del actor es su propio *bios*, es desde esa zona que su interacción con la ficción se hace orgánica y por lo tanto expresiva. Es allí que el hecho dramatúrgico puede *completarse*, adquiriendo una existencia que es vida.

Desde luego, todo esto implica un concepto de trabajo que es diferente a la improvisación *abierto*. Para plantear, ejecutar y volver expresivas las estructuras se necesita fundamentalmente la fijación, la capacidad de repetir exactamente cada fragmento, encontrando su particularidad. Sólo así se puede ir descubriendo y generando vida en las acciones físicas y verbales, sólo así se entra en el proceso de dramaturgia, sólo entonces es posible descubrir la validez dramática del material planteado. Una vez conseguida la introyección de la exactitud, se abren infinitas posibilidades de variaciones, las cuales no son evidentes para el espectador pero que pueden modificar sustancialmente su recepción... Variaciones mínimas que constituyen verdaderos mundos para el actor.

Hago la salvedad que para todo esto se requiere un desgaste físico enorme —como se ve en el espectáculo— pero es un desgaste y una formalidad que no están asociados a esa noción tradicional de *teatro físico* o *teatro danza* o *teatro gestual*.

MI PERSPECTIVA DE MANUEL: OBSTÁCULOS, PROCESOS Y RESOLUCIONES

En la etapa de ensayos, cada actor proponía su material y debo decir que fue muy difícil al principio, debido a los predicamentos señalados. La cualidad fuertemente emocional que conllevan los temas de la tortura y el exilio frecuentemente nos llevaba al terreno de la *interpretación*, en el sentido de que el acento se desplazaba a la tradicional forma de actuación *interna* (descuidando la exactitud física de las estructuras). Además, siempre existe la tendencia a la generalidad en el modo en que se ejecuta una acción y un requisito básico del concepto de trabajo en *fijación*

fue el poder asumir la particularidad de la acción física y sonora (en esto también está presente la otra gran tradición, la de Stanislavsky).

Pienso que estamos fuertemente marcados por la cultura en que, como actores, somos intérpretes de una dramaturgia. Pero en este proceso, la dramaturgia se debió generar a partir de estructuras ideadas y después ejecutadas con precisión por el actor.

Dentro de esta dramaturgia actoral, una parte tan central como la performativa es aquella de la ideación, esto es, el pensamiento que subyace en cada estructura al crearla: por qué determino que esta forma de decir este texto va junto a esta acción que yo definí; por qué la acción y el texto siguientes van exactamente allí; hasta qué punto la unión de estas dos estructuras está narrando lo que yo quiero narrar; qué sentido y qué función está teniendo esta combinatoria para la totalidad del espectáculo que se está construyendo. En nuestro proceso, cada uno de nosotros debió trabajar arduamente sobre la ideación del mate-

Juan Carlos Montagna en *Una casa vacía*.



rial, horas de trabajo solitario y muchas veces zozobran-
te para llegar al ensayo con una determinada propuesta
o ejercicio. El ensayo empezaba a partir de allí.

Tuve una dificultad específica a propósito del
personaje que se me asignó. Manuel participa de los
acontecimientos en forma *oblicua*, en el sentido de que
permanentemente está ausente: por su carácter me-
lancólico asociado a la derrota vital, por la desmotiva-
ción que le supone el proyecto de salvar el matrimonio
a través de la casa, por el aparente descompromiso
frente al drama que sobreviene una vez que se descu-
bren las torturas ocurridas en esa casa. Había que
hacerlo presente, dotarlo de un motor y una presencia
dramáticas en el espacio escénico. Era necesario des-
cubrir la forma en que podía interectuar con el grupo,
algo que en la novela está claramente definido pero
que resulta engorroso traducir según los presupues-
tos de investigación actoral ya mencionados.

Dramáticamente, Manuel se plantea en la novela
como un personaje disuelto, pusilánime y escéptico, y
yo me obsesioné —en este sentido— con enfocar el
material hacia un discurso *activo* a propósito de estas
características. Si él demuestra ironía y ausencia ante
la hecatombe que se va gestando en ese asado, yo
busqué dotar eso de una tragicidad: priorizar el aspec-
to de ser consciente de la propia destrucción por
haberse hipotecado a todo aquello que alguna vez se
rechazó y, desde allí, establecer que ésa es, finalmente,
la tragedia colectiva del país (ya encarnada metafóricamente
por los otros personajes). Es la forma, también,
de mostrar que, en las caídas de ese hombre alcoholi-
zado, existen evocaciones del dolor físico ocasionado
por la tortura.

Los rastros de esta perspectiva se encuentran
también en la novela, pero en este caso no son escenas
o situaciones unívocas cuya sola traducción pudiera
permitirme construir el discurso activo y la tragicidad
del personaje. Por eso, a la hora de crear las estructu-
ras, tuve que hacer una re-articulación de elementos
textuales, una primera *dramaturgia literaria*: re-agru-
par textos, poner en primera persona lo narrado en
tercera persona e, incluso, apropiarme de reflexiones
o descripciones autorales hasta hacerlas propias de

Manuel (quien, a pesar de todo, sigue siendo un filósofo). Esta dramaturgia estaría en función de ciertas
imágenes elegidas de la novela, las cuales también
debían re-articularse en la misma forma que los textos.
A partir de esta ideación vino la tarea de investigar las
estructuras físicas y verbales que serían el soporte.
Desde allí se entra en lo performativo del actor y, por
tanto, empieza el verdadero proceso de dramaturgiza-
ción... que debía seguir las perspectivas del discurso
activo y la tragicidad.

Esto es especialmente patente en la secuencia
final de Manuel en el espectáculo, cuando, como un

**Pablo Macaya, Julio Milostic, Claudia Fernández,
Carlos Araya, Juan Carlos Montagna, Rebeca
Ghigliotto y Ana María Gazmuri.**



mozo nocturno borracho recoge los restos de un asado que nunca se llegó a realizar. Desde un punto de vista físico, junté distintas imágenes de la novela para esta situación, creando una estructura física ininterrumpida de inestabilidad y caída. Ella no está sustentada en la figuratividad; de hecho, lo que se ve no ocurriría desde un punto de vista realista (aunque se esté narrando una situación reconocible). Está sustentada desde *mi* performatividad, al desarrollar la secuencia orgánicamente. Sólo entonces se hace verosímil.

En la etapa de montaje, yo luché a brazo partido para que Raúl dejara esta escena, pues era allí donde el personaje se resolvía en esta especie de cosmovisión trágica de lo que ha pasado, como un narrador ausente

pero también dolorido del horror que se desencadenó... El distanciamiento del personaje podría allí entregar una reflexión de un mundo en el que *todas las cosas fueron muriendo sin que ninguna naciera* (texto que, por ejemplo, aparece en tercera persona al principio de la novela y que yo transformé en lo último que el personaje dice antes de cantar el blue, mientras desarrolla una acción física en el suelo... el instante previo a su desaparición). Y como este trabajo vive a partir de la evidencia de la persona del actor, el transitar de esa secuencia se alimentaba de mi propia disolución. Podía yo encarnar esa tragicidad desde mi identidad, activada. Y si no hubiera querido hacerlo, habría ocurrido igual...

Pero fue necesario recorrer un largo camino para llegar a este punto, logrando instalar en la perspectiva total del espectáculo el punto de vista señalado. En el proceso de investigación me costaba mucho encarnar mis percepciones e ímpetus creativos en una partitura física *desarrollable*. Además, solía haber un desequilibrio entre lo físico y lo verbal o sonoro, pues tendía a privilegiar este último aspecto (ya que siempre ha sido el terreno donde técnicamente me he sentido cómodo). Al producirse el desequilibrio, las *proezas* vocales se convierten en mera formalidad desligadas de la acción, el mundo interno del actor se transforma en una manera de *interpretar* y se aleja de una vivencia orgánica. En el proceso me fui dando cuenta de que todo esto provenía de dificultades más profundas... lograr *estar presente* en la acción, erradicar la permanente inseguridad de que no se es suficientemente *expresivo*.

En ese *darse cuenta* fue muy importante el profundo trabajo que generosamente realizó conmigo Rebeca Ghigliotto. Ella me hizo conectar mis imágenes con el *yo*, abrir la puerta correcta para desarrollar el trabajo con el personaje. Me situó en el dispositivo de la propia identidad, así fue... y me quitó el miedo, un miedo que tampoco yo había sido capaz de asumir.

INTERROGANTES QUE SURGEN DEL CUERPO

Es demasiado lo que se podría añadir a todas las perspectivas que se involucraron en esta experiencia,



tanto desde lo puramente teatral como desde lo personal. Una de las cuestiones en que Raúl fue implacable se refería al estado del actor en la representación. Los que vieron el espectáculo o leen estas páginas habrán advertido su carácter marcadamente ritual. Y el ritual implica que, en cada repetición, debe existir lo vivo, como si el ánimo tuviera que volver a hacerse presente cada vez, como si su ausencia dejara que todos los actos se volvieran pueriles o inútiles.

Esto supone un requisito para el actor que es diferente al teatro tradicional, pues debe ser capaz de modelar eficazmente su energía y a la vez mantenerla —en cada segundo— en un nivel de combustión constan-

te. Entre otras cosas, es esto lo que determina la recepción del espectador. Además, basta que esa energía se difumine en una sola acción para que la dramaturgia del fragmento desaparezca. Si como actores estamos habituados al mecanicismo o desgaste que supone una obra al representarse muchas veces —lo cual puede no alterar lo sustancial de la interpretación y los contenidos— entonces, la tarea se volvía difícil. No sólo por el desgaste físico constante de la representación; también por el requisito de exactitud y fijeza que conlleva la partitura del espectáculo.

¿Cómo mantenerse vivo, cada noche? ¿Cómo encontrar nuevos estímulos a nuestras acciones ver-

Juan Carlos Montagna en *Una casa vacía*, de Raúl Osorio y Carlos Cerda.





Victoria Gazmuri y Carlos Araya.

bales y físicas, junto con tener que repetir las exactamente iguales? ¿Cómo encontrar estímulos interiores en el momento de la función, que permitieran mantener la relación entre ficción e identidad? Finalmente, ¿cómo controlar la propia emoción y la energía que nos llegaba desde el público a propósito de la casa violada, de esas mujeres torturadas? Se podría ampliar la experiencia a las próximas diez obras y quizás estas preguntas —y otras— todavía no se podrían responder completamente.

En lo que respecta a mi vivencia, puedo decir que, cuando lograba la unidad de todos los elementos planteados en mi cuerpo y podía estar presente, vivo, en ese momento sentía que otras puertas se abrían. Desde luego, pequeños demonios que en esa fracción de segundo se asoman para mostrarme que mi ejecución es desarrollable, investigable. Entonces veo que quizás una acción de la estructura podría ser diferente, que tal sonido de esta palabra siempre debió ser distinto. Todo eso en el momento mismo de la ejecución, sin alterarla. ¿Cómo puede ocurrir una cosa así? Al intentar descubrirlo se abre otra puerta clave, que corresponde a un

mundo de amplias resonancias y que está radicado en el pensamiento del actor cuando

ejecuta. Tuve que asomarme a esta puerta para intentar responder las grandes preguntas que he señalado, para sobrevivir a la certeza que de pronto me vuelvo menos vivo, para ser capaz, en suma, de entenderme como actor.

Estar concentrado, ser orgánico y al mismo tiempo pensar. Estas tres cosas bajo el signo de uno mismo... actor en la ficción, personaje e identidad personal. Fue una gran lucha para que siempre **Una casa vacía** fuera ella misma. Para que ese material personal, que tanto costó crear, siguiera siendo fiel a sí mismo y a la vez pudiera admitir nuevos espacios —sutiles y poderosos— de desarrollo. Son miles de secretas experiencias en este sentido, que de todos modos todavía no estoy capacitado para develar o sistematizar.

¿Qué puedo decir? Cada vez que fui Manuel, cada vez que junto a mis compañeros debimos ser artífices de ese complejo tramado escénico... tuve que tener la fuerza de ejercer una paradoja. Invocarme y dejarme de lado. Y comprender que no me conozco tanto como yo creía. Y aprender a aceptarme... porque no puedo tocar el cielo con las manos. Y como dice Manuel: *quisiera saber... quisiera saber...*