



El discurso en la escena

RODRIGO PÉREZ
Director y actor

UNO

El análisis de la propia obra supone, en mi caso personal, una detención para diseccionar un cuerpo que no está terminado, mucho menos nacido y capaz de caminar con sus propios pies. Así el riesgo de abortar aterra y descoloca, a la vez que seduce peligrosamente como sólo puede seducir la muerte.

DOS

A mi parecer en nuestro arte no se analiza nuestro trabajo en tanto obra en proceso, sino muy por el contrario, uno es definido, evaluado, medido y pesado a partir de *la obra* que aparece en cartelera (si es que se logra aparecer en cartelera). En otras palabras uno es, desde la mirada del poder, un momento, un instante en el mercado, un avivador de cueca en la movida del fin de semana presente. De este modo se neutraliza la posibilidad de crítica de nuestro arte, ya que la verdadera crítica es un continuo, una manera constante de aparecer o, mejor dicho, un modo de permanecer. La crítica que podemos ejercer es *aquel acto voluntario de no dejarse gobernar*, es decir, el cuestionamiento a esa realidad que es la más abstracta, la menos asible que es la realidad común, la que se supone pertenece a todos y en definitiva no pertenece a nadie.

A los ojos del medio social, nuestra obra no tiene itinerario, no porque en sí misma no lo tenga, sino porque la realidad en que estamos aleteando no concibe que lo tenga. Finalmente la medida de nuestra obra (como si una obra necesitara ser medida) es el éxito. A propósito de esto, el dramaturgo y director

alemán Heiner Müller contrapone el éxito a la eficacia en el teatro. (Eficacia en el sentido político, en el sentido de un arma que es capaz de herir-cuestionar la realidad impuesta desde el poder). Al parecer, lo que tiene éxito ya no puede dividir al público; o expresado en su reverso: cuando una obra es eficaz no puede alcanzar un éxito unánime y, en cuanto empieza el éxito, se acabó la eficacia. Así mismo existiría una contradicción entre los intereses y las necesidades del público. Lo que les interesa es lo que no necesitan y lo que necesitan no les interesa.

TRES

Permanecer en silencio.

CUATRO

Las palabras están rodeadas de silencio. En este texto escrito hay un espacio en blanco entre palabra y palabra y, si me alejo lo suficiente como para poder observar el discurso en su totalidad, veo que su soporte estructural son esos espacios en blanco, la ausencia de palabra, el silencio.

CINCO

Hoy en nuestro país el discurso como transmisor de contenido está desprestigiado. Al parecer el vacío, la falta de posición o la ambigüedad son las características del discurso oficial. Lo que se dice no es o, peor aún, lo que es no se dice. Por otra parte, al ser históricamente el discurso quien define la realidad, ésta aparece hoy ajena, lejana, intocable.



Mirado desde su reverso, lo subversivo del discurso fragmentado, su polivalencia y su ambigüedad como proceso productor de realidad y de verdad, ha sido asumido hoy como forma oficial de análisis. Quiero decir que, cada vez con mayor velocidad, el poder se apropia de los discursos y formas que aparecen como críticos haciéndolos propios y, por lo tanto, desgastando su poder crítico.

De este modo, en mi trabajo intento hoy recuperar el discurso en la escena. Recorro al texto como punto de partida en mi trabajo de dirección. Intento que el texto (que parte siendo literatura) se convierta en discurso provocador de sentido en tanto sobre la escena se ubica dentro de una estructura y un contexto.

Así, en la puesta en escena aparece hoy el texto como el soporte de los demás signos escénicos y dichos signos son seleccionados para tensionar, subrayar, contradecir o bien distanciar, aislando el discurso.

Perra celestial, de Juan Radrigán. Dirección: Rodrigo Pérez, 1999.
En la foto: Jorge Larrañaga y Sandra Lema.

SEIS

Hoy, los medios de comunicación, tales como el cine y la televisión, nos han superado en cuanto a la reconstrucción de la realidad y su capacidad de hacernos creer y emocionarnos con una realidad que no lo es. Morir en escena se ha convertido hoy en día en una gran tarea. Ver morir en escena ya no emociona. Lo que sí todavía puede emocionarnos es ver sobre el escenario la idea de la muerte, su concepto - y este concepto podemos encontrarlo en el discurso como texto y su reescritura escénica.

Mi intención es que el texto se escuche y se analice más allá de la pura anécdota, que en sí misma comporta sólo estados de ánimo, para que el texto puesto en escena nos permita ver estructuras de relación, de poder.

Así, creo que el teatro como arte ha abandonado la idea de la ilustración—en la actualidad se encargan de eso, o deberían encargarse, otros medios de comu-



nicación— el teatro ya no puede asumir la función de esclarecimiento sino más bien la de implicar al espectador en procesos, en cuestionamientos.

SIETE

Pienso que hoy la ilusión de asistir en el teatro a un trozo de realidad se ha perdido. Como espectador sé que lo que ocurre ante mis ojos es teatro, representación. Así, mi labor en la dirección es asumir este presupuesto, hacerme cargo de él extremando el signo de la representación teatral en que se invita al espectador a reflexionar, a ser interrogado y conmovido por situaciones que de este modo, irremediablemente, nos remitirían a ideas mucho más amplias que la anécdota implícita en el relato literario.

OCHO

A propósito del punto anterior, me gustaría referirme al tema de la traición, tema tan presente hoy en nuestra vida tanto cívica como privada. La traición en la vida cívica nos provoca indignación y miedo al no tener un sustrato discursivo real: la realidad ya no es unívoca sino equívoca. En la vida privada la traición nos provoca un dolor, un desgarramiento propio del fin: algo se acaba y se hace necesario elaborar un duelo más difícil que el de la muerte porque ese otro, el traidor, seguirá estando presente, recordándonos la vergüenza de haber sido traicionados.

Este siglo podría ser definido, desde esta perspectiva, como el siglo en que el ser humano ha traicionado al ser humano, en que el hombre se ha traicionado a sí mismo.

En este siglo las guerras han dejado de ser problema de los ejércitos en disputa para expandirse a la población civil, convirtiéndose ésta en un blanco casi estratégico. Se ha practicado el genocidio con una frialdad y crueldad para mí imposibles de comprender. Dos ciudades en Japón son devastadas en cuestión de segundos por uno de los inventos del siglo: la bomba atómica.

Y hoy nos empezamos a dar cuenta que las bondades de los avances tecnológicos comportan un riesgo, que el alabar los méritos de las tecnologías emergentes es solamente útil para la publicidad de los

nuevos productos; en otras palabras, no se le reconoce a los avances tecnológicos su negatividad inherente o (como señala el intelectual francés Paul Virilio) su accidente específico. Este no hacer público el riesgo es otro modo de la traición permanente que ejerce el poder.

Y nosotros, desde nuestro lugar en el arte teatral, ¿cómo podemos hacernos cargo de este estado de las cosas? ¿Qué sentido puede tener nuestro trabajo?

Mi respuesta es **no lo sé**.

Tal vez nuestro arte debiera hacerse cargo de que el discurso pronunciado en la escena sí es capaz de decir una verdad unívoca. Dicho de otro modo, un ser humano sobre el escenario quizás sí es capaz de decir la verdad, tal vez sus palabras sí crean sentido. Tal vez el lenguaje escénico en su totalidad, con sus soportes, contradicciones, economías y medios expresivos, nos instale a los ahora espectadores en una discusión más real que la de *la vida*, emocionando, provocando y haciéndonos reflexionar. Todo esto asumiendo la gran traición que implica el saberse haciendo teatro, representando, viviendo pero entre comillas, viviendo de mentira pero más de verdad que en la vida. Aquí me detengo y me pregunto: ¿Entonces cuál es el lugar donde se vive la vida? Parece ser que se vive a pesar de la mentira y la traición más aquí (el escenario) que allá.

NUEVE

Vuelvo al punto tres: permanecer en silencio.

El espacio escénico y su uso proporcionan el soporte al discurso. Es decir, el espacio y los cuerpos que en él habitan resultan ser el silencio del discurso, sus espacios en blanco. De ahí mi necesidad de espacios despojados, de modo que cuando la palabra se calla, permanezca en nuestro oído su eco repitiéndose en el vacío y el espectador pueda completar, con su biografía personal destilada en su imaginario, las fracturas y carencias de la verdad que está siendo puesta en escena.

DIEZ

Nuestro trabajo como directores no existe sin la presencia de aquellos que ponen la voz, su corazón, su inteligencia, en definitiva, sin la presencia de los que dan la cara por uno: los actores.



Madame de Sade, de Yukio Mishima. Dirección de Rodrigo Pérez, 1998. En la foto: Claudia di Girólamo como Renée, *Madame de Sade*.

Son los actores los que marcan la diferencia entre lo escrito y lo vivo, entre lo abstracto de un concepto y lo concreto y revelador de una mirada o un gesto. De este modo, los actores acceden a la categoría de autores y no de meros intérpretes con más o menos gracia. El actor es un reconocedor, su tarea es reconocer. Para que una sociedad, y con ella su cultura, permanezca viva necesita de seres humanos que la redescubran permanentemente. Este momento vital de reconocimiento o redescubrimiento haría de ese ser humano un autor, un artista. De este modo, el actor se convierte en autor y así, sobre el escenario, en un ser humano con vida detrás de sí que es capaz de transformar una idea o concepto en un proceso profundamente personal. (De algún modo podría decirse que actuar es pensar). Se trata de acceder a un saber hasta antes de la función no totalmente conocido, que se aclara con el diálogo con otro autor potencial sentado en la platea que es el espectador.

Para mí, la relación de cuidado hacia el actor es fundamental, ya que el nivel de exposición y de peligro de los actores durante el proceso de creación es



inmenso. La fragilidad de un actor durante este proceso de creación (al igual que el proceso de formación) es en verdad difícil de describir.

Asimismo, cuando esta necesaria confianza se ha quebrado ha significado para mí un dolor y una impotencia inmensa.

Pienso que mi trabajo como director no consiste sólo en poner en escena sino en apoyar al actor en su proceso de conocimiento o autoconocimiento.

A mi modo de ver, actor o actriz es aquella persona que le otorga tanta importancia a encontrar su *personaje* como la importancia que le otorgaría a encontrar o descubrir su propio nombre. En realidad, es éste el sentido que le otorgo al llamado proceso de *construcción de un personaje*. Finalmente, resulta este proceso ser una metáfora de la construcción de un sistema social. A cada ser humano se le otorga un nombre al nacer. La tarea de la vida consistiría en volver a darse a sí mismo, en forma consciente, este mismo nombre, volver a encontrarlo para finalmente poder morir. El actor reproduce este trabajo individual a lo largo de su carrera y ante cada nuevo trabajo escénico. Este proceso de auto-reconocimiento y auto-invencción no puede ser delegado a otros autores. Podría decirse, entonces, que el actor es, aunque suene exagerado, un ser humano mejor que el común en cuanto a su proceso de encontrar su nombre, de convertirse en persona.

ONCE Y FINAL

Falta mucho que decir en cuanto a los temas puntuales que me interesan, a la definición del estilo que aparece en las obras que he dirigido y su particular evolución, etc., pero pienso que esa es tarea del análisis externo que se haga del proceso de construcción en que la obra de cada uno de nosotros se encuentra. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar aquí la importancia de mi trabajo como actor junto a Alfredo Castro en el Teatro La Memoria.

Por último, debo reconocer, como decía Claudia di Girólamo como Virginia Woolf en la obra **El vicio absurdo**, que *Algo callé por miedo y algo alteré por vanidad.* ■