

den seguir naciendo nuevas personas y continuar la vida humana. Incluso, la muerte puede ser un buen negocio.

Como es un problema individual y no de la sociedad, entonces ésta se puede vengar sobre las personas, sobre los sujetos, y aparece el modelo totalitario precisamente de este doble estándar de la muerte respecto de la sociedad o de los sujetos.

Surge, entonces, la pregunta: ¿qué hacemos con la muerte?, ¿qué hacemos con este riesgo permanente, cuando la cultura de la Ilustración nos había ocultado la muerte o había supuesto que era posible vivir al menos como si la muerte no existiera? Ahora no tenemos más que aceptarla, porque la vemos a diario en todos los ámbitos de nuestra vida. La reacción más natural de la sociedad, pero al mismo tiempo la más contra la cultura es, para escapar del temor de la muerte y de esta amenaza, *trivializar la vida humana*. Si hay algo que caracteriza el surgimiento de la cultura audiovisual en el mundo actual, y no siendo una razón intrínseca ni inevitable, es precisamente la trivialización de la vida humana como manera de escape al tema de la muerte. El teatro surge intrínsecamente de la dramaticidad de la vida humana, y, por lo tanto, cualquier intento de trivialización de la vida no sólo disminuye toda la riqueza de la cultura, si no que también disminuye y ter-

mina con el mismo teatro.

Me parece fundamental para el término de este siglo, como tarea principal del teatro, la re-dramatización de la vida humana amenazada por la trivialización de la cultura audiovisual. La trivialización no es algo inherente a lo audiovisual: surge y se desarrolla a partir de la crisis de la Ilustración y del Racionalismo, que había sistemáticamente ocultado el tema de la muerte. Entonces, como continuidad (necesaria o históricamente aceptable), aparece esta trivialización como una manera de no hacer tan angustiante la amenaza de autodestrucción por medios técnicos que vivimos hoy día.

Diría, entonces, que existen estas dos grandes tareas para el teatro al término del milenio: primero, el ser memoria de la tradición oral, de la cultura oral, permitir un espacio de encuentro de la oralidad en un mundo que sistemáticamente comienza a eliminar estos espacios de encuentro; esto desde el punto de vista formal. Y desde el punto de vista del contenido, es la re-dramatización de la vida humana amenazada por la trivialización de los medios audiovisuales, que en el fondo tienen que ver con el ocultamiento de la muerte. La dramatización supone, de alguna manera, representar la muerte, el dilema del destino que se representa con el dilema de la muerte.

DE AUTORÍAS, DOGMAS Y ESPACIO

RAMÓN GRIFFERO

Director y dramaturgo

En períodos donde el cambio social pareciese que no es más que la reestructuración de un orden administrativo, donde el caos era el orden y los modelos se esfuman, aflora nuevamente el lenguaje teatral y podemos comenzar un hablar a partir de un pensar, ya sin defender dogmas que no se adaptan a estos tiempos; además, remitirnos a la función

del arte escénico, a su percibir e interpretar a partir de las maneras de ver que generan las estéticas de sus representaciones. De ahí pensar cómo, de nuestro hacer, se construye el vislumbramiento. Y ya es el momento que nuestro teatro se presente en tanto autor y no como discípulo.

En el proceso de generar nuestra auto-

ría, debemos reconocer que nuestra historia escénica emerge como continuación del formato teatral occidental: en la perspectiva de sus tradiciones —teatro griego, español, romántico, naturalista, etc.—, adscribiéndose paralelamente a los espíritus de las épocas, de pensar occidental-cristiano, y expresando estas tradiciones de acuerdo a las características sui-generis del nuevo mundo. Dentro de este contexto, sus raíces no se encuentran en ritos pre-colombinos ni en manifestaciones folklóricas. Si estas referencias aparecen dentro de nuestras dramaturgias, no se representan más que como contenidos dentro de la estructura del formato teatral heredado.

Al asumir que nuestras representaciones son constituyentes de un lenguaje teatral occidental, elaborado a partir de lo plural de nuestro entorno, nuestras creaciones no pueden ser "fotocopias de", sino parte integrante de este Universal. Sin embargo, nos hemos saltado la historia teatral de la misma manera como nos saltamos la memoria de nuestra historia social.

La emisión y enseñanza monocorde de algunos sistemas de representación no ha dado lugar a la transmisión de experiencias básicas del teatro contemporáneo, como han sido la dramaturgia expresionista, simbolista, futurista, los principios y métodos de la Bauhaus, el creacionismo, el esperpento y la zarzuela, etc.

El conocimiento y percepción de estas estéticas no tiene como objetivo el ser como se fue, pretensión inútil que anularía nuestro accionar teatral, sino aportar una suma de referentes que, como viejos vestuarios, se guardan en un baúl, para en algún instante recoger alguno de sus sombreros. Al mismo tiempo, enriquece un vocabulario que nos permite entender el accionar de nuestro teatro actual.

En un momento de euforia crítica, escribí que tal vez "nunca existió el teatro en Chile, sino tan sólo literatura representada". Era el percibir una dramaturgia estructurada como novelas dialogadas, donde sus temáticas evolucionaban en relación a los instantes

socio-culturales, refiriéndose más a usos literarios que a formas dramáticas de interpretación de sus textos. Donde los escenarios poblados de tanta sillas y mesas anulaban el valor de los significados; donde la dirección no era más que una coordinación de entradas, salidas, tonos y volúmenes; donde el hablar se sobrepone sobre el hacer y el oír sobre el ver, un todo adscrito a un modelo de interpretación, generando un circuito cerrado; donde el autor escribe para un sistema de representación-producción; donde las escuelas forman intérpretes para las necesidades del circuito y donde, a su vez, los directores aplican el calco del modelo consabido, más allá de las características temporales y estéticas de la obra.

El percibir la ausencia de teatralidad y ver tan sólo una literatura representada, se anclaba tal vez en el agotamiento de una forma, técnica reiterativa que, supuestamente basada en Stanislavsky, sin culpa de él por medio, se congelaba en una manera de representación que en su uso hacía desaparecer los códigos de la teatralidad. Que, agotada en su esquema, anulaba la percepción de una teatralidad. Inevitablemente, un modo de representación "pseudo stanislavskiano" hacía saltar en su oposición otros modelos de representación: "pseudo-brehtiano" para los políticos, "pseudo-artaudianos" para los poéticos, nadando entre medio de una creación colectiva, ahogándose en una laguna ya seca. Y por haber calcado aquello que se instauró, fue incapaz de transgredirse a sí mismo.

Y se piensa en cómo se instaura una tecnocracia en la dirección y en la reiteración de esquemas que de creativos se vuelven organizativos.

Pero, ¿por qué existen las representaciones que, a partir de su ser autor, nos sumergen en el evento escénico y crean el vislumbramiento? Varias convicciones me asaltan con respecto a la formación de nuestra autoría. La principal es reconocer la inexistencia de un método global, en tanto una adquisición como técnica actoral o de representación; es percibir que la lógica de la compar-



timentación de la teatralidad, adscrita a experiencias o formas de proceder, nos crea tan sólo cercos para la creación, además de un imaginativo restrictente.

Las formas escénicas se relacionan con estilos o movimientos teatrales que surgen como parte de la evolución histórica o de la tradición teatral arraigada en el desarrollo de un pueblo. Teatralidades que son "de", o pertenecen a instantes de un pasado. Hay estéticas o escrituras del lenguaje teatral que emergen a partir de síntesis personales: Grotowski, Brook, Kantor, etc., cuyas experiencias y procesos no hemos compartido.

Sin embargo, todo el arsenal de la experiencia teatral es el referente para nuestra creación: es parte de un abecedario universal en el cual estamos insertos. De uno usaremos algunas letras, de otros una frase; en este proceso, reinterpretaremos, fragmentaremos, decodificaremos, a partir de nuestro presente y de nuestro entorno, situándonos como here-

El conocimiento y percepción de estas estéticas no tiene como objetivo el ser como se fue, pretensión inútil que anularía nuestro accionar teatral, sino aportar una suma de referentes que, como viejos vestuarios, se guardan en un baúl, para en algún instante recoger alguno de sus sombreros. Al mismo tiempo, enriquece un vocabulario que nos permite entender el accionar de nuestro teatro actual.

deros de esta tradición y generando nuestra autoría a partir de ella.

Una de las múltiples perspectivas que permiten ejercer nuestra autoría es a partir del formato escénico que es el espacio, lugar donde construimos la estética de nuestras representaciones, formato en blanco soporte de todos los códigos del lenguaje teatral. Donde voz, cuerpo, luz, sonido, medios, transforman el espacio-lugar en paraje. Donde cada uno de los elementos de la representación se configuran como plástica. Donde cada montaje genera su propia plástica, su propia tipología de actuación, donde el hacer-espacio permite que cada acto escénico, al representarse, resuelva su problema de existencia y por ende el de su identidad. Donde el texto se incorpora a una dramaturgia espacial y los discursos políticos, oníricos, existenciales etc. no surgen de modelos pre-establecidos que sobre identifiquen su significación, sino a partir de nuestra confrontación espacio-lugar con el lenguaje teatral.

"Donde el espacio es algo liberado, a saber, en un límite. El límite no es aquello donde algo acaba sino, como conocieron los griegos, el límite es aquello desde donde algo comienza su ser". (M. Heidegger)

Y si de tendencias hablamos, partiendo de nuestra subjetividad tendenciosa, presiento que éstas se están desarrollando en el más

allá de las adquisiciones estético-ideológicas y se re-enfrentan al hecho escénico a partir de lo plural de su ver.

EL ACTOR, LAS EMOCIONES Y LA VIDA INTERIOR DEL PERSONAJE

HÉCTOR NOGUERA

Director y actor

Profesor Escuela de Teatro U.C.

La crisis de las utopías nos lleva a mirar más hacia adentro de nosotros mismos, hacia un teatro más meditativo, más circular. Un teatro menos "deber ser", con menos "postura" ideológica. Coincide con la crisis de la fábula lineal y la preeminencia del argumento quebrado o el no argumento. La desilusión de enseñar "hacia afuera" las verdades utópicas nos conduce a un teatro más "desintencionado", más imprevisible y a veces también, lamentablemente, vacuo.

Aunque parezca una contradicción, es más que nunca válida la visión de Brecht sobre la necesidad de ver y presentar los caracteres bajo diversos ángulos (contradictorio, porque a Brecht se le suele ubicar erróneamente como un autor utópico). La posición del actor frente al personaje ha cambiado; estamos ya lejos del tiempo en que Laurence Olivier se pintaba el cuerpo entero de negro para "ser" Otelo, para imitar la gestualidad de un negro y así despistar al público del aspecto de la identidad del actor, para que éste se admirara de su habilidad para caracterizar. Hoy el actor, mientras más es él mismo, es también más el personaje. No pretende borrarse para convertirse en otro, sino, al contrario, ahora puede utilizar la escena para ser más él mismo, para tomar contacto con su propia emocionalidad. El personaje despierta en el actor zonas desconocidas que, aunque le pertenecen, le son inéditas: ahora las descubre y toma conciencia lúcida de ellas.

Stanislawsky recomienda al actor partir de sí mismo para adentrarse en la vida interior del personaje; lo llama "el sí mágico". Si yo estuviera en la circunstancia del personaje, qué haría, qué diría, qué sentiría, cuál sería mi percepción del entorno. También, aunque parezca contradictorio, esta recomendación es hoy más válida que nunca (contradictorio, porque a Stanislawsky se le suele ubicar erróneamente en un plano sicologista). Con el "sí mágico" se puede dar la vuelta completa: empezar por uno mismo, pasar por el personaje y terminar en un yo más rico, alimentado por el personaje. El resultado será entonces una transparencia. El cuerpo del actor será el cuerpo transparente del que habla Grotowski. El yo del actor y el yo del personaje se sobreponen sin taparse uno a otro, transparentándose, constituyéndose en un fenómeno distinto.

Nadie podrá decir que ése no es el personaje o ése no es el actor, porque, por lo demás, quién puede decir cómo es o no es un personaje si éste no existe sino en el cuerpo transparente del *performer*. Y quién puede decir cómo es éste si en la escena no existe más que en el cuerpo transparente del personaje.

La transparencia del actor no se consigue más que con crueldad "artaudiana", con una tórrida luz de dos de la tarde que nos revele nuestra naturaleza sin fantasmas, sin visiones, sin drama, sin sujeto, sin ni siquiera