



Memoria y teatro

ANDRÉS DEL BOSQUE

Director y actor

Tal vez estos apuntes sobre aspectos diversos de mi trabajo revelen que las cosas no están precisamente en su lugar. ¿Para qué ocultarlo si en cualquier momento nos cortan la luz y entonces ya todo quedará oculto?

MEMORIA Y TEATRO

Lo mínimo que se pide a un actor es que tenga memoria para aprenderse los textos.

La pregunta es qué textos aprender.

Empezar por la **Biblia** no es una idea descabellada, después de todo, en el principio fue el Verbo.

Los juglares empiezan por ahí. El **Misterio Bufo** es la versión bufa de los textos bíblicos.

El Carnaval de griegos y romanos va a desarrollarse en las culturas cristianas justamente en relación a la Cuaresma: una señora flaca, seria, de siete patas, austera y poco festiva, que habla poco si la comparamos con don Carnal, un guatón dionisiaco y locuaz, que se equilibra sobre un tonel de vino como se ve en los cuadros de Brueghel.

El camino de la lengua, las encrucijadas del hablar y del decir, como en la gran esfera virtual de la Internet, nos presenta hoy día claramente la idea de que hablar de memoria es tanto referirse al pasado como al porvenir, cosa que queda muy clara cuando el tony le dice al señor Corales al despertarse:

—Señor Corales, hace tres días que no como.

—Mentiroso, ¿y cuáles son esos tres días?

—Ayer, hoy y mañana.

Por otra parte, en portugués, acordarse viene a ser lo que para nosotros es despertarse. Y despertarse en el sentido de dar un salto en la conciencia. Es, desde luego, acordarse, recordarse, ligarnos con nuestra infancia, con nuestra herencia genética y con nuestras vidas anteriores, como podrían decir otros.

Cuando trabajé en teleseries, no por mucho tiempo ni con mucho éxito tampoco, siempre me llamó la atención la cantidad de textos ajenos que había que aprenderse. Todo texto para aprender es, desde luego, un texto ajeno, pero allí sentía algo así como una enajenación en los textos, como si me fuera por un camino del habla que no era el mío, como si estuviera ocupado, invadido por voces que me distraían de aquellas entonaciones, cantos y decires que me interpellaban. ¿Qué textos habría que recordar?

*Angel de la guarda
dulce compañía,
no me desampares
ni de noche ni de día.*

*Con Dios me acuesto
con Dios me levanto
la Virgen María me cubre
con su manto.*

Este fue uno de los primeros que recuerdo. Lleno de ternura y de una eficacia simbólica que me permitía dormir tranquilo, aunque me apagaran la luz. Voces que actuaban como psicopompos, guías del alma en la aventura de vivir.



Luego recuerdo unas retahílas bastante groseras que las aprendí en el barrio; éstas eran de batalla, casi gritos de guerra. El insulto ritual.

Me echaste una talla, nariz de pantalla, atájala, conchetumadre, que no se te vaya. Me cagaste, me cagaste hasta los cocos me chupaste, esa talla la sabía cuando me tiré a tu tía. Eso mismo me dijiste cuando el poto me pusiste.

La brutalidad de este lenguaje me recuerda el barrio de Gay con Molina, cerca del Club Hípico, éramos vecinos de un cargador de la Vega. También mi padre me recitaba un verso que memoricé.

*Enfant si tu dors
ils viendront, alors
t'apporteront mil choses
des petites oisseaux
des petites agneaus
des lis des liras et des roses.*

Este era como un bálsamo para mi alma. Me gustaba su sonido, aunque no entendía lo que estaba diciendo. La memoria era un arma de doble filo. Sin prejuicio memorizaba lo que oía.

De pequeño me tocó ver a Antonio Skármeta en cuatro patas, haciendo el papel de Cosme, el criado, en **La dama duende**, de Calderón de la Barca, pelado y con su cara de chiste... Luego, a Samuel Carvajal en el papel de Callhagan en la obra **A partir de mañana**, de William Saroyan, también dirigida por Skármeta. Esa facilidad de transitar del teatro clásico español al teatro contemporáneo anglosajón marcó mi desfachatez para apreciar el teatro, considerando que esto ocurría cuando yo tenía siete años y había en Viña un Festival de Teatro en la Quinta Vergara, con premiación de obras.

El lenguaje de los dos payasos,

con sus repeticiones y enigmas, nos abrían escuela que, sin proponerse elaborar significaciones, termina por preñar a la lógica de los misterios.

—¿En qué se parece un coche a un ángulo recto?

—¿En qué se parece, Chicharra?

—En que coche al revés es checo, checo viene de checoslovaco, Vaco es el marido de la vaca, la vaca es un animal bruto, Bruto mató a César, César no es nada, todo lo que no nada se ahoga, todo lo que no se ahoga flota, toda flota tiene escuadra y toda escuadra tiene un ángulo recto, y en esto se parece un coche a un ángulo recto.

En el limbo, Festival de Clowns de Utrecht, Holanda, 1997. En la foto: Fredy Huerta, Ernesto Anacona, Andrés del Bosque, Víctor Quiroga y Oscar Zimmermann.



Nuestro más preciado tesoro es la memoria de la tribu, que nos permite acordarnos de quiénes somos.

MODELOS PARA EL ACTOR

• La máscara

La experiencia de percibir que todo viene del **otro** es crucial, cuando vivimos una cultura que desconfía, aplasta y persigue la **posesión**.

Los exorcismos y extirpaciones de idolatría pertenecen a la esencia misma de nuestra cultura conquistada, colonizada. El origen de los sincretismos de nuestros propios modelos religiosos es permanentemente negado. Podríamos afirmar que es una fiesta de Negación para la jerarquía eclesiástica y de afirmación para la feligresía.

Tras la apariencia de La Virgen del Carmen se esconde la Ñusta Huillac, la Pacha mama. En el culto a la Virgen del Socavón, en Oruro, está presente en el fondo de la misma la Huilancha, el sacrificio de una llama para compartir su sangre que purifica. Para qué hablar de los Orishas o de los caboclos y espíritus Umbanda con sus correspondientes divinidades cristianas.

Es distinto hablar de las máscaras de la Commedia dell'Arte para una cultura en que aún el Carnaval goza del prestigio de los señores, a hablar de la máscara en una cultura en que el propio origen noble de la casta dirigente ha sido enmascarado, justamente porque su alcurnia está fundada en un hecho ilegítimo, un hijo no reconocido por su padre: Ambrosio O'Higgins, que nunca se casó con Doña Isabel Riquelme.

La máscara de los diablos ofrece una coreografía tan precisa, sus saltos, sus humillaciones y desplantes, su relación con el **Ball de diables** de Penedes. La enorme cantidad de textos diablos que existen entre la cultura maya quiche en Guatemala, el sentido de servidor de la Virgen, actitud que lo liga con los zannis y la familia Herlechini que atraviesa los bosques europeos en la oscuridad de la noche, su ligazón con los misterios de la Noche de San Juan. El agón que pone a los diablos en el centro de las moralidades y farsas sacramentales donde ocurre la disputa del alma incitan

al estudio sistemático y aseguran una transformación decisiva en el cuerpo del actor.

• Los bailes chinos

Su sonido rajado que une la tierra y el cielo, con movimientos de piernas, saltos de sapo, saltamontes y otros que pondrían en aprietos a los actores de Grotowski, están a disposición de un entrenamiento riguroso para el actor.

El misterio de soplar permanentemente un tubo que conduce a una hiperventilación lleva a una técnica del éxtasis, que es la esencia del famoso atletismo afectivo. Es el coro cómico que afirma la vida con una danza irónica, que justamente afirma el origen eufórico de la vida ante la tragedia de la cruz.

• El payador

Folclorizado y alejado de la moda. He escuchado a mis alumnos decir: me cargan los payadores y los Parra.

Pero ocurre que los payadores son los juglares, y cuando le explicamos a ese alumno que Fellini quería encarnar el arquetipo del juglar que va a la corte a hacer la última cabriola, ya veremos que este estudiante se sonroja un poco. Y si vemos a Santos Rubio como heredero directo y tesoro viviente de los Romances de Ciego, y nos damos cuenta que la Lira Popular, recopilada por el profesor Rodolfo Lenz, recoge una poesía dramática rica en diálogos, y que el arte de improvisar de nuestro poetas populares no lo sueña ni remotamente John Keystone en su libro **IMPRO**, este estudiante, si tiene vergüenza, ya se habrá puesto colorado. Si agregamos que estos poetas se reúnen en la Laguna de Aculeo para la Cruz de Mayo en una ronda de cantores a lo divino, con unas voces que hacen brotar carretas cargadas de oro de la laguna y con unas guitarras traspuestas que dejarían perplejos a los Lecaros y sus sutilezas jazzísticas, cuando todo esto ocurre, nosotros sonreímos al ver a nuestro rebelde sin causa rojo como un tomate hojeando un libro de Nicanor.

• Las plantas sagradas

Valle Inclán en la Pipa de Kif, Walter Benjamin, Jodorowski, Artaud...



I Congreso de Directores, en la Sala Agustín Siré de la Universidad de Chile.

Muchos directores y hombres de teatro han conocido de las plantas sagradas, en la medida en que nuestro oficio está ligado directamente con el chamán.

Si aceptamos que el hecho teatral no es inocuo sino que más bien hace daño o cura, habría que convenir en que en nuestro oficio existen curas eficaces o curas contagiosas, apestosas. Entonces deberíamos tener más cuidado con el hecho teatral para no enfermarnos ni apear al público.

Las plantas sagradas ofrecen su medicina que, a través de visiones, nos ligan con la naturaleza creadora y sus leyes. A través del canto, del baile y la técnica del éxtasis, el actor puede encontrar el camino que conduce a una tradición que está en los orígenes del teatro.

BACO LA BORRACHERA DIVINA

Fulminar las entrañas con vino o chicha es desde tiempos inmemoriales el método de ingresar en el no tiempo de la Fiesta y en vínculo con lo sagrado.

Otros temas a desarrollar:

El loco del carnaval.

El charlatán.

El cuentero.

El chinchinero.

El cuenta chistes.

Otros modelitos para el actor

• El actor Wella o Koleston

Actor que empieza a encarar su rol determinando de qué color se va a teñir el pelo, cómo va a cortarse las patillas y decidiendo si se va a rapar o a depilar las cejas.

• El actor stanislavskiano entre comillas

Actor que se lleva un ataúd de pesares, vicisitudes y experiencias traumáticas al escenario y está dispuesto a echar mano a cualquiera de ellas pretendiendo que los demás nos emocionemos con su pésimo gusto. Olvidando el placer en la escena.

• El actor ritualista

Este se las arregla para acomodar la vida a su idea monótona de la existencia. Todo lo mira con seriedad y cualquier banalidad la convierte en trascendente. Sus camarinos son verdaderos altares y nos aburre profu-

samente con entonaciones y gesticulaciones pretendidamente arcáicas.

• El actor postmodernista

Este es uno de los más aburridos, por lo cual nos lo saltaremos, pues sin lugar a dudas no hará época.

• El actor analítico

Cifra todas sus esperanzas de éxito en el trabajo de mesa y en la comprensión de sentidos que, al fin de cuentas, lo llevan a la triste conclusión de que mientras más sabe menos actúa.

• El actor apurado

El que divide su tiempo entre la tele, los doblajes y, en el tiempo que le queda, hace teatro.

• El actor de teatrocirco

Que imita la forma de las técnicas circenses para exhibir habilidades.

Para terminar estas notas dispersas, que no intentan en absoluto dar cuenta del Estado de las Cosas y sí tocan algunos aspectos de mi propia experiencia teatral, citaré a un maestro en el oficio: Philippe Gaulier.¹

Desde hace algún tiempo me he divertido hablando mal de Stanislavski a quienes han pedido información sobre mi escuela. Leí concienzudamente sus dos libros y, después de haberme aburrido copiosamente, he escrito algunas líneas a modo de revancha. Cada día lamentaba no haber sido suficientemente mordaz, polémico y venenoso con este hombre que me pareció tan pedante, pretencioso, misógino y vulgar. En suma, el método Stanislavski nunca ha sido para mi "my cup of tea", como dicen los ingleses.

Para tomar un ejemplo, no es raro oír a alguno de los partidarios de su teoría que un actor debe saber llorar en el escenario cuando el director se lo pide, trayendo estas lágrimas de la profundidad interna de su miseria personal. ¡Qué abyecto!

El actor llora cuando hacerlo es útil para ese particular momento de la historia. Llorar para sorprender mejor a su público, nunca para volverse hacia sus penurias y miserias y siempre vuelto hacia el placer de contar una historia ¿Puede llorarse con placer? Algunas personas sensibles lo hacen a diario. ¿Y si las lágrimas no quieren venir? Entonces habrá que utilizar un truco fundamental del teatro, el más venerado por el actor y el público, pues sin él no existiría el juego: el artificio.

El artificio es un medio tan engañoso y hábil de disfrazar la verdad que todos terminan creyendo en él. En teatro, el artificio es más verdadero que lo real. Creemos en el artificio porque éste, al revés de nuestras propias miserias, no destruye de ningún modo el placer de imaginar el espectáculo que transcurre ante nuestros ojos, al contrario, lo estimula y lo conduce hacia las delicias de lo inimaginable.

Por todo el mundo fanáticos de todas las especies exigen verdad, profundidad, absoluto. El deber de un actor es huir de esos cretinos, a toda pierna y sin preguntarle ni la hora.

¿Qué enseño en mi escuela? El placer del juego. Un niño que juega olvida su tristeza. ¿Por qué no un actor?

¿Dónde está el placer de un personaje que va a morir? Está en el actor que se la juega, que sorprende, que hechiza a su audiencia, encantándola mientras recibe un hermoso chorro de luz.

El teatro es el sincero placer del artificio.

En mi escuela se aprende que el impulso, tomado como el placer de ir más lejos, nos da la alegría de ir a parajes desconocidos sin el menor esfuerzo: es el impulso que alimenta el viaje, un impulso que, si no encuentra obstáculo, continúa su movimiento perpetuo, eternamente.

Desgraciadamente, la cortina que cae al final del espectáculo rompe en mil pedazos este impulso. Y... estamos de vuelta en casa.

Demasiado a menudo he escuchado la palabra energía. Actúa con energía. El diccionario define energía como fuerza, vigor, firmeza, voluntad. La energía es la fuerza de un imbécil que no sabe cómo actuar con impulso. El placer del impulso da libertad, frivolidad, indiferencia, arte para nunca mostrar que lo que estás

1. Hago esta larga cita de Philippe Gaulier por dos motivos. Uno, porque es un maestro excepcional que fue durante nueve años maestro de la Escuela de Lecoq y sus enseñanzas dan la vuelta al mundo, y dos, porque este material nunca ha sido traducido ni publicado en Chile.



haciendo es difícil o penoso. El impulso ofrece la gracia del don, la energía nos brinda la desgracia de la cosa desgarrada y conquistada.

En mi escuela se aprende el placer de tomar un impulso porque la vida lo precisa, el placer de actuar viajando con este impulso como los magos orientales lo

hacían sobre sus alfombras, a disfrazarse con el traje del personaje, sin olvidar que todos estos preparativos sirven para contar mejor una bella, maravillosa, terrible y extraordinaria historia, desapareciendo por algunas horas de la vista de nuestros amigos.

En mi escuela, el Impulso es el Rey. ■



Entre el dedo y la luna

CLAUDIA ECHENIQUE

Directora y Profesora Escuela de Teatro Universidad Católica

El teatro es una de todas las actitudes místicas que se puede adoptar ante lo absoluto, porque el arte no es imitación de la vida sino que la vida es imitación de un principio trascendente con el cual el arte nos vuelve a poner en comunicación. (A. Artaud: La puesta en escena y la metafísica).

SOMOS HEREDEROS DE UNA TRADICIÓN

Si me remito a los orígenes del teatro es porque en el pasado está mi presente. En la memoria ancestral está la vigencia de lo permanente. Y nosotros somos sólo segundos de la historia. Lo efímero, también eso es el teatro. Por eso cuesta hablarlo, se reduce. Esta es una posta, heredada de los antiguos.

¿Cuál es el hecho fundante del oficio y qué diferencia al teatro de las otras artes? Entre otras cosas, sin duda, el oscuro antes de que empiece la función. Ese es el comienzo del túnel. Nos metemos en el hoyo negro. En el tiempo detenido. Cambiamos el tiempo profano por el tiempo sagrado. Nos introducimos en la temporalidad de la ficción. Con la detención del tiempo ordinario nos remontamos a un tiempo antiguo, mítico y primordial.

Por eso el teatro, en sí mismo, ya contiene un rito. Existe una estructura, una secuencia prefijada de acciones a desempeñar frente a testigos, con el objeto

de producir encuentro y hacer comunidad.

El arte de la representación ha co-existido con el hombre desde que tenemos memoria. Y mientras haya niños habrá teatro. Los niños organizan sus juegos imitando como también imitaban los hombres y mujeres del pasado. Originalmente tomaban sus modelos del reino animal. Ajustaban su cuerpo, alteraban su respiración, imitaban sonidos y movimientos reproduciendo la conducta exterior del animal. Era también el espíritu de su presa el que querían capturar.

Cuando en el teatro recreamos formas de conductas externas por medio de la imitación, en el fondo también estamos identificando y seleccionando rasgos constitutivos de la conducta de uno u otro carácter que responden a un espíritu determinado. Siempre hay un espíritu esperando para bajar y habitar al actor. Que no los veamos no significa que no existan.

El trabajo del director, entre otras cosas, es crear aperturas y dejar entrar. Vaciar al actor de sus resistencias y de sus mecanismos conocidos.

¿Cuál es la utopía de la dirección y cuál es su función? Poner en escena una acción, un texto, hacer una palabra con sus propias reglas. Pero es más que eso: promueve un invisible, crea las condiciones necesarias para que se produzca la magia, para que bajen los dioses, encauza la energía de los creadores en un