

:: TEXTO DE CREADOR

Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar)

Sobre *Los perros*

Rodrigo Pérez M.

Actor, docente y director teatral chileno. Como actor formó parte de la compañía Teatro la Memoria. Actualmente es director de Teatro La Provincia, grupo junto al que ha realizado los proyectos: *Provincia Señalada* (2003); *Provincia Capital* (2004); La trilogía Patria: *Cuerpo* (2005); *Madre* (2006) y *Padre* (2006); *Las Brutas* (2008); *Violeta: al centro de la injusticia* (2008); *Diatriba de la Victoria* (2010); *Interior* (2011) y *Oratorio de la lluvia negra* (2012). El 2012 fue convocado por el Teatro UC para dirigir la obra *Los perros* de Elena Garro.

La metodología de trabajo, con la que nos hemos encontrado en nuestra práctica escénica como compañía independiente (Teatro La Provincia) y con la que enfrenté como director el trabajo de puesta de la obra *Los perros* para la temporada 2012 del Teatro UC, resulta de permitir que la escena sea efectivamente la que hable en función de principios muy generales. Vale decir, estar viviendo un presente con la escena, que nos permite dialogar con ella. Dicho de otro modo, no existe prácticamente ningún trabajo en la puesta que sea extra-escénico.

Yo no llego a mi casa a leer la obra. Sí estoy las tres horas del ensayo concentrado en la escena. No hago nada: no salgo, no fumo, nada. Estoy las tres horas, o lo que dure el ensayo, pendiente de un posible diálogo; alerta a lo que ocurra.

En la obra *Los perros* de Elena Garro, escrita en México el siglo pasado, puede decirse que existe una triple marginalidad: las mujeres protagonistas, madre e hija, son provincianas, son pobres y son mujeres. La marginalidad, pienso, debe entenderse desde el momento en que existe un centro. Es decir, se es marginal en relación a algo. En este caso son marginales con respecto a los centros de poder, vale decir: el hombre (género), el económico (pobreza) y el geográfico (la provincia profunda). Es a través de este concepto de marginalidad, deducible sin esfuerzos desde el texto dramático, que empezaron a aparecer los síntomas.

En el proceso de ensayo hablamos de marginalidad no como un atributo, sino como una enfermedad. Esa es la gran enfermedad que se está contando, que no es la enfermedad del que se encuentra en este margen, sino la enfermedad de la sociedad que instala el poder (el centro) y el margen. Es en esta dualidad que el margen hace el síntoma, vive el síntoma, sufre el síntoma.

Y la aparición del síntoma fue algo natural en el habla y en los cuerpos de los actores.

Una pregunta que nos daba vuelta era: "¿no será que parezcan muy tontas?" Y yo decía: "no son tontas, son pobres y así se es pobre arriba de un escenario, o sea, así estamos descubriendo que se puede ser pobre arriba de un escenario".

No hay ninguna cosa pensada con anterioridad al suceso escénico propiamente tal.

Desde esta perspectiva se considera el ensayo como una experiencia, es vivir un momento. Vivir en presente un momento. Y es en ese vivir en presente, con este pie forzado que dice relación con la pobreza o la marginalidad (contexto), que empiezan a aparecer los síntomas físicos y lingüísticos (es decir, en el habla). Es en ese sentido que el trabajo es claramente el resultado de un proceso.

Uno siempre dice lo mismo, pero yo pongo en duda que el resultado sea muchas veces el de un proceso y no de la reproducción de una idea que uno tuvo con anterioridad al momento del ensayo. Acá, el método en que nosotros estamos haciendo hincapié, dice relación con que efectivamente lo que el espectador llega a ver, es el resultado de un proceso, un proceso que ha sido fundamentalmente escénico; que ha ocurrido prácticamente sólo en la escena.

De este modo el trabajo solicitado a los actores consiste en que toda respuesta, toda motivación a la acción, a la palabra y a la emoción, debe ser encontrada escénicamente. Nada se trae del camarín. Todo ocurre arriba del escenario, todo lo que yo encuentre para la construcción de mi rol debe ser un hecho escénico. Así empieza a ocurrir lo que es nuestro objetivo: que la puesta en escena opere como un todo orgánico. Como una célula, como una matemática.

Es en este momento que empezamos a hablar de mecánicas

Las mecánicas son finalmente la construcción, que puede ser significativa para el espectador o no; pueden querer decir algo, narrar algo o no, o simplemente es una construcción que da cuenta de la necesidad de encontrar en la escena la motivación a todo lo que el actor dice, hace, siente o piensa.

Todo esto finalmente articula una mecánica, que podría llamarse, como dicen los franceses, una partitura física y que es un poquito más que física porque también es afectiva, y que no es otra cosa que la construcción, en el proceso de puesta en escena, de un recorrido que tiene hitos por los cuales hay que transitar, que tiene espacios de mayor libertad, espacios absolutamente acotados, que es un recorrido, un mapa afectivo y físico que el actor está dispuesto a recorrer.

En el caso de *Los perros*, esta mecánica de relación entre el rol de la madre y el de la hija se vuelve significativa porque se constituye en el soporte para la narración en la acción de una



Gentileza Teatro UC.

Ignacia Agüero en *Los perros*. Fotografía de Quetzal Sáez.

vida que se repite, es decir, la tragedia de la repetición de generación en generación, por una parte. Por otra parte permite la narración del habitar una vida con otro, con otro pegado a uno y, aparentemente, en una extrema soledad.

Vale decir, es como los gemelos que se demoran en hablar, perdón, nos demoramos en entenderes lo que hablan, porque ellos hablan según su propio lenguaje, sus propios códigos, su propia mecánica de lenguaje. Lo mismo ocurre con los cuerpos.

La mecánica es para el otro

Se trata de un principio que es ético. Lo que el actor entra a hacer al escenario es a facilitarle el trabajo a su compañero. Entonces, su responsabilidad es la narración del rol de su compañero. Por lo tanto, el objetivo del actor no está puesto en sí mismo. Su objetivo está puesto en su compañero. Y este es un principio profundamente solidario, y en ese sentido está investido de una ética y una política. Es desde este lugar, que se construyen también las mecánicas.

Hay dos términos que yo he sacado de mi lenguaje para trabajar en escena. Uno es personaje. Porque me da la sensación que el personaje son una serie de atributos de algo o alguien, pero es literario, encerrado en la literatura y en sí mismo. En cambio el rol es vinculante. Es qué rol juego yo en la escena, yo juego el rol del que te va a hacer reír, entonces juego mi rol. Otra palabra, que tiene que ver con esto y que yo saqué de mi vocabulario, es el "estado". Y cambié

Los perros

De Elena Garro

Estrenada en junio 2012, Teatro UC.

Dirección:	Rodrigo Pérez
Elenco:	Catalina Saavedra, Ignacia Agüero, Pedro Campos, Bosco Cayo y Matías Lasen.
Diseño Integral:	Catalina Devia.
Música:	Juan Pablo Villanueva.
Asistente de dirección:	Jaime Leiva.
Ilustración piezas gráficas:	Pablo de la Fuente.
Diseño Gráfico:	Gerardo Rivera.
Producción:	Verónica Tapia, Teatro UC.
Producción General:	Mario Costa, Teatro UC.

la palabra "estado", por "afecto". Porque "afecto" es vinculante, lo que me moviliza es el otro. Finalmente todo apunta a que todo está ocurriendo en la escena; en lo que tú me dices, en tus acciones, en el cambio de luz, de atmósfera y en la música que entra o sale. Por lo tanto si yo estoy acá hablando contigo y entra una música, yo necesariamente me hago cargo de esa música. Estamos apelando a una alerta absoluta por parte del actor. A reaccionar a los estímulos que están ocurriendo y estos están en la escena.

Permitir que las cosas ocurran

Vale decir, el actor se alivia la carga: ya no es responsable de su resultado o rendimiento individual sino del de sus compañeros, porque aparentemente lo terrible es hacerse cargo de uno, lo fácil es hacerse cargo del otro. Es algo muy básico y, diría yo, éticamente importante. Trabajar para el otro y no para mí, en el entendido que hay otro trabajando para mi propio resultado. Todas estas mecánicas que son observables en la puesta en escena de *Los perros*, que por una parte le confieren organicidad a la escena y que también son significantes, que cuentan y que ayudan a contar la historia y su contexto, la estrechez, la pobreza, etc., son resultado de un proceso de diálogo escénico. Esto es, estar en escena, en escena trabajando, y dialogando con los que estamos afuera. Se trata de un diálogo permanente. De este modo y en este contexto el rol del director se sustenta en la ocurrencia de un proceso dialéctico que se echa a andar en relación a lo que ocurre en la escena. Se trata de la instalación en el proceso de trabajo de la absoluta ausencia de ansiedad, dicho de otra manera, de la instalación de la confianza absoluta en que la escena va a pedir en el proceso de diálogo con aquel o aquellos que asisten (en el sentido que atestiguan y ayudan) a la ocurrencia del momento presente.



Gentileza Teatro UC.

Catalina Saavedra en *Los perros*. Fotografía de Quetzal Sáez.

Se trata de permitir la "ocurrencia" de cosas. No en el sentido de que se te ocurran cosas, sino de que ocurran. De ahí viene la ocurrencia de cosas, "algo ocurre que me hace pensar". Finalmente se nos ha transformado la ocurrencia en algo personal y privado adentro de la cabeza. Porque la ocurrencia original es a propósito de algo que ocurre, algo ocurre que hace que a mí se me ocurra otra cosa, "se me ocurra". Puro estímulo y respuesta.

Caligrafías

El 90% de las ideas que tengo como director es porque las veo. Y reafirmo lo que veo. No es idea mía, es el resultado efectivamente de un diálogo. Dentro de eso, obviamente, aparecen caligrafías. La letra que se le nota a uno. Esto tiene que ver de partida con quién elijo yo para los roles, en el diseño.

Por ejemplo, me encontré con que la aproximación a la ficción, en mi caso, debía ser frente a los ojos del espectador. Entonces yo me tomo un tiempo, un par de segundos, para construir la ficción. En este caso es que se apague la luz, que quede el fuego, y entra Catalina Saavedra, y mira. Y se para. Entra, no hay luz, piensa "digo mi primer texto, está oscuro" y después "se prendió un foco, ya, voy a decir el texto". Y dice su primer texto, como quien dice su primer texto. Frente a mis ojos armo la ficción.

Quiero decir, todo se vincula con la invención de un lenguaje a propósito de un acontecimiento escénico.

En el caso de *Los perros*, hay una relación con el lenguaje muy particular, que podríamos considerarla un extrañamiento, sin embargo ese "extrañamiento" es un resultado, una vez más, de algo que ocurre escénicamente. No es buscado a priori.

Había, por una parte, un tributo a una autora. Uno tiene que hacerse cargo del valor del texto que lo convoca, este tiene que salir en su dimensión escritural, es decir, cómo está escrito. Y cómo está escrito tiene varios dobleces: por una parte en las palabras que ocupa el texto, por otra la estructura, vale decir, como están ordenadas esas palabras, y como está ordenada la obra (cuándo hay punto aparte, cuándo suspensivos, cuándo mayúsculas, cuándo el párrafo que separa es más grande). En la dimensión "objetual". O material. El objeto texto. Y eso está puesto en escena: hay modificaciones del texto cuando lo mexicano se hace inentendible, hay palabras que uno reconoce que no son de acá y hay una opción que empieza a surgir espontáneamente, y es una aproximación al lenguaje español neutro. Eso finalmente dio como resultado a nivel del lenguaje verbal, un grado de extrañamiento, que permite volver a mirar la obra.

En el momento que aparece el extrañamiento yo me separo y vuelvo, y puedo ahí emitir juicio, eventualmente, opinión más que juicio, respecto de lo que estoy viendo. Puedo también, en ese quiebre, en ese doblez, rellenar el espacio que queda en blanco en el doblez, rellenarlo con mi propia biografía de espectador.

En este sentido, la entrada con el lenguaje tiene que ver con una reproducción, a nivel de la escena, de la estructura del texto dramático en tanto cuerpo, objeto. Por otra parte, hay una opción política, en el sentido de que esto no solo ocurre en México, sino también en Chile, y que es universal por lo menos en Latinoamérica.

Permitir que las cosas ocurran, permitir el diálogo y confiar en que si uno parte de nada llega a algún lugar. La gran particularidad y la gran subversión del teatro es que, efectivamente, es un lugar en que un grupo de personas se ponen de acuerdo "ahí", para contar algo "ahí", que consideran que es importante. Y por lo tanto el lenguaje es lo que la obra pide para ser contada mejor.