

Verdad, identidad y subversión

Juan Carlos Montagna

Actor, director, dramaturgo y profesor



El fuego es la energía de la identidad. La tierra es la energía de lo material. El aire es la energía de las ideas, también lo inmaterial. El agua es la energía de las emociones, que en mi teatro las he investigado y denominado *mundo interno*, pues va más allá de lo psicológico. Es un proyecto dramático, una tetralogía... vuelvo a Chile –entre otras tareas– para montar *Agua*, gracias a Fondart. Los cuatro elementos están presentes en una vida humana en diferentes proporciones. Y también pueden servir como referentes a la hora de centrar aspectos, preguntas y misterios en una profesión. La mía, en este caso.

1. FUEGO...

La actuación

Me he vuelto radical. Dicen. A veces me lo dicen. Se refiere a hoy. Y hoy es España, donde resido y trabajo desde hace casi cinco años que parecen un segundo.

Hoy significa también que he cumplido cuarenta, que parecen cien o veinte.

Entonces, me he vuelto radical. Siempre lo he sido. Sólo que hoy es-

toy en contacto con esa radicalidad. Y no es sólo mi teatro... soy yo. ¿Qué es lo radical, realmente? ¿El gesto personal? ¿El gesto escénico? ¿El discurso o la estética? Desde que tienes uso de razón te has comportado de una misma manera y con el tiempo los otros o tus espectadores van percibiendo eso como algo progresivo en ti (*eres radical*). En el fragor de esta paradoja puedes celebrar algo: estás cada vez más en contacto con lo que eres, fuiste y serás. Así me siento.

Soy demasiado intenso. Dicen. También me lo dicen. En la calle, en los bares, los espectadores cuando les conoces, mis amores. Una vez más en España, donde ha ocurrido esa ¿crystalización? personal, pues ahora es allí donde se me ve físicamente.

Digo *allí* mientras escribo esto *aquí*, en Madrid.

Intenso... si te comportas de una manera natural, definida y autenticada en ti, no te detienes en el hecho de que la mayoría no es así (menos en España, donde existe mucho pudor y temor al contacto interno con el yo conflictuado, es así). No haces profesión de intensidad, puedes celebrar algo: sabes más lo que quieres, lo que eres y no eres, estás en movimiento y

mides menos las consecuencias por ejercer ese movimiento, desde luego sabes distinguir lo que es importante de lo accesorio, para ti. Puedes celebrar otra cosa: ser fiel a tu moral (la hay), a tus predicamentos estéticos y desde ellos moverte por el mundo, para mí, Madrid y Chile. Pero sobre todo es esto: moverte desde tu mundo interno hacia el externo. Así, la *intensidad* es que tu gesto está animado desde lo interno reconocido.

Y aquí entramos en lo fundamental de la actuación, para mí, hoy, después de ya muchos años de profesión e investigación.

* Energía.

Lo que resulta "intenso" es la *relación viva entre una acción o gesto visibles y aquel territorio desde donde vienen*, el contacto real entre lo interno y una expresión resultante. Pudiendo haber o no causalidad entre ambas: de hecho –ahora vuelvo a mí– esa *intensidad* es percibida por los otros precisamente cuando se rompe la lógica causal que se espera entre una actitud y aquello que significaría según las pautas medias. Yo no soy consciente de ello, evidentemente, soy así, pero –vuelvo a la ac-

tuación— la energía es el resultado de un contacto vivo, real, entre lo interno y la acción: se crea el impulso recíproco que une ambos mundos, ello genera energía. Una forma de energía, desde luego, pero es energía: es o no es, no hay más posibilidad... allí está o no la verdad. Entonces la verdad no está basada en el sustento psicológico o emocional de una acción o gesto, no es para mí —cada vez lo es menos— un tema de formas y contenidos vivido *sensiblemente*.

Para el actor *la verdad sólo puede estar radicada en la existencia de impulsos com-*



Fotografía: Pedro Barbás

Alexei Vergara y Juan Carlos Montagna en **Fausto**. Dirección de Juan Carlos Montagna. Madrid, 2001.

plejos entre lo físico y lo interno. Impulsos que yo puedo ser capaz de generar técnicamente con un fin artístico. Esa existencia dinámica es energía.

*Energía y Verdad

También en la vida: podrás ser tachado con admiración o sospecha

—según quién y dónde— de *radical, intenso...* esos adjetivos son modos para que la recepción de tus actos puedan reconocer —críticamente— una verdad. U ocultarla. Influye el hecho de que hoy todo se ha vuelto oblicuo, difuminado, consensual... desgraciadamente, la verdad está siendo un tesoro muy escondido, reconocible o manipulable en su percepción, dependiendo del *poder*: nos asombramos ante una verdad, la negamos o reconocemos según los intereses de poder. Pero está y estará siempre allí.

Para el actor y el hecho escénico todo esto es más acentuado: si radicamos la búsqueda de la verdad sólo en el *tema* o sólo en un código cultural específico, otorgamos a la verdad una fragilidad innecesaria, pues la desprotegemos frente al poder. Y además, la despojamos de su sustrato central: que un concepto sea eficazmente modelado, traducido, proyectado en una acción real porque se creó energía. Ella determina e instala el valor de verdad al ser el resultado de un impulso que unió el concepto con una acción. Y el impulso existe o no existe... y si existe, no habrá poder capaz de aniquilar una verdad. No al menos mientras ella se está manifestando: sea durante el segundo que el impulso fue acción, las dos horas que una cadena de impulsos organizó una actuación o un espectáculo, sea el tiempo entero de una vida humana consagrada a vivir y vivirse dramáticamente con tal de

evolucionar hacia algo mejor... trascenderse, con las herramientas que a esa vida se le otorgaron para ejercer la gesta noble de su evolución conflictuada.

Energía, Verdad y Poder

La alquimia de la vida y la del teatro están basadas finalmente en la *evidencia*.

Esto significa que una acción se ha hecho visible. Esa visibilidad está contenida en una determinada energía. Esa energía está contenida en una *dialéctica de impulsos* entre la forma de una acción y un mundo interno. En el teatro, en el cuerpo del actor, la energía debe ser modelada técnicamente: la inteligencia para enhebrar esos impulsos desde una causalidad y desde una no causalidad —apartándose del modo burgués en lo mental, lo moral y el repertorio de las formas— permite que la energía resultante sea más o menos cristalizada en su expresión. Sólo entonces un discurso —el que sea— se instala en el escenario. Sólo entonces estamos en una posible órbita de lo universal y por ende de la simbolización artística. Sólo entonces tenemos ya una posibilidad —aunque sea mínima— de hacer frente al poder desde aquel lugar llamado *escena*. También desde aquel lugar llamado *existencia*: se reconozca o no, existió.

Pero, desgraciadamente, todo tiende a la no visibilidad. Esto es opacidad, autocomplacencia, delirio: deviene en inmoralidad. En el caso del actor puede ser aun peor: deviene en mentira y por ende en daño... porque es la entrega definitiva al poder, en su definición como estrategias de limitación de la libertad humana generando el miedo y la hipoteca de las

percepciones autónomas posibles sobre lo real.

■ Entonces, FAUSTO.

En dos años de funciones en casas, salas, diversos espacios e incluso a orillas del mar en una playa de Cádiz, no ha habido un momento en que yo me basara, como actor, en que soy Mephisto y por tanto *pensara o sintiera* el mal para proyectarlo al espectador.

Cuando me dicen luego que soy el diablo (en mi barrio en Madrid incluso me saludan como *demonio, diabli-llito*, con una caña en la mano) o que en el espectáculo doy miedo, o bien cuando el espectador se sorprende de que habiéndome visto poseionado después me vea como un ser humano *confiable*, me cuesta reconocer la expresividad efectivamente proyectada en ese espectador respecto del mal y su rito.

Esto se debe a dos razones: una es mi dramaturgia circular donde Fausto y Mephisto son dos partes de un mismo interior, dialectizadas, en lucha ritual con los espectadores.

Pero la otra razón es el resultado de una investigación actoral que excede este espectáculo, corresponde ya a mi línea general de trabajo y de pedagogía sobre la actuación: no estoy concentrado en el *personaje* Mephisto, estoy concentrado en una acción y los impulsos que la generan y modelan. Eso es *psico-físico y orgánico* (un tema muy largo de abarcar aquí). La energía resultante se va modelando con las energías que surgen en la acción anterior y la siguiente. No hay un personaje interior del diablo que yo represente en una estética: hay una *dramaturgia de acciones* que yo asumo una por una y que debo, por lo tanto, ir cuadrando, organizando en mi cuerpo.

Esto implica, entonces, una *partitura* previa que yo he debido idear como dramaturgo e instalar escénicamente como director en una voluntad estética específica. Me saludan como *diablo* y es extraño: durante dos años nunca he pensado en el diablo ni tengo conciencia de qué significa realmente. Pero en cada función, está allí. Y yo perdí dos kilos y estoy *cargado* de la experiencia de estar actoralmente en contacto con él. El *contacto*, otra vez. Porque ocurre que lo psico-físico y lo orgánico generan



Fotografía: Pedro Balbás

Alejandro Moreno (difuminado) y Juan Carlos Montagna en *Fausto*. Dirección de Juan Carlos Montagna. Madrid, 2002.

una energía que va y viene en función de un *material* (el diablo) y no de un personaje representable.

Entonces están en juego tu propia ancestralidad y tu identidad: la relación viva de ambas con un material, en la acción. Por eso los españoles luego de ver mi *Fausto* necesitan escudriñar –impactados, sospechosos– hasta qué punto ese actor que después les está hablando o está escuchando sus impresiones, tiene una parte real de diablo... aún estoy cargado de su energía... pero nunca me he basado en su concepto moral ni en su capacidad de asustar.

Estoy protegido del personaje, porque nunca existió como tal.

Pero yo he quedado tan desprotegido.

■ Identidad y Ficción: lo Real

Desprotegido significa estar expuesto.

Intenso, Juan Carlos, radical... ígneo, salvaje, también me han dicho, mirada demasiado penetrante, escrutadora, cuando entro a un bar, por ejemplo... sólo después de un tiempo –pueden ser meses– la *víctima* dictamina que en realidad soy *bueno persona*.

Pero yo no tengo otra manera de mirar, andar, accionar, me es tan natural y no hay segundas intenciones. Sólo es esto: mi manera de ver el mundo está unida a mi gesto, en ese segundo. Ambas están recíprocamente activadas por un impulso y la energía resultante de ello –la que fuere, pero energía– ha sido valorada e interpretada como una acción y un carácter con demasiada intensidad. No. No. La dramaturgia de las energías en el actor misteriosamente tienen un correlato: su dramaturgia de energías en la vida.

Se trata de que algunos nos hemos vuelto *reales*. Esa es la *intensidad* que se nomina desde la opacidad generalizada. Ha sido un costo relativo en mi vida personal. Agregar a esto discursos que no son políticamente correctos. Y al mismo tiempo proyectas fe en ti, en la vida... entonces no encarnas una estética del *artista maldito*, no te potencias, referencias ni proteges en algo así.

En mi teatro no hay tal costo. Es al revés: la *víctima* recibe esa energía y discursos resultantes sin sospechas o falsas admiraciones. Entonces hoy vivo una paradoja: la propia dramaticidad está situada en una coherencia conquistada, que sólo es aceptada por el otro en escena. La vida y el arte se imbrican dentro de mí, pero la mirada del otro me suplica u ordena disociar-

las... para lograr entenderme, aceptarme, remontarme, incluso para quererme. ¿Tengo que ser menos real?

2. TIERRA...

Las tradiciones elegidas

* Desprotegido en teatro significa estar expuesto y la voluntad de estarlo. Es evidente que esto no tiene que ver con la vanidad; es lo sacrificial (Grotowski, Artaud, pero en suma, todos nuestros maestros). ¿Cómo estas palabras-conceptos-emblemas de la historia pueden ser una verdad de uno, hoy? Es mi salto al vacío. También son los primeros hilos secretos que te conectan con estas tradiciones. Un poco más tarde es reconocer en tu trabajo –aún incipiente– aquellas conexiones, sabiendo –mi caso– que son secretas por una paradoja: te surgieron esas

comuniones sin haberlas conocido por lecturas previas; al mismo tiempo, te reconoces en aquella cultura y decides ser parte de ella. Decidir. Pero esto es después, a propósito del peso de tu propia experiencia teatral. Y es algo bastante fáctico al fin y al cabo: no te imaginas ni haces las cosas de otra manera. Entonces lo sacrificial ya no es letra muerta, corresponde a tu identidad dinámica en el teatro. Está muy especialmente en mi Fausto en las secuencias de los oráculos y en las 27 horas ininterrumpidas que son Sexo.

*Pero ya estuvo en Hamlet (1990), aquel trabajo de la Escuela de Teatro PUC que proyectamos profesionalmente en el Museo de Bellas Artes (mis siguientes obras siempre las hice allí), con Alexei Vergara y dirección de Héctor Noguera . Yo era alumno,

pero Raúl Osorio me llevó de gira. Volví de Italia, México, New York con el TIT (NO +) y como Alexei regresó a la Escuela, armaron el cuarto año con ambos (y no pude hacer tutoría). Picado, como yo soy, le dije: aunque somos dos, yo te demostraré que se pueden igual hacer las grandes obras. Elije: Hamlet o Fausto. Fue Hamlet, lo escribí para dos, mi primera dramaturgia. Muchos años después le llegó el turno a Fausto, esta vez en Madrid y Alexei tuvo que ir hasta allí, reencontrarnos, hacerlo, aquellas primeras funciones underground de boca en boca, las primeras en mi piso nuevo vacío, antes de que el espectáculo tuviese la visibilidad que tuvo en los medios.

Mucho después supe que en Hamlet ya se encontraban aquel aliento ritual y aquel hecho escénico sacrificial que hoy en mis espectá-

Juan Carlos Montaña en **Fausto**.
Dirección de Juan Carlos
Montagna. Madrid, 2002.

Fotografía: Pedro Balbás.

culos son parámetro, predicamento y voluntad técnica. Nada sabía entonces de Grotowski, sí había quedado fascinado por Judith de Barba y Roberta Carrieri cuando estuvo en 1988 en la Sala 2 del Teatro de la UC. Tuve después el privilegio de estar presente en Módena (Italia) en el encuentro entre Barba, Grotowski y Peter Brook... pero es verdad que para mí, en ese momento, aquello fue anecdótico. Porque era reverencialidad y no introyección. Incluso salí unos momentos de la sala tras alguien que me gustó con el pretexto de fumarme un cigarro... así puede ser de frívola la reverencialidad, cuando empiezas. Cuánta devoción no reverencial sentiría si ahora mismo se me permitiera escuchar de nuevo a los tres maestros juntos.

Pero sí estaba sensiblemente marcado por el impacto de Judith. Me dije al terminar de verlo: *después de esto, mejor ándate a tu casa. Lo sentí... por aquí va la cosa.*

* Un tiempo más tarde, participando en el ISTA de Londrina, Brasil (1994), Barba habló sobre tradiciones y fundadores de tradición. Se nos interrogó entonces sobre cuáles eran nuestras tradiciones *elegidas*. Ya lo entendía: no es sólo amar y admirar a Fassbinder, Tarkovsky, tal o cual novela marcadora, a Grotowski en teatro o al mismo Odin Teatret. Tampoco es asumirlos como referencia que ilumina o define lo que *haces hoy* y lo que *quisieras hacer mañana*. Se trata de *reinventar el teatro*, cada vez. Reinventarlo implica hacerlo desde aquel lugar en el que decides situarte y desde allí traducir, hacer tuyos los parámetros de una tradición. Es una decisión progresiva y por tanto dinámica: sólo ocurre en el espacio

real de tu propia creación y en el de un oficio. Es una decisión que se cristaliza fácticamente: porque ella es real no hacia la tradición... es real cuando fuiste capaz de desechar en tu propio campo y circunstancias *aquello que no correspondía* a la tradición: eso es elegir una tradición. A costa de lo fácil, es así. No hay heroísmo autocomplaciente en esto. Si está el misterio de que te encuentras con las tradiciones (sus éticas y técnicas) *porque fueron estas las que salieron a tu encuentro y pudiste verlo e incorporarlo.*

* Así, sólo hoy puedo hablar de mis tradiciones elegidas...

1. Grotowski: el intenso trabajo pedagógico de estos últimos años, que básicamente desarrollo en labo-

ratorios. En general alumnos que no poseen o rehuyen la formación oficial, en espacios autogestados, siempre un proceso de larga duración; después, un espectáculo con una dramaturgia inspirada en ese proceso desde sus bases. A la hora de escribir esto estoy a punto de estrenar en Santander un resultado: una obra sobre lo femenino. Son dos años. Primero las actrices aprendieron una perspectiva actoral a través de ejercicios que yo diseñé. Después, lo centraron en un personaje del teatro que les asigné; luego, la etapa de construcción escénica del texto que entregué: allí se reúnen Blanche Dubois, Bernarda Alba, Julia, Marta (¿Quién le teme a Virginia Wolf?), Nina (La gaviota) y Liubov (El jardín de los cerezos). Pero lo femenino es identidad,

Lunes 10/6/02 DIARIO DE ALCALÁ 26



Dois actores durante la interpretación de 'Fausto' en el Teatro La Galera

Fausto EN LA GALERA

Artículo del periódico español *Diario de Alcalá* sobre la obra **Fausto** durante la temporada en sala *La Galera*. En la foto aparecen Alejandro Moreno y Juan Carlos Montagna. 10 de junio de 2002.

Al teatro

estos personajes son diversos arquetipos de identidad. Otra vez, el mundo interno contactado con la acción en una energía. Desde el inicio del proceso, el yo de la actriz dialectizado con una ficción.

2. Barba y el Odín: concretamente, la percepción del trabajo actoral como una investigación técnica-ética permanente y a la vez específica para un espectáculo. Mi intensa experiencia con Raúl Osorio ha sido muy real en este sentido. También, los diversos caminos recorridos con Héctor Noguera.

Cómo y desde dónde te haces visible como actor. Baso mi pedagogía en algo de lo que yo mismo hoy soy, un resultado dinámico: *la autoinvestigación vinculante del cuerpo, la mente, el "yo" y la ancestralidad*. Mephisto, el recorrido con los partners en *Sexo*, corresponden a esto. En términos sistémicos ha cristalizado aquello que en un principio fue intuitivo: *el desarrollo de la metodología personal*. Traducir los ejercicios aprendidos que eliges e inventar los tuyos propios para ser orgánico. Tu técnica para activar en escena un psico-físico que genera y modela energía.

Desde luego, ahora es científico algo que al inicio fue una especie de tendencia vivencial: mi desinterés por estar con directores o en obras a toda costa (ni siquiera como extranjero en España para *darme a conocer* o simplemente tener trabajo). Como actor, el elegir mis tradiciones y reinventar el teatro me han llevado por el de-



Juan Carlos Montagna en **Crimen y castigo** de Fedor Dostoievski. Dirección: Héctor Noguera. TEUC, 1995.

rotero y la convicción de una imprevista: *la base es el desarrollo de una expresividad propia, el contacto complejo artístico y vital con ella*. Está inicialmente oculta en tu antropología, no es igual para cada actor... es a esa expresividad a la que estás llamado, la que podrás y deberás desarrollar... *quién eras tú, finalmente, como actor*. Este camino te deja fuera del mercado. Felizmente ya no dependes de él ni de los directores ni de los productores, menos dependes de tantas técnicas o recetas oficializadas que estás obligado a aprender. Pero requiere de mucha fuerza de voluntad. Y de la capacidad de asociar autónomamente experiencias del cuerpo y de la cultura en términos técnicos.

El territorio de la autonomía es el que intento transmitir a mis alumnos, el que exijo a mis actores. Los ensayos son *para construir el espectáculo*, no son un evento progresivo para yo convencerte de algo o para

que el día del estreno *entiendas* o estés seguro. Ahora veo que el dramaturgo, el director y el profesor fueron surgiendo en mí desde el actor autónomo.

Estos parámetros de la actuación requieren una filosofía dramática y escénica para desarrollarse en mis espectáculos. Es una personal cristalización estética, incluso en obras como *Abrazando el fuego* (1997) y ahora *Agua*, en las que hay mayor énfasis textual: *siempre la estructura dramática debe ser evidenciada desde el cuerpo*. Entonces, el despojamiento y ritualidad de sus puestas en escena devienen de esto.

Y la contención de lo sacrificial: porque la teatralidad es esencial, animada desde un cuerpo en combustión, por ende desnudo, expuesto en sus energías modeladas y proyectadas a un espectador que está generalmente muy cercano físicamente.

La primera subversión: él está siendo obligado a percibir desde un lugar que está mas allá de la empatía o distancia culturales. La segunda subversión: *autoinvestigación es la ética*

ir de casa

Titular de un periódico español en relación a la obra **Fausto** dirigida e interpretada por Juan Carlos Montagna. 2002.

de la verdad en el cuerpo del actor, antes y durante la escena. Ambas subversiones se unifican en una dimensión sagrada de lo sacrificial: la verdad. Así, el espectador puede ser, efectivamente, modificado en su percepción culturalmente condicionada. Pues el actor pudo auto-subvertir la mecanización del representar sólo sensiblemente, ese hogar del cual el espectador en principio no podría ni querría salir. Es energía, una vez más. Evidencia. La subversión-rito es sagrada al hacerse evidente a pesar del poder.

3. ¿Cómo expresarla? Lo chamánico, lo oculto, lo misterioso asociado al desarrollo actoral. Fue Tomás González, maestro Cubano (EITALC, La Habana, 1993). Su Teatro oráculo me abrió una puerta que yo he investigado, traducido y re-inventado en todos estos años. Primero fue *Los muertos* (en co-autoría con Ximena Flores, 1994), la experiencia del Teatro a Domicilio en Santiago. Luego ha sido una vía de desarrollo del trabajo con las energías en la actuación. También en la creación de ejercicios propios para situar parte de las bases expresivas del alumno. Pero todo el tiempo ha sido una suerte de centro espiritual muy personal a la hora de contactar performativamente el mundo interno –más allá de lo psicológico– con la acción.

En *Fausto* es parte de la dramaturgia y del extremo con que se establece una relación directa y ritual con el público, también una forma muy deliberada de provocar culturalmente al público español. Entonces... en secuencias muy fijas en la estructura pero a la vez improvisadas, Mephisto muestra lo humano a Fausto, contactando con cada espectador: le desnuda, manifestando



Alexei Vergara y María Cánepa (en primer plano), Alvaro Morales y Juan Carlos Montagna (en segundo plano) en *Abrazando el fuego*. Dramaturgia y dirección: Juan Carlos Montagna. Santiago, 1997.

algo de su ser o sus circunstancias, tocándole, abriendo de pronto canales luminosos u oscuros, a veces peligrosos, siempre secretos. ¿Cómo puedo ver en el momento? Me han tildado de brujo, desde luego.

Sólo puedo decir que se ha instalado en escena una dimensión muy misteriosa de las cosas, donde primero que nadie soy yo el que debe abrir canales de energía muy complejos para ser capaz de generar el contacto. Entonces aparece –animada siempre por la voluntad– mi propia intuición con todo el poderío de que puede ser capaz. Se activa la ancestralidad personal, manifestada desde zonas que no podrían vivirse en el cotidiano. La paradoja es que esas zonas están proyectadas en la teatralidad, desde la actoralidad, a través de la acción y la creación de impulsos

psico-físicos. Una vez más hay un formato técnico que permite el misterio. Además de la partitura física y vocal, en este caso es la máxima exposición de mi cuerpo y humanidad frente al espectador. Si, entonces puedo ver. Poderío y peligrosidad, aquel permanece receptivo durante el contacto, como hipnotizado, el canal abierto ya no puede cerrarse. Finalmente inmolación... como dijo un crítico, este Mephisto es en realidad *un mendigo de almas*. En escena, esta aseveración llega a ser completamente literal.

3. AIRE... Los predicamentos y los campos

Todo es muy complejo. Este artículo me permite, una vez más, re-

flexionar en medio de la vorágine. Los que me conocen y han trabajado profundamente conmigo saben esto: mucho podría escribir sobre mis predicamentos teatrales. Ellos son hoy un territorio asumido y en recorrido, fruto de investigaciones, del forjamiento de un oficio y de la conciencia de hacer profesión, sean cuales fueren las condiciones atmosféricas (mías y ajenas).

Hasta ahora mis técnicas o bien los parámetros con que explico y busco potenciar el lenguaje de mis espectáculos –*el territorio*– consta fragmentadamente: en mis clases, en mis ensayos, fundamentalmente. Después en algunos artículos, trabajos académicos y en las entrevistas serias. Espero que en los propios espectáculos, desde luego.

Pero también están allí esas traspasadas conversaciones con mis íntimos cuando deciden escucharme o no les queda más remedio. O con los espectadores que puedo conocer. Y con efímeros desconocidos en el fragor urbano, que quizás nunca se en-

terarán del peso –me digo– de lo que escucharon... y tampoco tuve a mano, en esos momentos, papel y lápiz para anotar esa idea *genial* o aquel dispositivo inspirador de una nueva obra. Al final, supongo que todo aquello ha quedado dentro de mí, por suerte.

Estoy organizando todos los materiales y campos de mi trabajo para en el futuro escribir una publicación. Puedo enunciar ahora algunos hilos conductores.

1. En la actuación es la investigación en el trabajo orgánico, todo lo señalado anteriormente. Hoy estoy profundizando en un instrumental que he diseñado para potenciar la organicidad y para contactar con las bases más complejas de la expresividad personal: el uso técnico de las posibles calidades de energía en forma de oposiciones, esto es, extremadamente contrastadas, pero todas ellas en el marco de una misma acción.

2. También ejercicios psico-físicos que estoy perfeccionando y que corresponden a un tipo de movimiento dinámico o *expansivo*, que además

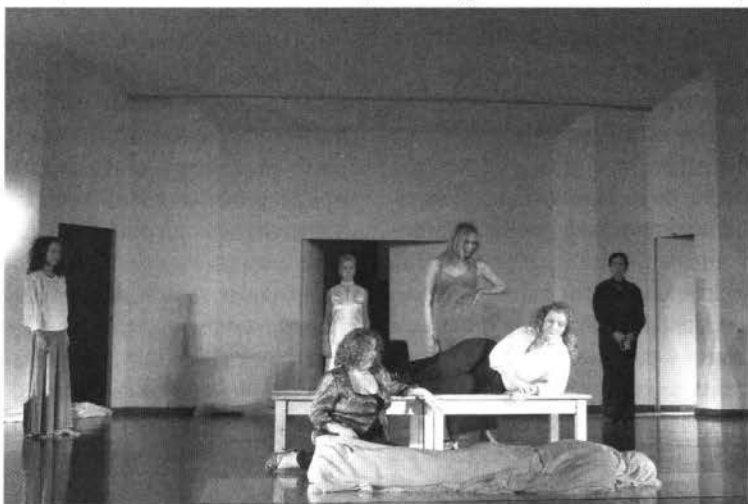
de ser otra vía de trabajo con las energías, permiten contactar y desarrollar el bio-ritmo personal ancestral (con el fin de luego poder situarlo escénicamente). Evidentemente, además estamos aquí en una tradición de la integración: no hay fronteras entre la actuación, el movimiento y la voz en el actor.

3. Ahora, en un laboratorio que está empezando, he planteado como primera etapa *la aplicación del trabajo orgánico al realismo psicológico y la construcción del personaje*. Luego haré esta aplicación a las emociones y a los modos de abordar actoralmente las escenas de un texto clásico en el espacio. Así, cómo desde las calidades de energía se modelan –por ejemplo– las acciones veristas en general o bien la composición gestual de un Hamlet.

4. Tanto en la actuación como en la dramaturgia sigo explorando y definiendo un campo más ampliado que el psicológico: *el mundo interno*. Incluso mi compañía se llama "Interno". Esto implica complejizar lo no visible, aquello que sustenta una acción en el cuerpo del actor: es el concepto de *identidad*. Dinamizada en su conjunta combustión introyectiva y proyectiva. Se trata de contactar y de estructurar metodológicamente el universo de los resortes emocionales con otros dispositivos: el antropológico, el de la estructura del carácter, el existencial, también el espiritual y aquel centrado en las dimensiones de lo misterioso. Que la acción orgánicamente los pueda contener, que todos ellos imbricadamente sean evidencia actoral en un mismo momento.

Mi proyecto actual de escritura, la tetralogía basada en los cuatro elementos de la naturaleza, es la segun-

Parece una mujer. Dramaturgia y dirección de Juan Carlos Montagna. Santander, España, 2003. De izquierda a derecha, de pie: Luisa Bahillo, Yarmen Cruz, Sonsoles Laraña, Carmen del Arco. Karen Amorrortu (en la mesa) y María Jose Marrón (en el suelo).



da vía por donde investigo el mundo interno. *Agua, Tierra, Fuego y Aire* se inspiran en la visión que la astrología posee para definir arquetípicamente lo humano. He creado unas fábulas y unas estructuras dramáticas donde ese humanismo intenta ser dramáticamente expresado desde el elemento, tanto en lo que éste representa simbólicamente y energéticamente como en su posible cualidad poética.

AGUA: **Las preguntas** **El misterio**

Sexo. Es mi espectáculo-pregunta.

Surge de una invitación a participar en Escena Contemporánea 2003, Madrid. Javier Yahue (director del festival y de la Cuarta Pared) me llama sin conocernos y me propone hacer un proyecto –el que yo quiera– en el ciclo *Experiencias*, donde se agrupan las obras con formatos y circulación inusuales. No tengo pudor en decir que me enorgullecí que *me llamasen*, porque en todos estos años en España nunca llevé ningún curriculum o dossier (también ha sido así en mi trabajo pedagógico en el Institut del Teatre de Barcelona, en el Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá donde fui Profesor de Actuación durante un año y monté mi versión de *Tres hermanas*, y otros sitios).

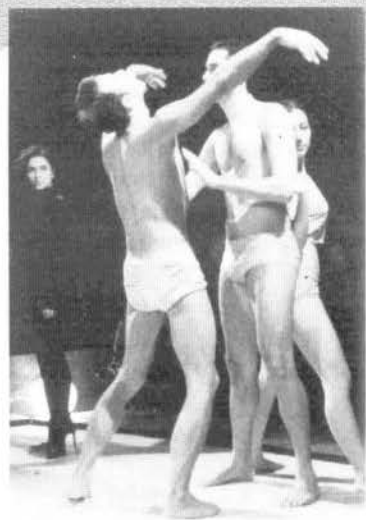
Todo esto lo atribuyo a la sincronía, no es otra cosa.

Son 27 horas ininterrumpidas en escena, la vivencia física y emocional más extrema que he creado y luego vivido como actor, como persona, como energía corpórea, emocional, como todo. Aquí, los planos se mezclan y se difuminan arrastrando con ellos al tiempo real y al espacio. Sí.

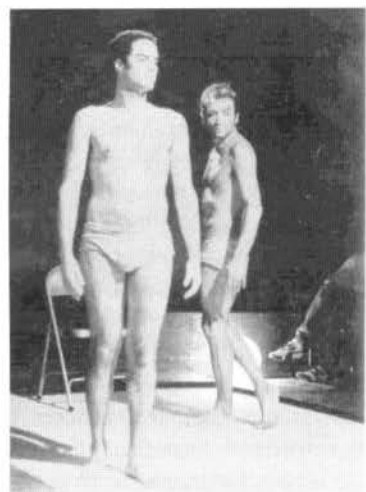
Arrastrando también toda tu biografía y visiones, siempre perplejas, acerca del... sexo. Y más que la *provocación*, el aliento *político*. No tengo espacio aquí para deconstruir esta experiencia; durante mucho tiempo sentí que ya no había espacio posible para nada más, el destino final del deshabilitado.

Es un espectáculo-investigación. Ahora lo presentaremos en Santiago el 3 de enero del 2004. Durante octubre-noviembre 2003, siempre en Madrid, hice una versión de dos horas. Significan etapas para el asentamiento de un lenguaje muy específico y a la vez dinámico de la sexualidad. Lo indicado acerca de mis presupuestos sobre la actuación están aquí llevados a un grado muy alto: todo el tiempo el actor debe ser capaz de codificar orgánicamente el cuerpo en el espacio, de serlo –además– para administrar su capacidad de *resistir* físicamente en escena durante un día real. Una dramaturgia de energías activada desde un mundo interno en constante combustión... pues aquí la ficción posible está absolutamente generada desde *el yo personal* del actor, un puente secreto y complejo entre su identidad corporal y emocional con esa dramaturgia. No hay otra posibilidad para adentrarse en este universo teatral y sacarlo adelante en sus exigencias de espacio, tiempo y aliento dramático.

No fueron *ensayos*. Lo denominaría como la *preparación del astronauta* para lanzarse al espacio. Esta incluye una ejercitación de tres cosas: contactar la propia antropología sexual y psico-física, introyectar un modo de comportamiento escénico, aprender los *formatos dramáticos* del espectáculo. Porque es un texto poético, una especie de *mantra*, el



Fotografías: Pedro Baltás.



Sexo. Dramaturgia y dirección: Juan Carlos Montagna. Madrid, 2003.

Arriba: Tamara Acosta, Nadav, Juan Carlos Montagna y Paula González, abajo: Nadav y Juan Carlos Montagna.

mismo para cada actor y que será vocalizado de diferentes maneras y en diferentes momentos de un guión basado en acciones. Este guión contiene 27 secuencias de una hora, cada una de ellas con un grado de autonomía dramática y a la vez de continuidad, donde se articulan los diferentes formatos dramáticos. Ellos son los dispositivos para que los cuatro actores evidencien en escena todas las posibles relaciones, roles, cruces, presencias y ausencias del sexo. Donde no podrá haber nunca repre-

sentación ni mecanicidad: siempre peligrosidad, *actoralidad*.

Hay una dimensión política a la hora de plantear de esta manera el proceso: radicalizar la ejecución del actor porque ella requiere de una percepción dramática muy alta. El hecho de que todo el tiempo ocurre un intenso secreto frente al espectador: el de tu propia sexualidad expuesta y a la vez protegida en esa ejecución altamente codificada. Y

real que se ha vuelto ficcional; ahora la medida del tiempo real de tu propia vida ha sido cuestionada.

Me hago mayor y soy más consciente de aquello que siempre ha determinado el gesto: el salto al vacío. Transitar este *Sexo* me situó en estados de percepción inusitados y misteriosos. Incluso llegamos a decirnos: *son las cinco de la tarde, ya nos queda poco...* y todavía restaban seis horas de escena. También mi cuerpo

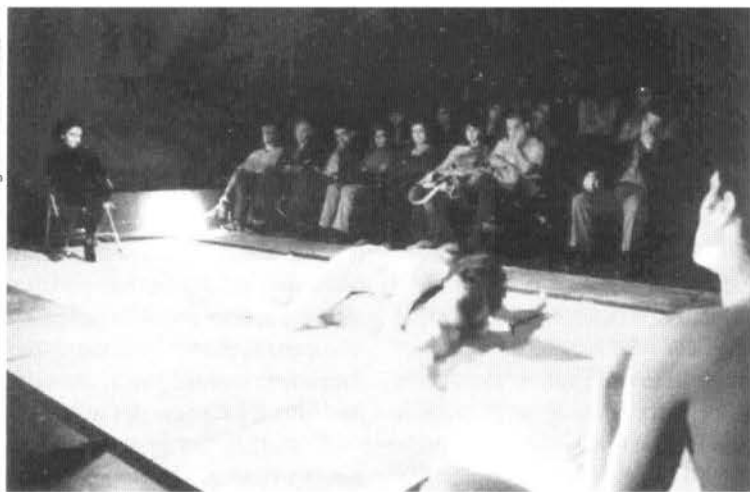
crear otras, adaptarte a cosas y personas, hacer frente a envidias, racismo y gestos paternalistas, etc).

Mi guerrero es, primero que nada, *reconocer la necesidad de un guerrero*: proyectar mi visión de las cosas (necesitando para ello dirigir, dramaturgizar, enseñar, investigar, junto con ser actor). Pero, ¿cuál es este guerrero? Que mis espectáculos estén organizados en signos visibles desde una complejidad... *la lucha por el lenguaje*. Que mis espectáculos estén articulados entre ellos y que eso implique una evolución artística... *la lucha por una identidad sistémica del lenguaje*. Que cada vez un espectáculo mio –en Madrid, en Chile, donde tenga que ser– exista en la cartelera oficial o extraoficial del medio donde se hace y que sea una referencia en ella... *la lucha por una cultura propia*. Que mis espectáculos modifiquen al espectador... *la lucha por el sentido*. Que mis espectáculos sean un espacio de creación y de desarrollo para quienes están implicados conmigo en ellos, valientemente, inteligentemente en pos de unos formatos y técnicas que yo defino pero que necesito las encarnen y quieran hacerlo, más allá y a propósito de todo, una sacrificialidad humilde y arrogante a la vez... *la lucha por la ética de la creación*. Que en mis espectáculos me reconozca a mi mismo, finalmente, aceptando que allí siempre estará contenido un yo de alguna manera inasible... *la lucha en el dolor*.

*Entonces, soy... entonces, eres...
Agua, Tierra, Fuego, Aire.*

*Después...
el aire se convertirá en silencio
cuando el fuego sea ceniza
cuando el mar se quede inmóvil.*

(Sexo, 2003) ■



Sexo. Dramaturgia y dirección: Juan Carlos Montagna. Madrid, 2003.

entonces esa sexualidad personal debe y puede tener un recorrido *dramático*: todo el tiempo la obra te exige ser capaz de ejercer con idéntica verdad tanto tus certezas o *apetencias* como tus ámbitos inexplorados o *desechados*.

Hay también una dimensión política a la hora de situar la percepción del espectador: puedes entrar o salir sólo en cada cambio de hora, puedes quedarte el tiempo que quieras, puedes incluso volver en diferentes horas del día. Así, podrás verlo, luego dormir, comer, pasear, leer, hacer el amor y muchas horas después volver: allí seguimos, en un tiempo

entró en insospechados umbrales.

El viejo y el niño se comunicaron en el espacio-tiempo, quedaba erradicada la joven adultez del actor. Y la de mi propia vida, quizás. Hoy me veo en fotos, en el espejo, pero no me reconozco del todo.

Quizás lo que llaman *radicalidad* es la consciencia y luego la praxis del guerrero.

En mi caso es anecdótico que el guerrero sea aquel que ha podido hacer una profesión en otro país (considerando que implica de algún modo *empezar de nuevo*, sobrevivir materialmente, estar lejos de tus referencias teniendo que ser fiel a ellas y además