

# Temas de Discusión

Los directores frente al fin de siglo

## LA ESQUIZOFRENIA DE LA VERDAD ESCÉNICA

**RAMÓN GRIFFERO**

Director y dramaturgo

Chile



**E**l fin del milenio nos inserta en un período de mutación, donde cambian las perspectivas en la percepción de nuestro entorno, se desintegran paradigmas consagrados, se trastocan esquemas de pensamiento social. Se arguye que entramos en una nueva edad media donde la unidimensionalidad vuelve a reinar, o bien que estamos en un renacimiento que recodifica todas los referentes culturales anteriores para reelaborarlos... descubriendo en todas las manifestaciones fragmentos de nuestras expresiones imaginarias. Indiscutiblemente se señala un cambio en el espíritu de la época. Y la escena, reflejo, abstracción o gran inconsciente del entorno, acusa el recibo de las oleadas de la historia.

En todos los códigos del lenguaje teatral y en los sentidos de los creadores se manifiestan los ecos de fin de siglo.

Dentro de la pluridimensionalidad de la teatralidad, uno de los efectos que se percibe es el quiebre de la verdad escénica de las formas de representar heredadas, en tanto dogmas.

La verdad escénica es la esencia de un modelo que nos entrega una metodología para la representación, es la fe en la cual se apoyan sus discípulos y seguidores. Así, una de las desrup-

ciones más críticas que puede producirse en la existencia de una forma de representar es la desintegración de su verdad escénica, que va íntimamente relacionada con el quiebre de postulados ideológicos o artísticos en los cuales se sustenta.

La pérdida de la verdad en los modelos de representar la realidad afecta la integridad del lenguaje teatral: la estructura narrativa del texto, la estética, su manera de ordenar los signos y, lo más

fundamental, la forma en que un actor debe interpretar la emoción y los jeroglíficos gestuales que esto conlleva.

Desde otro ángulo, la experiencia de la desintegración de las verdades ideológicas nos demuestra que el quiebre de una verdad implica el fin de un poder, de un pensamiento y de formas de hacer, en este caso, el artístico.

El accionar teatral de la modernidad se centró en la reproducción de modelos, y en el caso chileno, estuvo mayoritariamente centrado en los de Stanislavsky, Brecht y en el llamado *teatro pobre o popular*.

Los modelos se agotan al estar encerrados en dogmas artísticos predefinidos y se distancian del espíritu de época que los envuelve. Hay que seña-

lar que el método stanislavskiano fue la reacción a la pérdida de la verdad escénica del accionar teatral precedente (el teatro de divos). Y el método brechtiano, una alternativa frente a la verdad escénica del teatro denominado burgués.

La pérdida de credibilidad en las fotocopias de los modelos precedentes se manifiesta en una lectura irónica de su estética, donde los artificios del modelo quedan desvelados, lugares comunes, y no digeridos en su verdad por el espectador, al transformarse en arquetipos que desmitifican lo representado.

Un actor en malla negra moviendo sus brazos para imitar un árbol, si alguna vez fue signo innovador, el cambio de percepción lo transforma en una interpretación ingenua, así como la voz ronca del galán o el efecto sonoro y grave de la distanciaci3n brechtiana. Es el mismo proceso que sentimos al ver nuestras antiguas fotografías y sonreír por encontrarnos tan inverosímilmente vestidos.

Pareciera que los modelos, al perder su verdad escénica originaria, hoy ya sólo tienen efecto en forma de parodia o de pseudo.

De ahí que una tendencia básica formal en la reestructuraci3n es la instauraci3n de un ludismo de lo teatral frente a lo teatral. Un ludismo que desintegra los modelos precedentes y vuelve a disfrutar con ellos de la misma manera que podemos disfrutar con una película de terror del cine mudo o un **Ben-Hur**. Ya no es su verdad originaria la que nos cautiva sino su relectura, en la que subyace una especie de autoanálisis sobre nuestras ilusiones anteriores.

Pero la verdad escénica hoy, ¿bajo cuál modelo se encuentra? ¿D3nde est3 la nueva metodología para aprehenderla y reproducirla, d3nde est3n los textos que enseñan a actuar y a escribir de acuerdo a la nueva verdad? Y como la búsqueda de la nueva utopía social es inexistente, en tanto arquetipo o modelo, la verdad escénica se ha vuelto esquizofrénica... al no responder ya a un ente unitario ni a modelos orgánicamente estructurados. Instante predilecto, ya que al derrumbar-

se las grandes verdades, desaparecen los límites que estas mismas crearon, dejando abierto el camino a una teatralidad centrada en la creaci3n artística y en la verdad que existe tan solo para y en el interior del autor y creador teatral. Este vuelve sus sensibilidades hacia su propia autoría, teniendo como referente toda la tradici3n cultural en la cual est3 inserto, sin tener que legitimar su creaci3n o adecuarse a un modelo imperante, presi3n artística que ejercía la estructura colectiva de la modernidad.

Esto no niega la validez de los métodos anteriores, solamente que, en el nuevo contexto, se desdogmatizan, permitiendo su reelaboraci3n como parte de una tradici3n general. Pero, ya no como fundamento de una verdad escénica, ésta entra ahora en el mosaico de la esquizofrenia.

La reelaboraci3n del lenguaje escénico a partir del quiebre de las grandes verdades llevó a la preponderancia del director, en tanto generador de estéticas y estilos y por su relaci3n directa con lo espectáculos, al desestructurar y reelaborar los textos dramáticos.

De ahí se pensó que la profecía de que al dos mil llegarás pero del dos mil no pasarás, estaba especialmente dirigida al rol del dramaturgo. Entra la dramaturgia escrita en una crisis frente a su verdad escénica, en una crisis temática al desaparecer las pasiones ideológicas, psicológicas y en una crisis de estructura frente al quiebre de los modelos orgánicos.

El actual contexto permitirá que el dramaturgo se libere de las exigencias derivadas de los modelos anteriores, a su vez que del compromiso social impuesto y preestablecido en su forma y de la obligaci3n del decir trascendente.

Hoy, lo trascendente navega en el mundo invisible de los sentidos. El gran inconsciente colectivo se ha sumergido, donde el tema trascendente que mueve las pasiones colectivas se ha vuelto a su vez esquizofrénico.

Necesariamente el dramaturgo, inserto en las mutaciones de este fin de siglo, generará textos y se relacionará directamente con ese espacio que

carga solitariamente dentro de las paredes de su cráneo.

La teatralidad así ha quedado remitida a su formato único y abstracto que es el espacio. El espacio como ente primero, donde los jeroglíficos gestuales del actor, su kinésica, la manifestación de su emoción, se desarrollan sin estar ligados a dogmas o formas de interpretación. El espacio se lee, se piensa, se reconstruye, se representa, es lugar de encuentro de todas las artes, plástica, danza, arquitectura, fotografía, etc.

Necesariamente la estructuración de códigos dentro del espacio conlleva a la formulación de imágenes abstractas, ideológicas, simbólicas, generando un lenguaje subtextual, pluridimensional y autoral. Potencializado con la palabra del texto escrito, que a su vez es imagen, esta simbio-

sis semántica entre la poética del espacio y la del texto dramático predice el resurgimiento del dramaturgo.

Para finalizar esta serie de reflexiones, podemos decir que los cambios de perspectiva de este fin de milenio generan un resurgimiento de la teatralidad, en este caso, la chilena, que ya no centrará su expresión en el factor de recrear o fotocopiar los modelos A o X, sino en generar una autoría a partir de su confrontación imaginaria con el espacio escénico.

El paso de la fotocopia a la autoría es un instante predilecto para la reformulación del teatro latinoamericano, posibilitando realizar profundas transformaciones en nuestras maneras de ver, pensar y transgredir.

## La tramoya



Fotografías

Bodega de producción de escenografías y utilería que proveyó a las compañías de la muestra internacional.