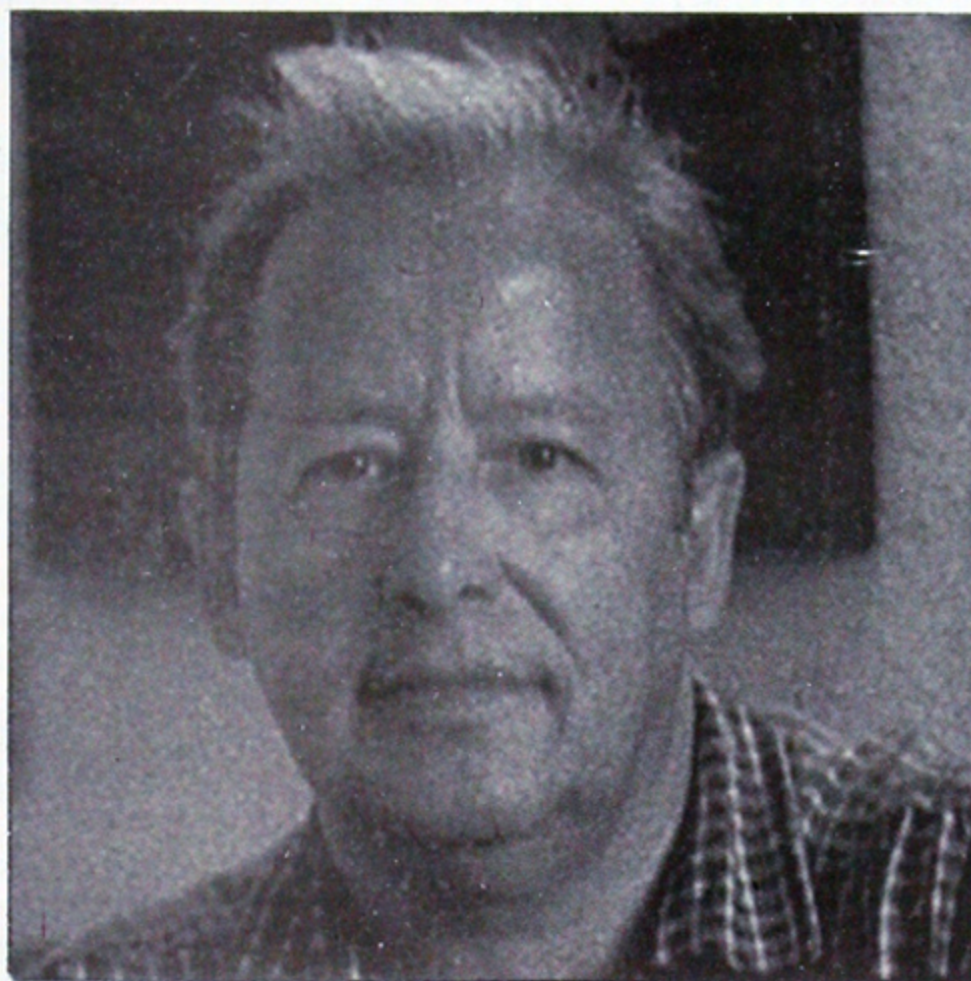


Los hablantes del tiempo

memoria, teatro y cultura

José Luis Olivari



José Luis Olivari

Actor, titulado en la Universidad Católica de Santiago.

Magister en Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona.

Profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en las cátedras de Metodología de Investigación y Seminario de Metodología, y en la cátedra de Tutoría de Tesis del Magister en Artes, con mención en Dirección Teatral.

Ex secretario ejecutivo e investigador del Centro de Investigaciones en Comunicación y Cultura **CENECA**.

Autor de varias publicaciones en las áreas cultura popular y teatro y educación para televisión.

memoria **teatro y** cultura

"participativa con
comunidades populares locales"

Los hablantes del tiempo

*"Nuestra época no se define
por el triunfo de la técnica
por la técnica, como no se
define por el arte por el
arte, como no se define por
el nihilismo. Es acción
para un mundo que viene,
superación de su época —
superación de sí que
requiere la epifanía del
Otro"*

Levinas

El tema aquí presentado, alude a la recuperación de una cultura, memoria y expresividad artística, en buenas cuentas, a una poética popular aún no debidamente explicitada, en la historia del drama teatral chileno. Hablamos de un relato múltiple formado por la tradición oral (y a veces registrado de manera escrita), de una experiencia cultural, política e histórica de sectores sociales que no ejercieron ningún o poco protagonismo en la historia oficial de nuestro país, y de la cual el teatro, como subcampo de investigación y creación en las ciencias humanas, aún no accede en su totalidad.

Corresponde a su vez a una teoría muda de una historia, cuyo reconocimiento sólo es posible en la medida que existe una interpelación frente a un fenómeno variado y complejo de manifestaciones, formas de vida, culturas orales pertenecientes a un mundo oculto aún no totalmente autoreconocido en su propia interpelación, y por consiguiente no interpelado a cabalidad por el mundo pulcro del saber ilustrado del cual nos sentimos herederos. Pulcritud, que esconde un miedo "al hedor original o sea esa condición de estar sumergido en el mundo y tener miedo de perder las pocas que tenemos, ya se llamen ciudad, policía o próceres" (Kush, 1962:15)

Así las cosas, la elaboración de un mapa de referencias para abordar las culturas populares, sustento para una propuesta teatral "hablante popular" tiene como punto de partida la identidad vista como base de articulación de un sentimiento de pertenencia a un ethos cultural, cuya piedra angular la forma un sentido de solidaridad primaria y que ha impulsado la creatividad social de los sectores populares de nuestro país. Es en ese ámbito de conocimiento y aprendizaje que fue cimentándose en Chile un "saber," en su forma más primitiva, sobre la base de la simpatía, la aproximación y la comunión. Siguiendo este razonamiento, podemos afirmar que, la extensa espiral evolutiva y continua de nuestra cultura precolombina, sudamericana con sus alturas y caídas, mestizajes e hibridaciones, tiene sus antecedentes en tres elementos que la han recorrido hasta hoy. Hay que añadir que junto a esa tríada basal de nuestra historia, hay una energía somática, base importante de esa tradición subterránea y arquetípica. Fuerza que asoma en la fiesta, en la ceremonia del encuentro ritual de nuestras prácticas sociales cotidianas, en "los nuevos modos de estar juntos" concretizados en los desplazamientos del campo a la ciudad como trama cultural urbana heterogénea. Nuevos estilos, nuevas sensibilidades, nuevos modos de habitar, de estructuras del sentir y del narrar, fuerte y densamente comunicadas (Martín Barbero, 1996, 1993). Es una memoria que intenta conectarse con el conducto permanente que ha ido hilando nuestra historia común, y que puede traducirse en el pensamiento antiguo de nuestros pueblos originarios

El tema aquí presentado, alude a la recuperación de una cultura, memoria y expresividad artística, en buenas cuentas, a una poética popular aún no debidamente explicitada, en la historia del drama teatral chileno. Hablamos de un relato múltiple formado por la tradición oral (y a veces registrado de manera escrita), de una experiencia cultural, política e histórica de sectores sociales que no ejercieron ningún o poco protagonismo en la historia oficial de nuestro país, y de la cual el teatro, como subcampo de investigación y creación en las ciencias humanas, aún no accede en su totalidad.

"Cuéntame y lo olvidaré; muéstrame y quizás no lo recuerde; involucrame y comprenderé".

El primer dato corresponde al Cuerpo y su Espíritu como una dualidad que coexiste sin negarse uno al otro, en una realidad ordinaria junto a otra no-ordinaria al interior de un tiempo y espacio real, y que levanta el derecho a reivindicar el formar parte de identidades locales dotadas de estilos corporales y de lenguajes identificables que recuperan ese lugar, y ese cuerpo, dentro de una vecindad y buena convivencia y en una dinámica de ascenso. En la cosmogonía popular chilena, el cuerpo es un domicilio, o si se prefiere una historia cultural codificada en el cuerpo, inscrita en una ontogenia y epigénesis de la corporalidad creada y reproducida a lo largo de un continuum histórico mestizo e hibridizado por la cultura contemporánea, pero que sin embargo posee rasgos, predominantes de sincretismo religioso/espiritual y cultural, aún en la profanidad de otros ámbitos de la vida popular, a nivel incons-ciente.

Un segundo elemento refiere a la Comunidad, al grupo como hábitat social, y que en nuestro mundo neoliberal, o capitalista mundializado, aparece disminuido en su papel de referente creativo. Sin embargo, si revisamos con detención el acontecer de la vida popular en sus dimensiones artístico y cultural, nunca dejó de estar ausente la mancomunidad de intereses y espíritu colaborativo en la creación, la vivencia, la experiencia ordinaria y extraordinaria de una memoria activa, soterrada y que sirve para actuar en la vida y que viene a ser una homeostasis que se perpetua de generación en generación. La mixtura entre la formación tribal familiar y de clanes de nuestros pueblos originarios, y la concepción de familia extendida de España y otras migraciones europeas, y del Oriente Medio (que abarcaba incluso a los no consanguíneos del grupo familiar) ha pervivido adaptándose y reconfigurándose en las múltiples formas de vida social popular, tanto en su ámbito privado como público.

El tercero, contenedor de los anteriores, es la Naturaleza, percibida como lo que "nos dejamos ser", una doxa inevitable en nuestra condición humana, y que no está manipulada, donde respiramos algo distinto a nosotros mismos, relacionándonos con lo externo. En América Latina y en Chile en lo particular ha sido determinante no solo como factor geográfico, sino también como entorno determinante de una sensibilidad frente al destino. Ese "mero estar" que ha caracterizado una suerte de comportamiento ético en la vida cotidiana del pueblo popular, fue disciplinado por la cultura escrita, una racionalidad diferenciadora que conlleva a "ser alguien", donde se construyen identidades segregadas, heterodirigidas y etiquetadas (Giménez, 1977)

Es así como en Chile existe una diversidad de culturas

Memoria, Teatro y Cultura

local regionales y étnicas que reproducen formas apropiadas, relaciones grupales y sociales, cultura que permite que el individuo, comunidad y naturaleza se mantengan indivisos en el proceso de construcción de identidades colectivas. Puede observarse en una "actitud" mental y corporal frente a las adversidades, (terremotos, incendios e inundaciones, geográficas, políticas y económicas) junto a sus alegrías y deseos, que nuestro pueblo ha venido afrontando desde sus inicios abigarrados en la Conquista y la Colonia.

Ahora bien, los procesos alfabetizadores iniciados por los gobiernos republicanos del siglo XIX, produjeron cambios drásticos de nuestra primera cultura oral, nuestro ethos nacional y popular, ha ido viviendo transformaciones donde se sincretizan creencias, acciones, expresión colectiva y, por lo tanto, habría que agregar que las formas de percepción que podamos tener de tal tradición han cambiado. Es indudable que no podemos retrotraernos a una comprensión total de nuestra primera oralidad prehispánica, más aún cuando nuestra alfabetización letrada, tardía e inconclusa, no termina de hacerse cargo de una misión

civilizadora asu-mida desde las luchas de la Independencia.

Y hoy asistimos a una segunda oralidad representada por el mundo de la imagen, propia de las alfabetizaciones posmodernas que están experimentando las generaciones actuales, con la aparición de una cultura prefigurativa que intenta compartir los mismos modelos y leyendas de las culturas que la antecedieron pero sin modelos para el futuro.¹

"participativa con comunidades populares locales"

Con el advenimiento de la modernidad europea, a través del Siglo de las Luces, el teatro ilustrado formó parte de la obra civilizadora occidental en Latinoamérica, de manera específica en su extremo sur (Argentina, Chile y Uruguay), y donde al revés del resto de

los países indohispánicos, en que perduró "(...) el acento general de los textos dramáticos con un predominio de la moral religiosa, de cierto tono de hidalguía peninsular" (Solórzano, 1997: 17-18), se instaló una cultura de hacer y presenciar teatro propia de una Europa decimonónica. Hay que agregar además que el teatro de dichos países indohispánicos, al decir de Solórzano, descubre las grandes fuentes de sus culturas precolombinas, colocándolo en un paralelismo con una corriente que tiende a recuperar el rito teatral, la ceremonia, las formas no racionales de la representación, teatro por cierto cultivado por minorías cultas. En Chile hoy, con la puesta en discusión y análisis de los grandes relatos teatrales universales, revisión encabezada por la figura del director, se ha venido incursionando en actos de recuperación/ performance sobre contenidos y formas de la tradición oral popular.²

Desde esta otra orilla, nos encontramos ante una tradición tan compleja no solo como acto creativo, sino además en su

expresión, y que requiere de una acción colectiva y participativa tanto en su proceso de producción como de recepción. Un primer intento de hacer confluir a sectores intelectuales y artistas profesionales junto a la ciudadanía en su conjunto, fue un producto teatral basado en el texto "La Memoria del Fuego" del escritor Eduardo Galeano, producido y ejecutado con la colaboración de un grupo multidisciplinario que comprendía música, teatro, animación comunitaria, danza y baile popular, ciencias sociales, medicina natural, tecnologías audiovisuales, comunicación verbal y no verbal, junto a la participación de miembros de comunidades urbanas y campesinas del Valle de Aconcagua³

La propuesta levanta un concepto provisorio (y aún en discusión) de teatro - animación, y que surge de la reflexión en acción, que ha ido desarrollándose en torno a la idea de producir un lenguaje y proceso de creación teatral que permita combinar el desarrollo de las capacidades expresivas, artísticas y comunicativas con las tareas de participación y organización comunitaria, a partir de temáticas que buscan un tipo de producto teatral cuya recepción sea activa, colectiva, inmediata, en el propio lenguaje de la comunidad receptora y que la comprometa a una acción conjunta posterior.

Esto supone algunas condiciones, que los receptores participante del "espectáculo" reflexionen sobre lo "experimentado" y lleguen a una toma de conciencia y luego a una proposición colectiva de lo que viven como grupo o comunidad, de sus problemas o conflictos actuales, y lo que pueden hacer juntos para enfrentarlos. Estamos en presencia de un espectador que es invitado a participar activamente en un proyecto colectivo de reflexión - acción comunitaria.

Sin embargo, no se trata de convertir al teatro en un instrumento para otros fines, sino el como un relato teatral producido por un colectivo artístico social, en conjunto con la comunidad receptora, es capaz de producir una ruptura de la cotidianeidad de un espacio local con una estética propia creada y producida para dicho momento específico, intervención que ocasiona una redistribución del espacio y del tiempo subjetivo de esa comunidad, marcando un hito en su memoria colectiva: referente y punto de apoyo obligado para nuevas iniciativas. Es así como los productos de teatro animación se preparan y / o se adecuan de acuerdo a cada

localidad intervenida, y son concebidos en sí como productos únicos y para ser compartidos una sola vez. Por tanto pasan a constituirse en hechos artístico culturales emblemáticos para sus participantes y destinados a dar mayor visibilidad pública al imaginario y fuerza simbólica de las expresiones locales aún vivas de estas comunidades que registran la experiencia social y memoria histórica acumulada por varios siglos. (Bello, Ochsenius, Olivari, 1992)

El trabajo "La Memoria del Fuego" se propuso la adaptación libre del texto de Galeano, situándose desde una perspectiva de "larga duración"⁴ en la cual se suceden los tres tomos de la obra (Los nacimientos, Las caras y las máscaras, El siglo del viento) correspondientes a tres tipos de temporalidades donde cada uno precisó de un tratamiento distinto: el mítico (precolombino y europeo), el histórico (período colonial y republicano de las sociedades latinoamericanas) y el actual o contemporáneo.

El reto que ofrece la propuesta, en cuanto a su teatralidad,

obliga a un tipo de preparación pre-expresiva por parte del equipo conductor de la experiencia, y que contempla la ejercitación de cinco elementos relacionados con la apertura de los sentidos: la atención, (un cultivo particular de la percepción) el estado de alerta, (la impecabilidad de una memoria corporal) la observación, (los ojos como motor principal para una disposición y alineamiento de la posición del cuerpo), la expresión / comunicación (un cuerpo abierto a un hacer creativo). El énfasis del trabajo está puesto en una toma de conciencia de sí mismo y del entorno, con el fin romper las rutinas corporales cotidianas, y las "máscaras sociales" impuestas por las prácticas

socioculturales y artísticas en la formación y preparación de un actor de acuerdo al canon teatral.

El actor es un oficiante que rememora y ejercita una serie de lenguajes y gestos expresivo teatrales para encarar y encarnar las temáticas y contenidos que exige una partitura guionizada (en esta ocasión el soporte textual /escrito es Galeano). Lo "actores" comunican confianza, sentido de comunidad y de pertenencia, asombro, lo mágico, el origen, la codicia, la violencia, y la otredad de las "Memorias del Fuego" en conjunto con el público invitado al acontecimiento. (Bello, Ochsenius, Olivari, 2000)

En cuanto al espacio/ tiempo, un teatro como el que se describe, lo considera como una extensión topográfica, distribuida en ambientes cerrados y/o abiertos, dispuesta a ser intervenida

Los hablantes del tiempo

³ "La Memoria del Fuego" fue compartida en su primera versión prototipo, y con una duración de 8 horas, (desde las 4 de la tarde hasta las 12 de la noche), en las dependencias de un antiguo monasterio del siglo XVIII, ubicado en la localidad del El Almendral, cerca de la ciudad de San Felipe- Valle de Aconcagua, hoy convertido en un Centro de Artes y Oficios abierto a la comunidad.

Un teatro de
hablantes de
la memoria
del tiempo,
requiere de la
formación de
equipos
sólidos de
actores
capaces de
profundizar en
distintas
disciplinas,
instrumentos y
recursos que
esta tarea
supone.

teatralmente y donde coexisten el espacio exterior, el espacio gestual y el espacio dramático, sin ofrecer separaciones radicales. "En el patio trasero se prevén todos los lugares de acción que son múltiples. Se despejan, se limpian, se insimian. El espacio donde va a transcurrir el Evento es fundamental y determina los recorridos y las diversas estaciones que transitará el público parti-cipante durante el desarrollo de las 8 horas de acción ininterrumpida" (...) Al patio trasero se accede a través de largos pasillo y dos jardines interiores de un viejo convento del siglo XVIII.

Los participantes pasan por salas cuyo piso se encuentra cubierto de hojas escritas son textos de la *Memoria del Fuego*. Canastos con hojas y flores dan frescura al lugar. Algunos participantes se quedan un momento ahí atraídos por los textos. Se escucha desde afuera una rítmica melodía venezolana que produce un grupo de músicos bajo los árboles con algún participante ya integrado a la banda (...) Hay un Centro preparado que lo marca el espacio del Fuego. Será el lugar de reunión, de encuentro de manufacturas de música, de comida de intercambio de destrezas, de saberes, pareceres y pensares" (Ibid)

La visión del espectador participante es olfativa, táctil, y auditiva puesto que el espacio ha sido construido para que se involucre en una construcción teatral instalada para ello. "Construir ese espacio, re-significarlo, sacralizarlo es tarea de todos. Hacia allá nos vamos. Entre todos debemos cargar y acarrear las herramientas y materiales que utilizaremos en las acciones fuego, palos, cuerda, ramas, flores, mimbre, velas antorchas, instrumentos, papeles de colores, piedras, palas, alimentos, agua, textos. Que sea este un viaje real al interior del edificio simbólico a través de la memoria." (Ibid)

La experiencia espacio temporal que presenta un teatro para la participación hablante y de recuperación de la memoria simbólica, establece una alianza entre el lugar convertido en una serie de cronotopos teatrales a lo largo de la acción desplegada en el relato y sus participantes actuantes. (Pavis, 2000). Esto es, el público participante reconoce diversas posibilidades de observar, sentirse tocado, e involucrado en los hechos presentados, dentro de una amplia gama de propiedades del gran perímetro espacio temporal de la experiencia, que "(...) tiene que ver con prever momentos de sonido, baile, ritmo, construcción, representación, pero también de atención, recogimiento, de ofrenda, de expresión colectiva" Una muestra palpable de la condensación del espacio y el tiempo en una variedad de dimensiones y tempos, corresponde a una sucesión de gestos y acciones que nos van entregando la lógica interna y los efectos físicos en los participantes. "Los textos de Galeano —los mismos que estaban diseminados por ahí— van

Los hablantes del tiempo

intercalando los ejercicios: relatados, representados, coreados, musicados por los actores animadores del equipo (...) (Ibid).

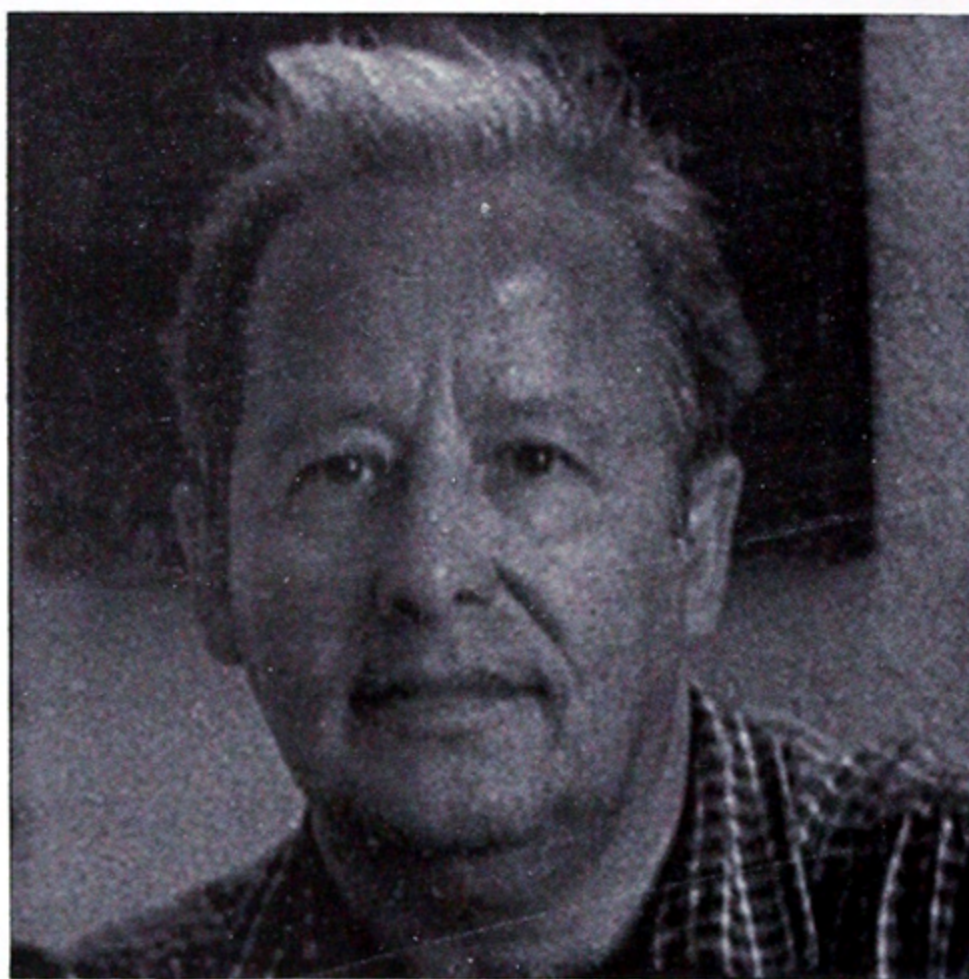
Aparecen espacios pre determinados de acuerdo a su especificidad donde se realizan acciones simultáneas conducidas por dos actores animadores, en cada uno de ellos. En estas "estaciones" cada grupo de invitados participantes desarrolla una labor correspondiente a diversas actividades de construcción, asunción de roles de juego dramático, ejercitación de ritmos vocales y sonoros, trabajos relacionados con el elemento fuego, selección y lectura comentada de textos de la Memoria del Fuego.

Después de 3 horas un primer logro es el trabajo de creación en torno al texto

de Los nacimientos (período precolombino) con la construcción de una estructura gigante de mimbres que simboliza un huevo, donde se realizan variadas acciones: "descarga" con ramas y plantas aromáticas, lectura de textos, antorchas y fuegos que surgen de la tierra.

Ya la noche ha caído, y se forma una gran asamblea en torno al fuego que arde esperando a los participantes. *Se trata ahora de hablar de nuestro presente colectivo al calor de lo vivido rememorado aquí y avanzar algunas proposiciones que proyecten nuestros lazos y comunes intereses.* (...). (Ibid)

Como cierre de este trabajo puede decirse que hay elementos teóricos, hoy iniciales, en la elaboración de un teatro, pero con fructíferas posibilidades para levantar propuestas que no solo abran líneas de reflexión de un área específica de creación, sino que estimulen el desarrollo de campos interdisciplinarios donde confluyan, el teatro como arte y como ciencia, los estudios



socioantropológicos,

Un teatro de hablantes de la memoria del tiempo, requiere de la formación de equipos sólidos de actores capaces de profundizar en distintas disciplinas, instrumentos y recursos que esta tarea supone. Sirva este aporte para estimular una reflexión en torno a la formación de estos equipos de un teatro que asume "el tiempo largo" de la vida social de los pueblos. Estamos en ello.

memoria teatro y cultura

"participativa con
comunidades populares locales"

Los hablantes del tiempo

REFERENCIAS

BELLO, E; OCHSENIUS, C;
OLIVARI, J. L. (1992) Un
Cuerpo Vivo. Santiago de
Chile, CPEIP/CENECA

BELLO, E; OCHSENIUS, C;
OLIVARI, J. L. (2000) Bitácora
de la Primera Presentación de
Memorias del Fuego. Santiago
de Chile. Informe Proyecto
D.I.D.

JIMÉNEZ, G. (1997)
"Materiales para una teoría
de las identidades
sociales", en Revista
Frontera Norte, Vol. 9 N° 18,
México.

KUSH, R. (1962) *América pro-
funda*. Buenos Aires, Bonum.

MARTÍN BARBERO, J (1996)
"Comunicación y Ciudad:
sensibilidades, paradigmas,
escenarios". En "Pensar la
Ciudad", Santa Fe de Bogotá,
Tercer Mundo & Cenac.

MARTÍN BARBERO, J. (1993) "La comunicación, un campo de
problemas a pensar". En Revista *Colombia*, ciencia y tecnología,
Santa Fe de Bogotá, Colciencias.

ORTEGA, E; GÜELL, P; LECHNER, N; MÁRQUEZ, R; GODOY, S.
(2002) *Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un
desafío cultural*. Santiago de Chile. Programa de las Naciones
Unidas para el Desarrollo.

PAVIS, P. (2000) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós.

SOLÓRZANO, C. (1997) "Metodología historiográfica en torno
al estudio del teatro latinoamericano", en SOLÓRZANO, C Y
WEISZ, G. (1997) *Métodos y técnicas de investigación teatral*.
México, Escenología AC.

José Luis Olivari

Jorge Bozo:

El inicio de tu ponencia habla de la cultura, bueno, del teatro popular pero en el fondo de una cultura popular y de cómo socialmente se daba este fenómeno. Hay una experiencia de teatro poblacional en Chile muy fuerte en dictadura, en la cual muchos teatreros profesionales tuvieron que acercarse a esos sectores, en el fondo para seguir trabajando de alguna forma. Es un legado que, como bien dices, no ha sido reconocido institucionalmente. Mi pregunta va especialmente desde esa perspectiva al trabajo que ustedes hicieron ¿qué rol juega el grupo de teatro en términos creativos? Porque en esta experiencia a la cual estoy aludiendo y a la cual pertenecí, hubo experiencias creativas pero no necesariamente en este trabajo. Era un trabajo distinto, todos sabemos, a lo mejor no todos, pero se sabe que la experiencia de trabajo popular era a partir de necesidades urgentes que había decirse a sí mismos en una colectividad específica, pero había, de alguna manera, metodologías específicas para llegar a un ejercicio teatral comúnmente de aficionados. Acá en la propuesta que tú estás trabajando, cuál es el rol del teatrero, del creador, porque todo hecho teatral se hace sólo una vez, es como un experimento, no sé si para continuar desarrollándolo porque, como dices tú, todo hecho teatral sucede una sola vez. ¿Cuál es el sustento ahí de la parte creativa?

Profesor José Luis Olivari:

Indudablemente, lo que tú has tocado ahí, el tema del grupo, es clave por las necesidades, por el tipo de producto que elabora, exige una preparación actoral particular, adecuar al tipo de trabajo en el espacio, por lo

tanto la labor creativa es vital. Trabajamos con Galeano y él ya es una creación. La creación la intervenimos, en el fondo hacemos una apropiación de los textos galeánicos usando, obviamente, otras técnicas, otras formas, otros lenguajes; de tal manera que este lenguaje está tamizado, traducido en un cierto guión que tiene una serie de partes y ese guión es en cierta medida un guión teatral, porque tiene una puesta, en términos que hay elementos colocados dentro de un espacio. Por lo tanto tenemos un espacio escénico que lo traducimos acá, tenemos actores formados de una determinada manera, tenemos un texto, por lo tanto cumple, si ustedes quieren, con los cánones generales de lo que es el teatro, sólo que la manera de trabajarlos, la forma como uno se apropia de esos textos, ahí hay apropiaciones particulares que obedecen más bien a un concepto de lenguaje; con el lenguaje popular, trabajando con la tradición popular, con lo que la gente reconoce y se identifica, porque hay momento en que la obra se detiene, se producen cortes en los cuales la gente habla, partici-

pa, interviene y después continúa la acción, es una acción intervenida, si ustedes quieren, y a la vez interviniente, estamos interviniendo el espacio permanentemente. Hay un trabajo teatral desde esa mirada.

Daniela Cápona:

¿Qué disposición tiene el público a interactuar con este tipo de experiencia? Porque es un público de la zona.

Profesor José Luis Olivari:

Lo que pasa es que este es un público invitado, no es gente que va pasando por la calle y que compra una entrada, para empezar no hay ta-

Coloquio

*Registro de preguntas
a José Luis Olivari
realizadas en
Primer
Coloquio de
Teoría y Dirección Teatral
en Chile*

quilla. Es un público invitado a vivir una experiencia que, obviamente, no sabe de qué se trata, pero hay cierta expectación a vivir una experiencia, llamémoslo así; hay un público que nunca en su vida ha estado en una sala de teatro, por lo tanto la disposición sería abierta. Hay una gran disposición, un cuerpo dispuesto a lo que pase; obviamente con la resistencia propia del ser humano, habrá gente más resistente que otra, otros tendrán más desconfianza, pero eso es justamente el desafío que nosotros tenemos: de ir limando las desconfianzas, bajando las guardias, de tal manera que, por lo menos, los trabajos que nosotros hemos hecho, nadie se resta, porque la idea es que están todos involucrados, metidos en esto.

Profesor Alberto Vega:

Sólo un recuerdo: hace muchos años estuvimos conversando y tu diferenciabas entre compañía de teatro y grupo de teatro. No se me ha olvidado.

Profesora Norma -Norma Ortiz:

¿Qué es lo que los actores tenemos que olvidar de lo que hemos aprendido?

Profesor José Luis Olivari:

Yo planteo cinco elementos y creo que estos cinco elementos: estado de tensión, alerta, observación, expresión - comunicación, son claves en el trabajo del actor. Aquí este trabajo - entrenamiento es la manera de cómo el actor dispone el cuerpo para entrar en el fenómeno, en el fenómeno de la relación consigo mismo y la relación con el entorno, con el espacio. Por lo tanto requiere un entrenamiento, sobre todo de la parte visual, ojo, la ruptura de las rutinas, lo que se llama la desrutinización del movimiento, porque nosotros somos normalmente entrenados bajo ciertos códigos que permiten construir rutinas aceptables en el canon teatral, aquí no hay eso. Fundamentalmente es ahí donde ponemos el mayor énfasis, la visión, la desrutinización del movimiento, por tomar un ejemplo, en algunas cosas; porque el término de la verdad escénica para nosotros va más por el lado de qué es lo que tú te presentas, nos fijamos, más en qué es lo que el actor hace, es en lo que no hace, es el no hacer, es lo que llamaríamos estado de ocio o estado en el que uno está pensando «tengo que mostrarle tal cosa al director» o «me estoy preparando para hacer tal ejercicio». Más bien, para nosotros los ejercicios son para romper las rutinas y en un momento uno entra en una co-

nexión que fluye y sale sin pensar, sin quererlo, sin intencionar los movimientos. Eso, para mí, como preparación. Después, obviamente, cuando estamos en el texto donde se piden indicaciones, pero ya está el cuerpo dispuesto a seguir, sobre todo los puntos de atención, el ojo, el estado de alerta, la tonicidad, hay muchos elementos que no son nada nuevo, *Grotovsky*, y toda la primera etapa de Brook trabaja fuerte en eso. Lo que pasa es que en Chile nuestra tradición teatral es un poco interrumpida. Nunca hemos trabajado a *Stanislavsky* completo, siguiendo la tradición canónica. Es así, es a pastiche para nosotros, *Grotovsky* es igual. Una vez, en la década de los '60 y '70, época de Allende, hubo una irrupción. Brecht igual. Nosotros más bien hemos usado ejercicios tomados de algunos maestros, pero más bien vinculado con nuestra cultura cotidiana, popular: cómo mira un campesino, cómo se relaciona con la tierra, cómo se relaciona una señora haciendo empanadas, ahí tiene un estado de atención, de alerta enorme. Usa los ojos, hay un encadenamiento, una vincula-

ción con la manera cómo nuestra gente (hablamos de cómo la gente más humilde, más sencilla, más popular se relaciona con los elementos y consigo mismo, creo que ahí los actores tenemos que aprender mucho, una fuente de conocimiento, de observación.

in situ