

Alicia Durán y el Teatro del Deseo. La Palabra

*“Pienso en la palabra, el ejercicio de ella, cuanto dice pero cuanto no, que debo hacer uso de ella para esta prometida bitácora, y me pregunto entonces hasta dónde llegará mi palabra escrita. Siempre me pregunto y después de la pregunta no aparece una respuesta si no otra pregunta, ¿cuanto código hemos amasado a través de la acción? La acción de cada día, de cada escena. La acción compuesta por el movimiento, el pensamiento, la sensación y la emoción o humor o sentimiento”.*¹

Así comienza la bitácora que Alicia Durán dedica a la clase de segundo año de Actuación, turno noche, del año 2013 en la Escuela de Teatro de La Plata.

El registro de la clase de forma colectiva es una herramienta fundamental del enfoque pedagógico teatral de Alicia. La propuesta era ir semana a semana realizando registros de lo que se trabajaba en la clase. Esto permite que todos los estudiantes se apropien de ejercicios y conceptos, que los expresen con sus estilos, palabras, generando una pluralidad de voces que sin lugar a dudas fortalece los principios de diversidad. Si bien parece ineludible entender el teatro como un arte multidisciplinario que sin embargo conserva en sí mismo una especificidad que lo transforma en disciplina y lenguaje particular, hay que recordar que desde el surgimiento de la figura del director todavía aun es hegemónica la idea del genio creador, del autor de una obra, poniendo en el centro a la dirección o la dramaturgia, como dueños de la misma: una propiedad privada, una especie de fábrica de “sueños”, en donde actores, escenógrafos, maquillistas y músicos, aportan como obreros de una cadena de montaje su lenguaje/trabajo para enriquecer un producto que nunca les termina de pertenecer.²

Lejísimo de esto,
como el cielo alto en blanco
que canta Spinetta en “Tester de Violencia”,
se encuentra
el modelo pedagógico
de Alicia Durán.

¹ Bitácora 16, escrita por Alicia en el año 2013, con el curso de segundo año de la carrera de actuación en la ETLP.

² Resulta útil en este punto referirnos a los conceptos formulados por Marx en sus “Manuscritos de 1844” en donde al menos el primero de los aspectos de la enajenación del trabajo, concuerda plenamente con el ejemplo...

“1-Enajenación del trabajador con el producto que realiza, transformado en un objeto ajeno que lo domina.

2- Enajenación del trabajador con su propia actividad, la cual no le pertenece.

3- Enajenación del trabajador con su propio cuerpo, su esencia espiritual y humana.

4- Enajenación del hombre respecto del hombre, del otro.”

Semana a semana se establecía quién era la persona que llevaría a cabo la escritura de la bitácora, luego al principio o final de la clase se leía el texto. Esta forma de socializar la palabra, además de ser profundamente democrática, imprimió en el curso un deseo de hablar, de compartir por fuera de la clase la “rosca” del teatro. Es cierto que solo “rosquear” (entiéndase por esto el hablar mucho sobre conceptos filosóficos políticos estéticos del lenguaje) no nos lleva a ningún lado, pero llama la atención como se suele desprestigiar esta actividad en algunos círculos teatrales más acostumbrados al formato expositivo en donde una figura se transforma en el depositario del conocimiento, frente a un grupo que escucha el relato, sin que se produzcan intercambios verdaderos.

El deseo

Lo que configura la voluntad de los sujetos. Es delicado pensar en el deseo en una época en donde se ha entronizado el capricho disfrazado de deseo, mientras el deseo verdadero gira en ruedas de reconocimiento criminal, acusado de los más inmorales actos.

El capricho puede ser una herramienta para abrir campos de sentidos, no es que no haya lugar para esto en el teatro. Pero el capricho coronado, asesina el vínculo entre espectadores y actantes, la base, el convivio. Porque busca imponerse por sobre todas las demás sin la necesidad de justificar nada. Es como la derecha cuando reprime.

Cuando el deseo convoca, lo hace porque no es individual, se vuelve colectivo. El deseo colectivo es el acontecimiento. Hay deseos personales, de actuar, de proponer algo que cada artista lleva en sí a través de sus trayectorias, estos aportan su diversidad para darle valor a la obra. Así la escena moviliza y hace movilizar un conjunto de voluntades que inscriben al mismo deseo.

Los roles

En las puestas de Alicia, se podía ver a técnicos, músicos y maquilladoras en escena, sin que por aportar lenguaje desde la actuación perdieran su rol. Su rol, el de Alicia, era el del punto de vista. La dirección, percibe y orienta el tránsito que el público experimentará. Para esto organiza y administra las voluntades y deseos con el fin de generar una coherencia interna en el espectáculo. Actantes tienen el rol de escribir la dramaturgia física del personaje. Y así cada uno de los artistas que participa en la obra realiza una escritura desde su lenguaje. Cada escritura se cruza con la escritura de los otros, formando un tejido, ese es el verdadero texto de la obra. Las miradas totalizadoras, aquellas que obligan a las escrituras a comportarse en un orden hegemónico convierten las líneas en paralelas, no permiten el cruce y por eso desarmar el tejido. Son obras que no atrapan a nadie, ni siquiera a quienes las realizan. Para que la red crezca y se expanda el rol de los artistas que participan en la obra tiene que permitirles la expresión. Cada artista debe empoderarse en el lenguaje para aportar a la obra su particularidad.

Lo Colectivo

Para llevar adelante este tipo de proyectos no basta con la decisión de un líder carismático que traccione voluntades y ordene el caos hacia la producción. Es necesario, por el contrario, un conjunto de voluntades dispuestas para llevar a cabo un proceso de creación colectiva. Para explicarlo mejor voy a usar un ejemplo de algo que sucedió durante una clase en tercer año de la ETLP. Ya habíamos elegido hacer para fin de año “Ubú encadenado” de Alfred Jarry. Estamos empezando a ensayar el material, acercándonos a las escenas. Al final cuando charlamos de las escenas algunas compañeras plantean cambios importantes en las mismas, cambios de personajes, situaciones y espacios... Alicia nos preguntó entonces, “¿para qué habíamos elegido a Jarry?” y género una imagen muy pregnante, por lo menos en mí, cuando dijo que imaginemos que está acá, con nosotros, Jarry sentado en esa ronda con su obra, lo que escribió es una posibilidad tan válida y digna de escucharse como la nuestra, y por eso valía escucharlo y darle una oportunidad, probar lo que el texto nos propone. Y también probar lo que el cuerpo nos impone, lo que nos ofrece el vestuario, el maquillaje, los espacios. Pruebas colectivas en donde la dirección genera un proceso de formación ya que procura acompañar cada encuentro con el análisis y la reflexión sobre las prácticas escénicas y sus efectos. Y esto sucedía en la Escuela de Teatro pero sospecho que también en las producciones que tenía por fuera, porque era parte de ella pensar teatro con los demás.

Lo presentacional

Un trabajo con el que solía abrir las cursadas era preparar una presentación teatral. Así de amplio como suena se comunicaba para que cada cual trajera lo que se le viniera a la mente, lo que cada cual entendiera por “presentación” y “teatral”. Mi trayectoria era la de un joven de Varela, conurbano bonaerense, que había atravesado talleres de comedia juvenil y teatro en la Casa de la Cultura. Con una impronta de teatro de texto. Aprender la letra y que se escuche claro y preciso hasta el final de la sala. Cuando Alicia profundizó en el tema de lo presentacional en el teatro, me abrió un mundo, o un país maravilloso, me permitió completar un aspecto de la actuación que no conocía. Lo presentacional tiene que ver con la presencia, el estar acá y ahora. Es cierto que el teatro se sostiene en el marco de una estructura de procedimientos ficcionales. Pero también es cierto lo material y objetivo del suceso que acontece en el cuerpo de expectantes y actuantes. Cuando recibo una cachetada en la escena, es soportable porque el marco ficcional construye una situación (una madre castigando a un hijo, por ejemplo), pero eso no quita que el golpe tenga entidad por sí misma, una entidad fenomenológica. El golpe sucede en mi rostro y en la mano de mi compañera actuante, y de allí como una onda expansiva se contagia a los cuerpos de cada expectante. Cuando las personas a través de ese procedimiento de contagio empático estimulan sus cuerpos a la percepción del otro, ejercitan su empatía. Son capaces de entender aquella cuestión humanista que explicaba que no eran 30 mil desaparecidos torturados, es una persona, un cuerpo, 30 mil veces torturado, 30 mil veces desaparecido. Volver al cuerpo.

* * *

Comparto en este texto impresiones de la pedagogía que Alicia inscribió en mi. Y siento que no me alcanza, que todavía a través de esta nota no aparece Alicia. Aunque inicie con sus palabras, no puedo terminar esto sin contar de sus abrazos, profundos, eternos, de esos que se tatúan en la memoria. No puedo concluir sin tratar de compartir su mirada aguda, su risa liberadora. Pero sé, que aunque no pueda transmitir todo ese amor que le tengo en estas palabras, hay que compartir lo que nos queda. Esta es mi Alicia, pero hay miles de Alicias más, que viven en los cuerpos y prácticas de quienes tuvimos la suerte de conocerla.



“Ubú Encadenado” ETLP 2013