

Sobre la evolución del entrenamiento actoral en Chile; entrevista a Cristián Lagreze

Macarena Losada Pérez¹
losadamacarena@gmail.com

Desde la década de 1980, el entrenamiento actoral en nuestro país ha seguido principalmente metodologías europeas o americanas. No obstante, el teatro chileno siempre ha estado alineado con las contingencias históricas. Con la llegada de la democracia, surgieron nuevas metodologías de formación. Por ejemplo, Cristián Lagreze quién desarrolló su propia manera de enseñar voz y movimiento, en base a principios de diversas técnicas psicofísicas. Como fui parte de sus clases como estudiante, decidí realizar esta entrevista para discutir el proceso evolutivo de la formación actoral en Chile.

Son aproximadamente las 6:30 p.m. de un concurrido martes en el centro de Santiago. Al llegar al Departamento de Drama de la Universidad Mayor, esperé en el vestíbulo para encontrarme con Cristián, Director de Actuación de la universidad. Caminamos y después de una breve conversación sobre la vida durante los últimos diez años, accedió a comenzar a grabar la siguiente entrevista:

¿Cómo fue tu formación como actor y de qué manera aplicaste lo que aprendiste como profesor?

C.L.: La primera parte de mi formación fue en la Universidad de Chile entre el 90 y el 95. La verdad que de eso no puedo decir nada muy particular, aprendí algo, un poco de todo. Sí fue importante la relación con la Magali Rivano, que era profesora de danza. Cuando estaba en segundo año me invitó a bailar en una obra profesional, pero ella trabajaba con un grupo compuesto por actores, bailarines e incluso con gente que era super descoordinada. En ese tiempo se llamaba danza teatro. Recuerdo también la experiencia con un profe que vino de Dinamarca (Horacio) por un semestre de intercambio y que había participado en la creación, o sea, había acompañado a la Susan Block, en el proceso de elaboración del Alba Emoting. Entonces, él conocía los códigos respiratorios, lo cual fue nuestra materia de estudio de ese semestre. En ese proceso estaba también como compañera de curso mío la Paula Zúñiga. Ahí es donde empieza el viaje de la Paula con el Alba Emoting, Y después nosotros seguimos trabajando durante el verano después de ese semestre, y luego, bueno, Horacio se tuvo que ir, pero la Paula se quedó con la Susan Block, y ahí empezó el otro camino. Yo trabajé con

Horacio y después me fui. Eso yo diría que es como lo rescatable, aparte de la experiencia de la danza, que siempre, bueno, te da cierta facilidad para trabajar con el cuerpo.

Luego, salí de la escuela y me fui a estudiar a Bélgica, y en Bélgica la línea actoral era bastante brechtiana y más bien clásica, y en la parte de movimiento y voz, los tres profesores habían pasado por el Work Center en algún momento. El mayor, Alan, había alcanzado a trabajar con Grotowski, y los dos más jóvenes, el de voz y el otro profesor más joven de movimiento habían pasado por Pontedera, habían entrenado con Thomas Richard. Y Filip, mi mentor, además, había tenido otra experiencia con el Teatro de la Paz, y había estado en el Tíbet también. Él era el profesor de voz. Esos tres profesores, entonces, tenían experiencias distintas, pero coincidían con principios de entrenamiento similares.

Y era bastante especial porque en la clase de movimiento, que era muy distinta a la clase de voz, los principios que se aplicaban eran básicamente los mismos. Lo interesante de eso fue que nosotros tuvimos durante tres años ese mismo entrenamiento. O sea, no fuimos cambiando de fórmula. Sino que yo estuve tres años haciendo figuras de contacto, como en esos videos de Grotowski, Entonces, obviamente que en tres años logras asimilar tu experiencia de manera más profunda que en un par de semestres ¿no? Y de hecho yo cuando leí Hacia un Teatro Pobre, fue al final del conservatorio, porque no nos dejaban leerlo antes. Entonces, todo lo que leía lo entendía desde mi propia experiencia. No había elucubración. Me refiero a que yo no imaginaba lo que ese libro decía, no me imaginaba una forma, porque la forma ya la conocía. Por el contrario, lo que estaba leyendo en el libro era la definición de esa experiencia de tres años. Y eso a mí me pareció que era súper interesante, porque aquí tendemos a leer a Grotowski e interpretemos lo que Grotowski decía, o así como estoy poniendo, puede ser cualquier ejemplo, ¿no? En cambio acá está súper clarito el camino.

Filip además me ofreció ser ayudante, y después de cada clase íbamos a tomar un café y me explicaba lo que él había hecho, las razones de lo que había hecho, y el por qué habían reaccionado así los estudiantes. En el fondo me enseñó un poquito a enseñar. Yo ya era más grande, ya había estudiado cinco años en la Chile, ya había hecho teatro, o sea, en rigor, no era un estudiante del segundo año, ya era más viejo. Luego volví a Chile y me invitaron a hacer clases de voz y movimiento en la Matriz en Valparaíso, y obviamente yo lo que hice fue replicar ciertas figuras de contacto, y los conocimientos literalmente como yo los había aprendido, y es más, en la clase de voz, que era más compleja, porque la clase de movimiento era para mí era evidente cuando lograba hacer las cosas y cuando no, pero en la clase de voz, por ejemplo, al comienzo, le decía al estudiante; el sonido tiene que circular por el cuerpo. O sea, yo eso no lo mostraba, porque no sabía si yo lo hacía bien o no. Porque en mi propia experiencia, en el proceso, yo tenía dudas si efectivamente, todavía circulaba, a veces no. Entonces yo nunca ejemplificaba, porque me daba miedo que alguien me dijera 'pero no está circulando'. A lo mejor nadie me lo iba a decir, pero me refiero a que en mi propia experiencia todavía no había claridad de que esa indicación estuviera funcionando o no. Y creo que eso se relaciona con el proceso de ejercitarse, y luego lo

que que cada uno vaya encontrando. Ah lo que te iba a decir, me da vergüenza, bueno, y era que al principio yo imitaba al Filip, caminaba como él, miraba como él. Me acuerdo que cuando le hacían una pregunta él te miraba, y mientras lo hacía, estaba pensando en la pregunta, nunca contestaba al pie, entonces yo hacía lo mismo. Pero era súper honesto, porque no era solamente preguntarse sobre el ejercicio, sino que sobre cómo llevar todo al contexto del entrenamiento, y entender que eso era parte del trabajo, sobre todo él, más que los profesores de movimiento, él fue muy importante.

La estructura de su clase tenía una lógica en la que entrabas en una especie de obra de teatro y no salías. Entonces por eso las pausas, los silencios, las reacciones... Y eso yo lo imitaba, por supuesto después con el tiempo eso se fue modificando y ya adquirí mi propio estilo. Y por otro lado, en ese proceso de repetir cierta dinámica, uno va encontrándose con necesidades distintas. Por ejemplo, cuando hacía la clase de voz, yo hacía lo que había aprendido con el Filip, pero luego me piden enseñar otro semestre al mismo curso. Pero no les iba a hacer un semestre más de lo mismo, más allá de que yo lo haya aprendido así, porque no sabía si en Chile funcionaría, entonces ¿qué hago el próximo semestre? Alba Emoting. Y entonces ahí dije, ¿cómo mezclar eso Alba Emoting de las emociones con esto que estoy haciendo? Entonces a lo mejor no es exactamente Alba Emoting, a lo mejor hay que extraer elementos de las modificaciones físicas y respiratorias, que puedan producir alguna modificación en el sonido. Ya, veamos qué pasa con eso. Y ahí di un paso. Después de un día fui a ver la clase de un profesor, que hacía una dinámica re interesante, y dije, ¡ah mira qué bueno esto! Cambiando de distancia, los cuerpos en el espacio generar relaciones, incluso se ve que los cuerpos de por sí están actuando.

¡Oh qué interesante! A ver, pero sumémosle entonces, palabras, a los mismos impulsos de movimiento, y así, en el fondo, entre las necesidades y lo que vas observando, siempre manteniendo los mismos principios, se puede ir evolucionando en situaciones y básicamente en lo que va pasando entre dos cuerpos en el espacio y un texto. Yo he hecho el mismo trabajo con niños de 8 años.

¿Qué principios de tu entrenamiento consideras que son los más importantes?

C.L.: Lo primero es entender que todo estímulo, como germen creativo, está fuera de ti. Está en tu entorno, en tu compañera o en la atmósfera, y entonces tu atención tiene que estar, sobre todo, fuera de ti, y ese es el primer desafío, porque estamos acostumbrados al ensimismamiento, y actualmente estamos acostumbrados a entrar en escena, a producir emociones, a generar cosas desde nosotros, y todos sabemos que es más fácil cuando uno ve algo que está pasando y reacciona a eso. Ese es un principio fundamental. El momento está fuera de mí, yo busco afuera, no busco adentro. Y de hecho, en términos de emoción, uno nunca se emociona adentro, uno siempre se emociona en relación a un estímulo externo, aunque no esté pasando en presente, por ejemplo una canción, y algún recuerdo está en tu cabeza, pero el motivo de ese recuerdo, fue algo que pasó en relación con un otro, o con un lugar, uno nunca se emociona por su hígado, salvo que te duela el hígado, pero se entiende a lo que voy.

Después, un segundo principio es la relación con el centro del cuerpo, que eso nosotros sabemos, en muchas disciplinas físicas es fundamental. Y lo tercero es la idea del equilibrio entre tensión y relajación corporal para vivir lo que estoy viviendo, en las circunstancias que lo estoy viviendo, con quién lo estoy viviendo. El otro, y súper importante, diría yo, es entender que la columna vertebral no es rígida, sino que tiene movilidad, tiene zonas, y esas zonas se modifican a medida que uno reacciona, porque uno se entusiasma, o se decepciona, o ríe, y esa modificación de la columna es un asunto importante para la circulación del sonido a través del cuerpo, pero también para poder, digamos, comportarse como uno se comportaría naturalmente en ciertas situaciones ficticias, que es lo que uno hace más o menos cuando está actuando. Eso yo diría que serían cuatro principios importantes. También la libertad respiratoria. Quiero decir que, o sea, respirar, básicamente respirar, y libertad me refiero a que hay una tendencia por la formación escolar y algunas disciplinas físicas, hay una tendencia a la obsesión por inspirar por la nariz y expirar por la boca. Eso de la educación física del colegio. Y finalmente nosotros respiramos por la nariz o por la boca, dependiendo de lo que estemos viviendo.

Hablando sobre el paradigma de formación actoral, desde que tú te formaste, hasta el día de hoy. ¿Qué cambios podrías decir son más notorios?

C.L.: Cuando yo estaba estudiando teatro, las clases de movimiento eran con ropa de training, obviamente, pero en las clases de voz, la profesora usaba falda y tacones. Entonces había una división, por un lado estaba orientado a la formación corporal, la mayoría eran bailarines y bailarinas, que venían incluso del baile clásico o contemporáneo, o sea, moderno se llamaba en ese momento. Por otro lado, la línea de voz estaba fuertemente marcada por profesores de canto lírico, y eso evidentemente que traía una dificultad, sobre todo, estoy hablando ahora de la voz y de la danza, porque son técnicas que se relacionan con el cuerpo de manera muy distinta y también de manera diferente a las necesidades de la escena contemporánea. Contemporánea me refiero, ahí estoy hablando de 1990, ¿no? Entonces esa tendencia de la voz impostada, con imposibilidad de modificarse. Era como que uno técnicamente hablaba, hacía lo que el profesor de voz te decía que había que hacer cuando estabas sentado en la silla actuando, pero cuando te parabas y accionabas y tenías que pelear, abrazar, rezar, amar, la técnica vocal desaparecía porque se basaba en apoyar el diafragma. Tú sabías que no podías estar peleando con alguien y pensando en apoyar el diafragma. Bueno, esa era la base de la formación mía, y luego pasó que a partir de los años, de algún tiempo después, que se empezó a incorporar el movimiento al entrenamiento vocal. Y en ese sentido, debo decirlo, que de alguna manera fui una influencia más o menos, porque estamos hablando del año más o menos 2000. El medio central era súper pequeño, súper acotado, y de alguna manera la Aliocha de la Sotta y yo. Ella venía con la experiencia del conservatorio y también hizo clases de voz, de alguna manera marcaron ahí un pequeño cambio. Pero en las escuelas de teatro, en la Chile, en la Escuela Fernando González, en Tessier, etcétera, quiero decir, en las escuelas de este perímetro, sí hubo una marcada influencia de esa nueva manera de enfrentar el trabajo vocal desde la lógica de escuela y no de universidad. Eso también lo dice el Luis Aros en un libro que escribió, en donde dice que uno de los hitos que cambió la lógica del. Trabajo de la voz en el training

actoral en Chile, lo marca cuando llegamos la Aliocha y yo de Bélgica, así, literalmente. Y que tiene que ver, como te decía, con la integración de los principios que mencioné antes. Tanto en el trabajo corporal como en el trabajo vocal juntos, y esta cuestión de que el trabajo vocal tenía una técnica particular para los actores, que era distinta a la del canto, y que el trabajo actoral también podía tener un entrenamiento físico que fuera con principios distintos a los de disciplinas como la danza o como lo que hablábamos recién, funcionarían como fórmulas o formatos actorales muy específicos, para ciertos tipos de teatro. Entonces, era necesario ir descubriendo un entrenamiento actoral que pudiese preparar a los estudiantes para lo que el escenario chileno estaba necesitando en cuanto multidimensionalidad, no siguiendo un modelo rígido.

Y hoy día, la mayoría de las escuelas de teatro, los profesores y las profesoras de voz ya vienen de entrenamientos que son aproximaciones más cercanas a lo actoral. Y también con mucho foco en el cuerpo, yo creo que los entrenamientos se han especializado y se han alejado de los principios de otras disciplinas sobre todo porque muchos han viajado al laboratorio del Thomas Richard, creo que eso ha influido bastante, entre Roy Hart y Thomas Richard, digamos, ahí hay un conjunto de maneras para enfrentar el entrenamiento actoral, vocal y físico, que ha marcado, que ha influenciado el medio nacional.

¿Cuál crees tú que podrían ser algunas diferencias entre las necesidades del teatro occidental a las del teatro chileno? Me refiero a hacia donde debería enfocarse un entrenamiento actoral en Chile.

C.L.: El teatro chileno tiene ciertos elementos, ciertas particularidades para las cuales nosotros estamos tratando de aportar. Ya, lo voy a repensar, porque eso tiene que ver también con los formatos escénicos que priman. Sin embargo, también entendemos que esos formatos son diversos. Por ejemplo, ver una obra del Javier Casanga, aun cuando entra dentro del rango de lo que uno más o menos percibe del teatro chileno, es distinto a ver una obra de la compañía La Resentida, son muy diferentes. Pero no podemos asociar ninguna de las dos a ningún tipo de formato, porque son híbridos que surgen de su propia experiencia. Voy a decirlo de esta manera, yo creo que lo que requiere el escenario chileno en general, dado que no son convenciones específicas, pero son formatos múltiples, son actores que lo hagan orgánicamente, que sean versátiles, y con orgánico entiendo yo, que sea capaz de comportarse física, mentalmente y emotivamente en este contexto que se le ha entregado. Lo cual tiene que ver con las situaciones y con el registro actoral que se requiere. Pero, sin embargo, todo lo que se hace, en términos de cabeza, cuerpo y emociones, conducen a la misma dirección. Porque el impulso, la relación entre mi cuerpo, mi respiración, la verdad con que te lo digo, en términos de cómo me comprometo afectivamente, puede estar amplificado o disminuido, según lo requiera la obra; puedo abrir así los ojos, así la boca, y así hacer un gesto estilizado, pero, sin embargo, el punto de partida debiera ser la vivencia orgánica de esa situación. Algo así. Y entonces, si el cuerpo se comporta orgánicamente en diversas situaciones, el sonido surge en relación a ese cuerpo en diversas situaciones, realistas, no realistas, ficticias. Considerando también que ahora está muy presente, esto de los niveles de representación. En el fondo, cuál es el punto entrenable para contribuir a toda esa dimensión, yo creo

que es un problema que le compete a la organicidad, quiero decir, que debería apuntar hacia allá. Entendiendo que la organicidad no es algo como de que actúa bien o actúa mal, sino que es una persona que es capaz de comportarse, mental, física y afectivamente, en función de una ficción, como si esa ficción estuviera ocurriendo. Y después manejar los niveles de amplificación y de energía. Algo así, creo que es el interés. Sobre todo apelando a esta diversidad de formatos dentro de algo que fluctúa, que no es fijo.

¿O sea, sería como preparar a los estudiantes para que sean capaces de representar distintos formatos, dependiendo de las necesidades y requerimientos de los directores chilenos, algo así?

C.L.: Si, algo así.

Cristián, estaba leyendo un texto que hablaba sobre el sentido de entrenar, y del sentido de comunidad e identidad que se genera mediante la creación y la ejecución de un entrenamiento. ¿Cómo crees que eso pasa ahora en Chile?

C.L.: De manera distinta, porque en los 90 era diferente. O sea, creo que hay aspectos que son más amplios y otros que son más particulares. Los amplios reflejan que nosotros venimos, digamos, sufrimos un proceso de adiestramiento que parte en la familia, que sigue en el colegio y que tiene que ver con aspectos emotivos, físicos y mentales. Heredados de patrones culturales occidentales. Con mentales no me refiero a los intelectuales, sino que a estas relaciones entre la mente y el cuerpo, ¿no? Y estoy hablando precisamente del racionalismo cartesiano, pienso, luego existo, eso nos ha determinado desde la familia hasta el colegio ¿no es cierto? Entonces, el predominio de la razón sobre el cuerpo sería lo primero.

Lo segundo es la relación con los cuerpos. Es muy distinto un niño de colegio particular con cancha para correr, a una niña o un niño que viene de un colegio público que tienen 10 metros cuadrados para moverse en los recreos, es evidente la relación con sus cuerpos será distinta. Y la otra tiene que ver con la gran cantidad de tensiones, sobre todo a nivel de plexus, cuello y de la columna, todo lo relacionado con la cabeza justamente.

Esta parte que está relacionada con el plexo solar (señala el pecho) y el espacio de las emociones y esta parte que está relacionada con el erotismo es un taboo, bloqueado. Entonces, justamente, de nuevo el mismo orden, la cabeza, las emociones y la sexualidad. Pareciera ser que esos dispositivos formativos a lo que apuntan es a rigidizar esos espacios del cuerpo y separarlos. Y es obvio que cuando uno ve un bebé, y observa que todo lo hace por el centro, lo que es muy diferente a cuando uno ve a un adulto que todo lo hace desde la cabeza, cuando se sienta y se para, es como que se paran desde la frente, ¿no? En cambio los niños se paran desde la pelvis, desenrollando la columna para arriba, que parece que es lo natural. Y sin embargo, con los años, esa columna se va, bueno para empezar se dibuja como un palo. Se va convirtiendo en un palo, la cabeza va adquiriendo dominio por sobre todas mis conductas y la cuestión de la sexualidad incluso podríamos dejarla a un lado, porque los tiempos han cambiado ya.

Entonces hay un cuerpo que requiere palabras a la moda, como que un cuerpo que requiere y una relación cuerpo-cabeza, y una relación cuerpo-cabeza-entorno, en términos de percepción de un entorno que debería empezar como a, entre comillas, construirse. Que es lo que es una palabra de moda explica lo mismo que Grotowski planteaba como la vía negativa. O sea, en el fondo, para encontrar esa organicidad tengo que sacarme primero un montón de experiencias marcadas en mi cuerpo, y que no me permiten finalmente ser más o menos libre y espontáneo cuando estoy trabajando, porque pienso mucho, porque mi cuerpo es muy rígido, porque me sobre tenso. Pero esa es una estructura que está marcada en nuestro cuerpo por una experiencia que tiene que ver con el racionalismo cartesiano, y también con. El patriarcado, que repercute en la gestión de las emociones, entonces los niños tienen los diafragmas súper apretados porque reírse, porque llorar es de niñas, las niñas no se ríen fuerte y con la boca abierta. Y eso es un acto de contención, es un acto de contención enorme, que está marcado en nuestro cuerpo por nuestra experiencia de género y para que hablar del capitalismo como gatillador de cómo yo me enfrento a un problema desde la competencia, desde el ganar, desde el éxito, que es más o menos desde donde estamos construidos.

¿Y tú crees que eso ha cambiado desde los 90 hasta hoy en día observando los grupos que has entrenado?

C.L.: Sí, porque la gestión y la relación con las emociones y con los cuerpos, hoy en día se ven como cuerpos que son cuerpos que tienen mucho menos experiencia al aire libre, que pasan mucho más sentados, que no se movilizan, que son gamers, que por alguna razón no les gusta actuar. En ese sentido hay diferencias que tienen que ver con ciertos cambios culturales; el otro día vi un adolescente, y dije, es igual a mi sobrino, y claro, no era, pero tenía la misma postura de gamer, con el cuello para adelante y como medio sentado, y eso está determinado por un hábito. Entonces, tienen otra estructura, una forma lógica diferente, llegan al teatro y hacen uso de referencias que tienen que ver con los cambios culturales, con los cambios que han ocurrido en los últimos años.

Desde un lugar más complejo, la cantidad de alusiones a ciertos abusos sexuales, físicos, acoso, en general a experiencias negativas que vivieron generalmente mujeres es evidente y hoy se habla y se denuncia. No digo que no pasara antes, pero quizás estaba en un plano íntimo y contenido, y que por supuesto operaba subterráneamente, y a veces uno no lograba percibirlo. Ahora eso se nombra como experiencia y se nombra también como razón de no atreverse o de no querer enfrentarse a ciertas situaciones. Insisto, no es algo que no ocurriera antes, pero que ahora se abre de una manera diferente. Entonces, sí, hay cambios que operan, pero para mí están dentro de la misma lógica. Lo que pasa es que hay contextos que van determinando ciertas variantes. Pero esto del racionalismo, el patriarcado y el capitalismo para mí son los gatillantes que han afectado también a la manera de entrenar a los actores. O sea, no afectan de manera positiva o negativa, sino que han generado un cambio. Sí, por necesidades diferentes, necesidades distintas.

Entonces, si yo, enfrento esas realidades físicas en una clase de voz, tengo que dedicar un mes y medio a otras cosas antes de re-sonar, cosas que tienen que ver con eso de la deconstrucción o ‘vía negativa’. Es decir, primero reconocer los obstáculos que están en mi cabeza, que están en mis afectos, que están en mi cuerpo, que están en mi manera de relacionarme con mi entorno y empezar a reconocer, para luego pasar por un proceso de modificación. Y eso es idealmente lo que debiese ocurrir. Y ahí creo que al mismo tiempo, no primero ni después, pasa en relación al grupo. Ese proceso es individual, pero tiene mucho que ver con la relación que yo tengo con el resto de los cuerpos, de las personas que están en el espacio de entrenamiento. Como te decía, esas estrategias, de construir para reconstruir en colectivo, van modificando sus formas de presentación. Y si estamos hablando del capitalismo, entonces yo le sumo ahora al exitismo, la competencia, ahora le sumo el clientelismo, por ejemplo. Que es algo que no existía, o sea, esta idea del estudiante-cliente, que es una locura. Uno podría decir, pero ¿qué tiene que ver? Y tiene mucho, porque hay otro factor que media la relación entre docente y estudiante, o en este caso, entre entrenador-aprendiz. Hay un juego de poder, no te puedo decir ejemplos literales, pero yo percibo que hay algo en sus cabezas, en sus discursos, en su relación con el trabajo, que tiene que ver con estar en una sala para que me presten un servicio. Eso de alguna manera también modifica la labor del profesor, porque implica una trabajo extra para que ellos dejen de percibir que esto es un servicio y que estamos en un proceso que es distinto al que ellos están acostumbrados a vivir en sus procesos formativos donde se compra educación y se les entrega. Este proceso es distinto, lo que implica entrenar juntos es distinto y a lo mejor vamos a llegar a hacer algo que se compre y se entregue. Pero tú viviste un proceso de entrenamiento que no tenía ese juego de estatus no?

La verdad es que si ¿Y cómo crees que se puede salir de esa dinámica?

C.L.: No lo sé, porque creo que hoy no se logra mucho. O sea, para mí es el día a día, con la realidad que va apareciendo desde las neurodiferencias, desde las problemáticas de género, desde los clientelismos, desde todas esas cosas, más del capitalismo de las relaciones. Cuando nosotros hicimos el libro, ‘La voz en movimiento’ lo hicimos en un taller. Entonces la Pati que hizo la introducción, era súper bueno lo que ponía, me decía, sin desmerecer otras experiencia; Estamos en Chile, y aquí no estamos en un palacio, en un castillo antiguo, en la campiña, allá en, qué sé yo, Frutillar. Sino que estábamos aquí, en la sala esta, en la Universidad Mayor, donde pasan las micros por fuera cada dos segundos, con estudiantes que venían de trabajar en un restaurante. Entonces también ahí hay otra determinante, más allá de lo que se aprende en la escuela, uno como actor, cómo vive su vida de actor, y su entrenamiento, y su avance en ese sentido. Y efectivamente, darse el tiempo de entrenar es una complicación cuando tienes que estar sobreviviendo, haciendo mil quinientas actividades más allá de tu obra, que es lo que te da placer y vuelo artístico, digamos.

Tiene que ver con el presente, tiene que ver con el diálogo y con la relación equilibrada entre tensión y relajación para lo que se está viviendo. Creo que esos aspectos han ido avanzando hacia la simpleza, hacia el presente, hacia el diálogo, hacia entender que el teatro no lo hacen los grandes actores, no lo hago

yo con mi intensidad emotiva, sino que hay otras leyes que predominan, que son más colectivas que de grandes individualidades, algo así. Creo que ese es el cambio de paradigma. Sí, algo así. Bueno, yo creo que también tiene que ver con identidad, con no tener que ser parte de la estética teatral de los otros, sino que los estudiantes están siendo entrenados para que encuentren su propia manera. O sea, si yo soy el que entra a actuar, primero soy yo, y tengo que encontrar estas leyes para después poder actuar en nombre de otro, que tendría que ser el personaje en una situación determinada. Pero primero tengo que ser yo contigo. ¿Qué hacemos? Nos saludamos, termino mi acción y me voy.

Podría decir que ha habido una transformación significativa en nuestra forma de enseñar y hacer teatro en Chile. Cuando comencé a dar clases, noté que ya no buscábamos “enseñar a actuar” en el sentido tradicional, especialmente en el primer año de formación. En cambio, empecé a buscar un enfoque donde la clave era que fueran ellos mismos en diferentes situaciones, sin necesidad de interpretar personajes todavía. Este cambio fue profundamente influenciado por el contexto social chileno entre 2008 y 2018, un período marcado por movilizaciones estudiantiles que terminan en el estallido social. Durante este tiempo, vi cómo el énfasis se desplazó de la experiencia actoral individual hacia un enfoque más colectivo. Me llamó la atención cómo los estudiantes y algunos colegas comenzaron a referirse a los cursos como “colectivos” o “colectivas”, reflejando un cambio fundamental en nuestra aproximación al teatro. Entonces, para las nuevas generaciones, el objetivo ya no era simplemente ser un “gran actor”, sino crear obras que resonaran en diferentes contextos sociales. Esto llevó a relaciones más horizontales entre directores y actores, transformando no solo nuestras metodologías de entrenamiento sino también las formas de producción teatral. Todo esto fue parte de un movimiento más amplio que culminó en las demandas por una nueva constitución. Recuerdo que incluso organizábamos encuentros de artistas por la asamblea constituyente en 2011, demostrando cómo el teatro se había convertido en una herramienta de transformación social colectiva, alejándose de las convenciones tradicionales y el individualismo.

Me parece fascinante cómo todo esto tiene sentido, especialmente cuando hablamos de generar identidad y colectividad. Lo que estamos viviendo tiene un sello distintivamente chileno, diferente. A las realidades de otras sociedades del primer mundo. Es notable cómo, después de la época de la dictadura donde yo estudiaba la creación colectiva, estos conceptos han vuelto a surgir con otro levantamiento social. Es un proceso dialéctico, un tejido social en constante evolución. Cuando hablo de identidad entonces, no me refiero a algo esencialmente folclórico, sino a algo que se relaciona directamente con nuestros procesos históricos en Chile. Esto se refleja claramente en los cambios que han traído los movimientos feministas, transformando las relaciones de producción, las dinámicas entre docentes y estudiantes, y entre directores hombres y actrices mujeres. Por eso incluí en mi libro dos citas significativas, una de Tomsky y otra de Marx, donde se plantea que el ser humano no tiene una esencia fija, sino que somos el resultado de nuestras relaciones sociales. Esta perspectiva me ayuda a entender la particularidad del teatro en cada lugar y momento histórico, alejándome de lo meramente antropológico o folclórico. Por eso sostengo que no existe un formato único de teatro chileno. Nuestro teatro se va transformando según la realidad

social, a diferencia de otros países donde las tradiciones teatrales son tan sólidas que parecen inmunes al contexto. En Chile, las formas de producción y creación teatral están profundamente conectadas con los contextos históricos, económicos y sociales.

Por ejemplo, me gusta compartir la experiencia de Benja Prati, quien fue mi estudiante en Arcis y luego trabajó conmigo en teatro público. Ahora vive en Valencia, España, donde imparte talleres sobre nuevas masculinidades. Cuando fui a uno de sus talleres, me sorprendió ver cómo utilizaba ejercicios básicos que yo le había enseñado, como la balanza y mirarse a los ojos, pero aplicados a un contexto completamente diferente. Los usaba para trabajar sobre las limitaciones sociales entre hombres, abordando la incomodidad de mirarse a los ojos o el miedo al contacto visual prolongado. Me parece fascinante cómo estos principios básicos de entrenamiento, diseñados originalmente para lo colectivo y para romper barreras sociales, pueden adaptarse y aplicarse en diferentes contextos culturales. Ya sea en Chile o en otro país, estos ejercicios mantienen su poder transformador, ayudando a superar los obstáculos que nos impone la vida social. Y ahí pienso, lo importante ya no son los ejercicios en sí, sino los principios fundamentales que los sustentan y su capacidad de adaptación a diferentes realidades.