

Marta Contreras Bustamente*

LA FIESTA DE LA PRESENCIA: ESCENAS TEATRALES DE CONCEPCIÓN

- Teatro** : crítica dialogada de la realidad figuraciones tridimensionales.
- Crítica** : discriminación y reconocimiento, diferenciación.
- Figura** : forma visual representación iluminada anunciación presentada réplica visual proposición visual visión poética ritmo tridimensional.

Vengo a hablar aquí del *Enfoque teatral* que entiendo como la mirada en perspectiva que considera la profundidad y multidireccionalidad del espacio y la acumulación de tiempo que se condensa en cada escena.

La investigación teatral realizada en el Departamento de Español de la Universidad de Concepción en los últimos años, ha estado dirigida a desarrollar diferentes aspectos en el campo de los estudios teatrales:

- Teorías y poéticas teatrales clásicas antiguas y contemporáneas
- Teorías y poéticas teatrales latinoamericanas
- Teatro latinoamericano
- Teatro chileno
- Teatro en Concepción

* Universidad de Concepción.

Esta diversidad tiene una organicidad histórica y conceptual que se materializa en el libro *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción TUC*. Este proyecto realizado por el grupo de investigación teatral de la Universidad de Concepción formado por Patricia Henríquez, Adolfo Albornoz y Marta Contreras (1997-2002) permitió culminar un propósito, el de hacer libro los sedimentos de una tradición teatral en la ciudad de Concepción. Esto con vistas a contribuir a la actividad teatral de la ciudad que tiene una identidad y una historia propias. A través de esta escritura se ponen en relación los diferentes niveles del campo teatral desde el único lugar posible, la propia ciudad. El centro es la polis que lucha por hacerse civil. Allí en esa lucha por la civilización se instala la escena teatral. Las escenas teatrales ponen al frente esa lucha para ser presenciada colectivamente.

El teatro es la Fiesta de la Presencia, como dije al inaugurar el Segundo Festival Teatro Universitario en octubre del año 2002. Digo fiesta por cuanto en él se dan las condiciones para la reunión, el encuentro. Tal vez lo dionisiaco irrumpa en los espacios teatrales conectando el presente, la presencia, con la tradición del arte teatral. El espíritu dionisiaco aparece en el ritual que congrega y pone de manifiesto el sentido de comunidad, la unidad de lo humano; podría allí producirse la desaparición de la conciencia de sí como individuo para dar paso a la experiencia de uno con los otros en el asombro y reconocimiento de la igualdad extraña del otro. Se trata de un misterio gozoso.

Tal vez esta fiesta pueda mover, conmover en la vibración colectiva del goce generado por el arte teatral. El espectáculo teatral por su parte es, al momento de su exhibición, la etapa final de un proceso de arte también colectivo a través del cual se plasman las visiones de los directores teatrales quienes ejecutan una obra teatral, un texto dramático por medio del afinamiento de varios sistemas expresivos.

- El sistema corporal del actor
- El sistema de las luces
- El sistema del vestuario y maquillaje
- El sistema de la escenografía
- El sistema de la música

Todos estos sistemas confluyen en una poética teatral particular del director que resuelve en este arte tridimensional su visión de la obra teatral. El director crea un acontecimiento artístico de múltiples facetas, de múltiples capas o componentes y lo expone como un todo resultado de un trabajo colectivo que él orienta y afina para un público que se integra al espectáculo como espectador. El espectador asiste a este acontecimiento con un aparente grado de pasividad. Al mirar, ilumina la escena con su mirada y se ilumina él de las visiones que se le proponen a su contemplación.

Se han escrito muchas páginas que indagan en esta relación espectador obra teatral, pero digamos aquí solamente que el espectador se expone a una invasión de imágenes y sentidos que pueden provocar en el fastidio, disgusto, franco malestar o deleite, alegría, clarificación, purgación, catarsis, comprensión, etc. Una puesta en escena puede llevarlo a hacer algún tipo de acción, como irse del teatro antes que la obra termine, entablar una demanda, tratar de cerrar el teatro o incendiarlo, tomar preso a los actores y al director, aplaudir, llorar, hacerse ermitaño (claro, ya nadie se hace ermitaño) También puede escribir una crítica teatral en el periódico local o hacer la crítica conversando con los amigos después de la función.

El actor requiere la mirada del espectador. Todo el espectáculo está dedicado a esa mirada. Es el juego del teatro que moviliza una diversidad de operaciones estéticas, intelectuales, físicas, emocionales. Una particular puesta en escena puede hacernos reír. Nos reímos de nosotros mismos espejados en la escena. Disfrutamos de la distancia que nos protege del dolor de ver nuestras miserias y debilidades a plena luz. O podemos llorar ante la ineluctable forma de los hechos trágicos, de lo sin remedio. También podemos sentirnos parte de una comunidad y disfrutar de nuestro derecho civil al teatro. Al arte por medio del cual la ciudad se atreve a discutir el orden (desorden) social, la distribución de los roles, las competencias e incompetencias, las ambigüedades, las contradicciones, las mentiras, los engaños, los abusos de poder, las violaciones, los incestos, la corrupción. Digo se atreve porque la capacidad de proyectarse a sí mismo en una visión artística y reconocerse en los vicios y virtudes ejemplificados, requiere coraje, requiere valor.

El arte teatral, el ejercicio del arte en general pone entre paréntesis, entre otras cosas, los teléfonos celulares, las cuentas impagas, las ansiedades angustiosas por un futuro amenazante o por un presente precario y nos pone inequívocamente en *la presencia*, en el aquí y ahora tridimensional que nos gana para recordarnos que estamos vivos, que la luz penetra en nuestros organismos por todos los poros. Es decir, nos pone frente al misterio de la presencia. Hacia ese misterio trabaja el arte teatral.

En el trabajo del actor, que se propone encarnar, literalmente, un rol, asiste una especie de nacimiento que ha de ser vestido, maquillado, iluminado en todo el esplendor de su figura. El actor se viste de su rol por dentro y por fuera. Se desviste de él al salir del escenario. Ese acto de vestimiento y desvestimiento modela un ejemplo moral. Algo anda entre el cuerpo desnudo y el rol, algo así como un foco de vacío que nos estremece. Lo que se pone el actor no le pertenece del todo pero lo encarna y luego se desprende de ello. Todos nos hemos vestido de algo, el actor es el ser humano. La persona no es el rol. En el hueco puede entrar la luz. Andamos entre luz y sombra, nos vamos del día a la noche. El telón está cerrado, se abre, el teatro a oscuras, el escenario se ilumina, y surge entonces la magia del juego teatral, el misterio de la presencia en el escenario.

Juan Radrigán dijo en una entrevista, que dejó de escribir por un tiempo. No tenía nada que decir. Para escribir teatro hay que tener algo que decir. Algo nos dice una puesta, algo lucha por salir a la luz en la escena. Como el proceso del actor cuando deja entrar en su cuerpo al personaje. El actor entra en el personaje, se hace cargo del rol. Lo integra, lo hace aparecer en la escena. Lo ineludible del cuerpo, lugar de llegada, lugar de salida queda palpable en el trabajo del actor que recurre a fragmentos, segmentos de un organismo para llegar a apropiarse de un todo.

Héctor Noguera cuenta que él entra en el personaje una vez que elige los zapatos. El entra en los zapatos de otro. Entrar en los zapatos de alguien, ponerse los zapatos de otro se convierte en un acto de inspiración, de conocimiento, de comprensión. El trabajo del actor nos puede dar otra vía de salida de los escenarios rígidos en los cuales los roles no se intercambian, van pegados a la persona como una enfermedad vitalicia. El juego del actor metaforiza la condición humana en su transitiva ocupación de los lugares modelando

estrategias de acción más saludables que las distribuciones arcaicas en vías de necrosamiento entre las cuales se debate la polis.

Esparta no tuvo teatro, fue Atenas la que modeló en su vida política democrática la ocurrencia de los festivales de teatro en los cuales competían decenas de poetas. Una ciudad puede tener teatro si opta por las formas civiles de convivencia y quiere disfrutar y recrearse en la experiencia del arte que yo he llamado de la presencia y que implica reconocer la dimensión del espacio y respetar sus condiciones. A través del ejercicio de la mirada, la perspectiva, la distancia, como materiales técnicos de una producción artística se nos invita al juego, al humor, al artificio poético del cuerpo en escena. Este cuerpo en escena puede revelarnos nuestro propio cuerpo.

Un aire de tragedia sopla desde la antigüedad clásica a la
época contemporánea

Escena trágica I
Un ejemplo de enfoque teatral

La noción de persona se usa de diferentes maneras y en distintos contextos para referir a los miembros de la especie humana en tanto seres de acción (actores). La palabra persona viene del latín y significa máscara del actor, personaje teatral (a su vez esta palabra latina viene del etrusco). Es aquello a través de lo cual suena la voz que identifica al sujeto como personaje. Esta categoría se asocia, en la historia del teatro a la de individuo dotado de voz propia que lo identifica como tal y lo define como sujeto de la acción ya sea que se adapte a las condiciones ambientales o que se rebele y luche contra ellas.

Si nos proponemos pensar el terror desde el punto de vista de la identidad de su agente, nos parece útil hacer un recorrido desde esta noción de persona para tratar de saltar desde el ámbito del teatro al ámbito histórico. Las categorías teatrales de escena y escenario se pueden aplicar a una situación dada en tanto que ella es construida espectacularmente, en tanto que ciertos personajes actúan en ella, en tanto que se logra un efecto en la audiencia. Las puestas en escena terroristas se ajustan a un libreto y tienen efectos en la percepción de la audiencia. Más aún sus acciones producen (efecto perlocutorio)

otras acciones que están previstas en una cadena dialéctica de ataques y contrataques.

El teatro como actividad artística autoreflexiva de la ciudad permite, junto con el placer estético y la entretención mágica de los disfraces, una toma de conciencia, una transformación alquímica o un aprendizaje. Todas estas posibilidades señalan en la dirección del crecimiento humano; de la realización de ciertas formas de plenitud en las que todas las facultades humanas están comprometidas. Hay personas que dedican sus energías creativas a formular escenarios y personajes, otras a ponerlos en escena, y actuar estas formulaciones para una audiencia que se deleita en el reconocimiento de la humanidad que se le ofrece y se admira del arte con que esta humanidad aparece ante sus ojos.

El guionista del terror pone su capacidad creativa para escribir un guión en el cual se han perfeccionado formas de destrucción capaces de infiltrarse en la vida diaria de las gentes. El escenario es cualquier ciudad del mundo; el público es toda la audiencia televisiva; el objeto, producir el terror por la desarticulación de las rutinas normales de la urbe a través de la siembra de muerte; el medio, cualquier artefacto que produzca la muerte de seres humanos, el derrumbe lo más aparatoso posible de edificios, hospitales, escuelas, centros comerciales, iglesias, etc. No hay diferencia entre escenario y audiencia y el corte entre uno y otro es el resultado del azar relativo que hace a unos estar dentro de la zona destruida y a otros, fuera de ella. Los avisos del espectáculo se hacen de manera tal que no sea posible impedir que ocurra.

El director de estas escenas incorpora elencos masivos a la actuación sin pedir consentimiento de nadie y los pone en la situación inmediata de morir por su causa. El guionista del terror se apropia de las vidas de muchas personas decidiendo de manera arbitraria su muerte o mutilación y sembrando el dolor en los que sobreviven a la catástrofe. El escritor, el teatrista, es un artista, domina el arte de poner escenas y personajes frente, a los ojos de la audiencia y en ello estriba una cierta forma de poder. Pero este poder es un poder limitado por el arte mismo que demanda de su maestría el respeto de los cánones artísticos, o de las sicologías de los personajes, o de los registros de escritura, o en fin, de la moda. El escritor es, entonces, un ser con poder relativo sobre el material que domina y con el cual juega.

El guionista del terror es un Quijote al revés; Don Quijote confundía los marcos de referencia de la realidad y el arte y era capaz de atacar a los malos del retablo de títeres de Ginés de Pasamonte inflamado en ardor justiciero al ver sufrir a los inocentes o desvalidos. El guionista del terror ha sobrepasado todo límite, ya que, se otorga a sí mismo poderes absolutos sobre la vida de los que le siguen y sobre las vidas de los que serán objeto de su ataque. Además su percepción del enemigo, siempre externo y no interno, es generalizante y no diferenciadora.

Ha confundido el arte con la realidad como don Quijote pero su dirección es inversa a la de él. Don Quijote destruye a los culpables en la trama simple de fuertes abusivos contra débiles indefensos. La destrucción realizada por el terrorista muestra destrozos de cuerpos infantiles, mujeres, civiles en general de cualquiera de las ciudades que han sido blanco de estas acciones.

El terrorista no se ha vuelto loco, es una persona que actúa su rol de autor dejándose llevar por la soberbia del poder sobre la vida y la muerte. En la imposibilidad de gobernar el mundo quiere destruirlo. En la imposibilidad de construir ciudades quiere destruirlas. Ejerce el poder contra toda política del bien común y contra el imperativo de tomar la responsabilidad de elegir un rol, de dejar que otros decidan sus roles y los acicalen y contra la esperanza de entendimiento, de amistad, de cooperación, de goce después que las máscaras del rol son removidas y el actor descansa, vacío y asombrado.

El espectáculo de la muerte masiva, el *'memento mori'* universal, la toma de conciencia de la fragilidad y vulnerabilidad de nuestros mundos nos ponen frente al desafío de saltar a otra escala de ser, en que seamos capaces de concebir la realidad, nuestra realidad, la de otros, la de cada uno, en su fragilidad y evanescencia sin la amenaza de la destrucción total sino que en la gratitud por su infinita variación, coloridos, acentos, aromas. Capaces también de reconocer las diferentes formas de terror y desanimarlas, desacreditarlas porque implican la estética de la soberbia. El autor terrorista se ha vuelto megalómano y se niega a realizar el simple y humilde acto de sacarse la máscara, bajarse del escenario y dejar el espacio vacío.

Escena trágica 2

Escenas locales, latinoamericanas en Concepción

Hay algunas condiciones específicas que en la discusión de los Estudios Literarios Latinoamericanos que hoy debemos realizar cuando se trata de los estudios teatrales. Por resistente que sea a una definición de lo latinoamericano cuando se enfoca como cuestión de identidad de un campo de trabajo, no tenemos más remedio que asumir la existencia de un campo de discusión, de una tierra en proceso de definición, pero sobre todo, de unos escenarios cuyas concreciones locales son ineludibles.

Así por ejemplo la escena oral. El sustrato de las culturas latinoamericanas está sobrecubierto de un par de cientos de años de alfabetización. El sustrato es múltiple y va acompañado de diferentes formas locales de ritualizar el sentido, el destino humano y la comunicación con los dioses.

La fiesta prehispánica es un ritual teatral cuyos atuendos y ritmos se filtran en el tiempo hasta el presente haciendo posible la difusión de esa imagen en lo pintoresco, lo nativo que colorea los avisos turísticos del continente. Cuando se quiere recordar los valores autóctonos se recurre a unas escenas de trutruca y canelo como representaciones mínimas alegóricas de lo que el ejercicio cotidiano de la economía de mercado se chaucha o se dilapida. Se menosprecia. Se aprecia barato.

Pese a ello, los artistas recogen, se conectan con las energías de la tierra nativa y son capaces de crear unas escrituras, de proponer unas escenas transidas de indio, transidas de lengua oral, transidas del desamparo del pobre que no recuerda sus ancestros principescos o los caciques que protegieron vanamente los límites del territorio.

Cito, para ejemplificar, al investigador peruano Luis Millones:

"En los años 60, empezaron a descubrirse versiones orales sobre Inkarrí o Incarrey. Habiendo sido degollado, de la cabeza del Inca estaría creciendo un nuevo cuerpo, que al completarse volvería a reordenar la sociedad. ..la divulgación del drama (del degollamiento del Inca) sigue su marcha. Requerido por su pueblo, el Inca vuelve a

escena, su degollación repetida hasta el cansancio sólo significa que debe morir para asegurar su retorno."¹

Arguedas recupera este relato a través de una escritura que dice:

"El Inka de los españoles apresó a Incarrí, su igual. No sabemos donde: Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora."

"El Inkarrí sacado a luz por Arguedas no es el Inca Atahualpa histórico, es un héroe cultural que creó y ordenó el mundo y representa el ciclo de la vida y la muerte, es decir, la esperanza cotidiana de regeneración."²

En la escena teatral latinoamericana nos encontramos con numerosos trabajos que van en la dirección de resemantizar las antiguas historias e incorporar los contenidos de un pasado legendario como forma de equilibrar las escenas del fracaso. Una escena de fracaso: en tanto que la lengua española, castellana ella, instauro sus fueros en la legislación, en las actas de propiedad, en los contratos de trabajo, trae consigo una ordenación de los lugares rígidamente sostenida a fin de evitar el desorden, la huelga, el robo, las costumbres pecaminosas, la pérdida del alma. En tanto que todo ello ocurre, los territorios se pueblan de voces múltiples que alegan su diferencia, que demandan la atención de un público 'real'.

La escena teatral: por ejemplo el Taki del Perú, o el baile del Tun entre los mexicanos, o el areito del Caribe son espectáculos de danza y música que concitan la reunión del pueblo y la participación festiva de todos los miembros de la comunidad. En las primeras representaciones españolas en las Américas, es decir autos sacramentales, misterios o milagros de la Virgen, la puesta en escena era realizada con los cuerpos de los actores indios y con el decorado natural de pájaros, flores, plumas, máscaras, música de los rituales locales: "Quinientos años más tarde, el espectáculo sigue pasmando

¹ Luis Millones *Actores de Altura*. Ensayos sobre el teatro popular andino Lima. Editorial Horizonte, 1992, y 36.

² *op. cit.* p.44

a los espectadores: la explosión de colores, la música, los bailes y el total abandono de los participantes al éxtasis de la fiesta"³

Están, entonces, los componentes de la fiesta prehispánica y los del teatro español que tiene una historia propia, como sabemos, que se remonta a Grecia y a la Edad Media. Inicialmente el teatro español, maduro, desarrollado a sus formas más clásicas cruza el Atlántico y se suma a los materiales locales. Más tarde el teatro europeo y norteamericano hará su entrada a través de las academias, teatros universitarios y por la progresiva explosión del libro que ocurre durante los siglos XIX y XX.

Hoy día tenemos un teatro multiforme, mezclado, heterogéneo y que a través de formulaciones como el teatro circo de Andrés Pérez nos remite a una síntesis de diversos registros en la cual el cuerpo mestizo y las plumas, literalmente, siguen estando presentes. Se suma el Teatro de minorías como una categoría propia del momento. Aparece la diferencia en el espectáculo de los cuerpos en la escena, idiolectos variados, cuerpos mestizos, voces mezcladas, conflictos sanguinolentos como violación, incesto, explotación económica, lucha desigual por el poder, abuso de poder, travestismo.

Cómo perspectivizar estas escenas teatrales trágicas en la historia del teatro en general? ¿En el gran teatro del mundo? Primero tenemos el teatro griego, el teatro del individuo que va de la fiesta dionisiaca al estertor agónico de un individuo que emplea su energía desmedida en hacer lo inevitable. El exceso de ira en Edipo, lo lleva a matar a su padre y como consecuencia del vacío de rey, asume el lugar y contrae nupcias con la reina viuda, su madre.

Después, damos un paso largo y llegamos al teatro español que pone en escena los órdenes de las cosas, el orden divino, el orden terreno, el poder político. Más tarde lo social como ley y en fin, las músicas teatrales de García Lorca. Lo familiar, lo íntimo, pero siempre la ley social, la costumbre como norma dominante.

En el teatro latinoamericano encontramos las luchas colectivas contra la naturaleza, contra las configuraciones rígidas de lo social, contra el ejercicio abusivo del poder. En las puestas en escena aparecen los síntomas de las múltiples transculturalizaciones, los

³ *op.cit.* p.19

síntomas de la modernidad, el diagnóstico del ejercicio de los poderes, los cambios económicos, los síntomas de la globalización. La destrucción del lenguaje, la cultura de la imagen, las estéticas del cine invaden la escena.

Estas formas de hacer teatro se materializan en una serie de registros artísticos como el costumbrismo, el realismo social, la parodia, la caricatura, el grotesco y el intimismo forma esta última que ejemplificaré con una obra recientemente mostrada en Concepción *Testimonio de Rosalina y Encarnación* de Adolfo Albornoz Farías.⁴

El tono íntimo de la puesta en escena se logra por un texto hecho de, monólogos e interpretado en escena por voces femeninas cuya presencia se vuelve alegórica de un colectivo de mujeres, rurales, artesanas. La obra pone en escena unas mujeres de oficio con la tierra y cuyas vidas están domeñadas por la figura masculina, padre o amante que las viola y define en esa violación las heridas por las cuales sus vidas se van a derramar. La obra es un testimonio de mujeres convertido en poesía teatral a través de los efectos de la música, el lenguaje, la actuación, la luz, los gestos. Una cierta economía de la escena caracteriza esta puesta no melodramática. Aquí lo rural, lo incestuoso, lo violador hacen una cadena que entrama los destinos de estas mujeres poniendo una marca como grillete a sus vidas que se superponen, se identifican, se superimponen como si fueran una especie de mariposas reconocibles por el color de sus alas, es decir por el color de sus heridas que se trasunta en las voces, en los gestos, en los rictus, en las miradas.

En *Loco Afán*.⁵ escenificación de un texto crónica de Pedro Lemebel, nos encontramos con la cruda exposición poética de

⁴ Estrenada en formato breve el 11 de enero del 2001, en el Tercer Festival de Teatro de pequeño formato, sala Zócalo de la Universidad de Chile. Presentada en Concepción el 21 de abril del año 2001, en la Sala de Arte Dramático del Sur del instituto Profesional Barros Arana. Dirigió la puesta en escena Adolfo Albornoz.

⁵ *Loco Afán* es una adaptación de Alejandro Trejo quien, también hace la dirección de la puesta en escena. Actúan Miguel Stuardo, Cecilia Godoy, Julio Milostich, Verónica Santiago, Sergio Cantillano. La iluminación, gran acierto de la puesta, fue de Miguel Stuardo. Esta obra fue exhibida en

amores y soledades homosexuales. La escena desmitifica y expone las condiciones de unos intercambios ocultos, tabues, propios de una cultura de hombres, propios de una cultura falo-anal. Esta es una de las expresiones que se deja escuchar, que se deja ver con gran éxito de público y con una puesta en escena maestra de Alejandro Trejo. Travestismo, luces, música, el show del bolero, sirven al propósito de hacer aparecer en escena unos seres quebrados en el deseo, en la posesión, y el abandono. Todo cuenta en el momento de la seducción, que chisporrotea en un segundo, para dejar paso al vacío desencanto de unos seres solitarios y con el corazón roto.

La estética teatral travesti alcanza niveles extraordinarios con la puesta en escena de *Eva Perón*⁶ del argentino Copi. Esta obra encarna con su nombre uno de los mitos de América. La puesta en escena ágil, colorida, violenta, desmitifica el mito reinstalando en la escena algo así como una quinta esencia de lo mujer y por ello lo hombre en un intercambio entrañado, entramado que condiciona y conduce (interpreta) la escena política (policial) sudamericana.

Lo mujer: Eva, en la escena un afiche, ella rubia, sonriente, clásicamente Evita Perón. Perón un sujeto casi siempre mudo, como marco del personaje activo Eva Perón enferma de cáncer. ¿Qué se desenvuelve aquí? Las relaciones del poder que pasan por el cuerpo femenino en tanto que placentero y en tanto que promesa de salvación como el cuerpo de la madre, la madre de Dios. La decadencia del cuerpo, la enfermedad genera la escena moribunda de un ejercicio militar y policial de todos modos eficiente y que se alimenta de lo mujer en todas sus formas. Incluso del cuerpo agónico de Evita. Este cuerpo es puesto en escena, es estratégicamente administrado para beneficio de la salud política del país, para beneficio de los que cosechan en sus bolsillos la fuerza de su magnetismo, la fuerza de la ilusión que ella vende. El cuerpo de

Concepción el 1º de junio del 2001. La sala del Teatro Concepción estuvo repleta y el público aclamó a los actores cuya interpretación fue brillante.

⁶ *Eva Perón* no fue montada en Argentina y su puesta en Chile es del año 2001. Dirige, Marcial di Fonzo Bo con la colaboración de Bruno Geslin. El elenco estaba constituido por Alfredo Castro, Francisco Reyes, Rodrigo Pérez, Mario Poblete, Pablo Schwarz. Fue una producción franco chilena. Su autor, Copi nace en Argentina en 1939, muere exiliado en París en 1987.

Evita es todo promesa, es todo calavera disfrazada de vida, maquillada para sonreír mientras el espectro de sus huesos tintinean con sonido de metal.

Y lo último, la *Muestra de Dramaturgia Nacional*⁷ 2001 realizada en Santiago vino a Concepción con tres obras que merecen un comentario por su carácter representativo de los registros presentes en el teatro latinoamericano- chileno-actual.

Benjamín Galemiri, reconocido dramaturgo chileno con varias obras y premios nos propone *Edipo asesor*⁸. Una farsa pop y metálica que reinstala la escena básica del Edipo en un espacio tecno-burocrático. Los recursos de la escena son la robotización y el expresionismo. Muñecos mecánicos los actores -personajes van a dar a veces al fondo expresionista de exceso patético. Ejemplo: Edipo se pincha los ojos delante del público y la sangre salta de sus ojos manchando el muro y su cara. La escena familiar se repite para un héroe que lo ha estudiado todo, que lo ha leído todo y al que no le han quedado sino juegos vacíos de palabras.

Los cuerpos son puestos en acción apretando los botones del deseo y la ambición pero su eficacia es momentánea y no se constituye ningún destino trágico individual, el héroe trágico ya no existe. Lo risible de la caricatura es la tónica de la escena a ratos esperpéntica pero sobre todo robótica. ¿Qué clase de Edipo es este Edipo asesor? Una traducción contemporánea de la escena familiar y de la escena del poder figurada en Atenas por Sófocles. Sófocles reflexiona sobre el destino y el individuo pero en esa reflexión se exhibe lateralmente el modo de ejercicio del poder político. Galemiri muestra la precariedad de los lugares de poder y los trasfondos lúbricos (¿es esto privilegio de Latinoamérica?) del ejercicio administrativo y político.

⁷ Esta muestra es el resultado de un concurso de dramaturgia que de setenta y tantas obras presentadas seleccionó 9 para ser puestas en escena. Tres de estas obras vinieron en la muestra a Concepción los días 9 y 10 de agosto del 2001.

⁸ Elenco: Roxana Naranjo, Nono Hidalgo, Roberto Farías, Rodrigo González, Paula Silva, Macarena Silva, Teresa Hales. Dirección, Luis Ureta.

Una operación de reescritura si bien no farsesca es la de Rolando Jara en *Costas de Hielo*⁹. Aquí la reescritura remite a Becket: al seco escenario mínimo de *Esperando a Godot* le agregamos un fondo de agua que modifica el género del caminar y lo transforma en chapotear. Los actores chapotean en un agua pútrida, emiten voces guturales, gritan como desafortunados. La espera desesperanzada, la crisis de los poderes policiales y o militares, la muerte como destino único, el chapoteo en la miasma fétida y de nuevo la robótica. Los personajes se mueven roboticamente, duermen mientras se mueven roboticamente. Están ausentes. No hay nadie en escena. La escena está vacía. No hay espera, no hay quien espere, se ha vaciado cualquier esperanza dejando en la escena los andrajos húmedos de seres guturales.

Me referiré por fin a la obra *El Desvarío*¹⁰ de Jorge Díaz maestro del absurdo. Maestro del teatro. Nos entregó una obra chispeante llena de teatralidad farsesca, construida como rehechura de varios géneros de comedia: comedia negra, vodevil, comedia de equivocaciones, comedia musical, etc. La actuación de todo el elenco fue plástica, ágil, con dominio total de escena. Hacen aparecer en el escenario la pregunta por el acto, por la identidad, por el sentido. La mascarada es expuesta al trasluz con humor, con diálogos divertidos, chispeantes. El ritmo atrapante de la obra y de la puesta ejemplifican la maestría de Jorge Díaz y del Director de la puesta Alejandro Trejo.

Teatro sin esperanzas, teatro crítico, teatro lúdico, teatro verbal y corporal, teatro de síntesis de los lenguajes teatrales, de los códigos de la representación teatral, revela una madurez distanciada a toda marcha del teatro de ciudad. De una ciudad latinoamericana. Parece que nos encontramos con unos teatros de ciudad y unos teatros como el proyecto de Gabriel Martínez¹¹ quien quiso hacer un trabajo teatral popular, enraizado, arraigado y revolucionario. Trabajando directamente con los indios quiere encontrar el acceso a las puertas de la energía sagrada que reconecte la historia, que limpie

⁹ Elenco: Francisca Imboden, Luis Dubé, Sergio Piña, José Andrés Peña, Gala Fernández. Dirección, Roberto Ancavil.

¹⁰ Elenco: Julio Milostich, Sergio Monje, Cecilia Godoy, Gerardo Wistuba. Dirección, Alejandro Trejo.

¹¹ *Vid.* De Concepción a Lunlaya El viaje de Gabriel Martínez en *El tonto del pueblo*, Revista de Artes Escénicas, agosto 1995.

los estropicios de la escena centrípeta oficial. Este es otro tipo de teatro.

¿Dónde andan hoy día los intereses de los jóvenes investigadores, estudiantes graduados en los estudios literarios? Ellos señalan las direcciones del porvenir en cuanto a los estudios literarios. De singular interés es advertir el tipo de operaciones de sentido que ellos proponen desde los rayados de cancha que los estudios teatrales tienen en este preciso lugar donde los estudios de teatro son laterales como el discurso del acotador. Pero una vez que se supera la imagen de falta de glamour del territorio se abren avenidas de descubrimiento y reflexión como las que citaré ahora:

1. "El teatro es recreación, pero también trasposición, en clave ética, de lo recreado; la práctica teatral es, entonces, resistencia a las relaciones de poder que rigen las sociedades"¹²
2. "Hoy día el teatro latinoamericano busca nuevas maneras de relacionarse con la realidad; especialmente porque las formas tradicionales de representación han dejado de ser convincentes. La influencia de los medios de comunicación ha provocado buena parte de los cambios que podemos observar"¹³
3. "Pavlovsky obliga al espectador a mirar una terrible escena cotidiana, también a pensar sobre ello en la medida que le devuelve su propia cara. Luego hay fuertes dosis de humor, Pavlovsky sabe bien que cuando el espectador ríe a carcajadas la lucha está casi resuelta; tan sólo falta el final perturbador, sin salida completamente desesperanzado"¹⁴

Y aquí yo propongo una tesis para dialogar: *El centralismo autoritario*

¹² María Luisa Martínez, "La consagración del héroe en *La furiosa manzanera* de Augusto Sacoto Arias". Este dramaturgo es ecuatoriano y recibió en 1943 el Premio Nacional de Literatura por esta obra.

¹³ Gabriel Simunovic "El teatro de Galemiri más una mirada a su don Juan" La obra con el tema de Don Juan de Galemiri es *El Seductor* escrita y puesta en escena en 1995.

¹⁴ Gerson Mora "Eduardo Pavlovsky: teatro de resistencia." Pavlovsky es un dramaturgo argentino nacido en 1933 y desde los 60 anima la escena teatral de Buenos Aires.

Hay centros fugitivos de poder artístico que son la expresión puntual artística (poético- teatral) de fuentes vivas de energía expresiva popular. Hay también unos estados centrales, tecnocráticos, blancos, o blanqueados, vulgares, paródicos de los centros desarrollados del poder. Sirvientes desenraizados del gran poder económico que ejecutan una puesta en escena telenovelsca del género grotesco sin autorreferencias, sin mirarse al espejo, enajenados en la mirada que los refleja en un espejo narcisista. Mientras tanto, las indias (me refiero a los que ocupan el rol de servicio doméstico en cualquiera de las distribuciones de la administración familiar y estatal) sirven las cocinas, los indios (alegóricamente me refiero al trabajo de mano de obra mal pagado e invisible) laboran en la amasandería, los niños van a la escuela a aprender el catecismo de la computación y al Mall a ingerir la dieta plástica intervenida del Mc. Donald.

El espectáculo teatral refracta esas escenas y las propone a nuestra contemplación. He optado por la metodología del análisis teatral. Ha sido una decisión con efecto de ancla. La escena teatral recorta un aquí y ahora, nos instala frente a lo tridimensional en la forma espectacular del arte del actor. El actor es una figura de nosotros mismos. El actor se desencaja en la escena a fin de ponernos frente a nuestros temores y a nuestros deseos, a fin de desautomatizar por el horror o la risa los recorridos mecánicos de nuestras vidas. La escena teatral remite a la escena familiar, la escena política, la policial, a la del sanatorio. A veces, surge en medio de la escena una visión única, una iluminación momentánea, una presencia que no estaba. El doble¹⁵ nos sonrío o nos hace una mueca. El actor se transfigura y ocurre lo sagrado.

UNA EXHORTACIÓN

Realizar una actividad teatral significa ir contra-corriente en la medida que funciona fuera del espacio-pantalla-sujeto-sentado-apretando teclas. Propone otro tipo de espacio en el cual todos los participantes asumen una actitud diferente. Esa actitud diferente implica marcar los límites de un escenario artístico tridimensional y

¹⁵ El concepto del doble es expuesto por Antonin Artaud en su libro clásico *El teatro y su doble*.

exponerse como sujeto de arte espacial y dramático a un público también tridimensional.

El teatro expone el cuerpo humano, el organismo humano en sus más variadas posibilidades expresivas, narrativas, plásticas y conceptuales. El teatro abre el espacio al cerrarlo para la escena, a una contemplación activa que restituye a la comunidad alguna de sus funciones sociales, artísticas y políticas básicas. En el montaje de una puesta en escena se constituye un grupo, la puesta en escena misma requiere de un colectivo: cuando una puesta en escena ocurre frente a un público se precipitan algunas relaciones, algunos sentidos, algunas interrogantes y el placer, que la representación ha venido brindado a los seres humanos desde su infancia. Representar es una actividad artística gozosa, lúdica, llena de posibilidades por los múltiples registros que admite.

Se ocupan diversos escenarios con las representaciones. Foros, el teatro, jardines, calles, poblaciones se verán animados por un bullicio que no es el del mercado. Se detienen las transacciones y las carreras apuradas por nada; se apagan los celulares, se olvidan las cuentas por pagar y los afanes sin fin de una ciudad que crece sin concierto. Una ciudad que crece sin resolver los asuntos básicos de aire, energía, equilibrio económico, salud. Una ciudad básicamente desencantada, apurada, seriamente ocupada. También atemorizada.

El teatro nace en la ciudad. No hay teatro de país. Atenas tuvo la tragedia y tuvo la comedia y esto le da un lugar de arte en el cual espejarse, en el cual congregarse. Algo muy profundo se debate en el alma de la polis que sale a escena en el teatro ateniense cuando la tragedia estaba viva. Las formas y sentido del ejercicio democrático, los conflictos de poder, las luchas del individuo por escapar inútilmente de su propio destino, las venganzas más horribles por traiciones ruines ocupan la escena trágica. La comedia pone en escena la ignorancia, lo ridículo de las aspiraciones humanas, la inflación de las personas dueñas del poder o del saber, los vicios más execrables, o simplemente las debilidades más ordinarias.

De modo que, en serio o en broma, tenemos en escena a los seres humanos, a los ciudadanos de la polis y sus asuntos pendientes. Estas son las primeras matrices que se mantienen hasta hoy. Después el teatro se va a los atrios de las iglesias y a las plazas

para una función didáctico-religiosa. Con los autos sacramentales vuelve a retomar su carácter sagrado. La eucaristía ocurre en la escena mientras se celebra el Corpus Christi.

El teatro clásico español es de una riqueza extraordinaria y el barroco pone al personaje en escena para cuestionar su condición humana y dirigir los ojos a dios en busca de los sentidos ocultos que ordenan su vida. La anamorfosis puede develarse en el descenso. Los teatros romántico, neoclásico, realista, naturalista mantienen los cánones del teatro tradicional proponiendo escenas que miman las escenas cotidianas de la burguesía y sus diferentes capas buscando acercarse lo más posible al registro de "la realidad". Esta realidad se concibe a través de una escena "normalizada" de acuerdo a las costumbres como salón, sala, plaza, balcón, etc. Allí en esos escenarios realistas transcurren los afanes de los personajes vestidos a la usanza de su tiempo.

El teatro contemporáneo aporta grandes cambios en la escena teatral. Brecht, Beckett, Artaud, Brook, etc. proponen poéticas teatrales que enfatizan la apropiación del escenario por medios ya sea abstractos, plásticos, o conceptuales haciendo crecer las posibilidades del lenguaje teatral propiamente tal. El Teatro Latinoamericano ha crecido asimilando estas fuertes corrientes que exploran el lenguaje expresivo teatral a partir de una figura en escena que ha dejado de ser la del individuo griego, ha dejado de ser la persona. Un personaje, un actor está en la escena esperando algo innombrable, perdido en la maraña de sus propias palabras sin sentido o abismado en la contemplación de su propio cuerpo mutilado, torturado, violado o abandonado.

Puede ser que la polis se enfrente al proceso difícil y necesario de constituirse como una comunidad en torno al espectáculo del arte teatral. Y esto provocará deleite, o toma de conciencia, o risa dionisiaca cuando la presencia de los cuerpos en escena nos enfrente a los misterios de la vida y la muerte.