

:: TEXTO DE CREADOR

La estética de la peluca

Felipe Olivares S. y Juan Andrés Rivera M.

Los Contadores Auditores

Licenciados en Arte con mención en Diseño Teatral de la Universidad de Chile. Como diseñadores integrales, han trabajado en montajes nacionales de gran éxito. Como directores, han estrenado tres obras de autoría propia, la última de ellas *La tía Carola*, ha sido seleccionada por el Festival Internacional Santiago a Mil.

“Yo también tengo un sueño, pero es sobre cantar y bailar y hacer a la gente feliz. Es el tipo de sueño que se vuelve mejor a medida que lo compartes con más gente”

La Rana René

Cada cuatro años, en la capital de la República Checa, se realiza un evento muy particular: la Cuadrienal de Praga o “PQ”, un encuentro mundial de diseño escénico y de performance que reúne a cientos de escenógrafos, estudiantes de diseño, arquitectos teatrales y otros artistas vinculados a las artes escénicas en diez intensos días de exhibiciones, *performances*, conferencias y *workshops*. Pocas veces en la vida de una persona que ha elegido una ocupación tan poco conocida (y menos aún, reconocida) como el diseño teatral, existe la oportunidad para conocer, compartir ideas, visiones de la vida y del trabajo, o simplemente verle las caras a muchas otras personas que hacen lo mismo que uno. Durante este año, mientras asistíamos algunos días a dicho encuentro, recibimos la invitación para escribir este artículo y nos pareció justo comenzar hablando de la característica que, nos gusta pensar, es lo que distingue nuestro trabajo del de otras compañías jóvenes en Chile: ser diseñadores teatrales.

Al respecto, nos dimos cuenta que más veces de las que quisiéramos, a partir de una conversación cualquiera sobre nuestro trabajo en dirección y dramaturgia, nos hemos visto enfrentados a responder preguntas tales como: “¿Por qué decidieron dirigir, si son diseñadores?”. En dichas ocasiones, después de un par de segundos de incómodo silencio y probablemente un suspiro de resignación, nos vemos obligados a explicar las razones –para nosotros evidentes– por las que un par de diseñadores teatrales como nosotros deciden realizar obras propias. Estos segundos de incomodidad se traducen en otras preguntas que nos hacemos a nosotros mismos: ¿Tendrán los actores jóvenes que dar explicaciones de su procedencia para validar la osadía de dirigir un montaje? ¿Por qué el noventa por ciento de los directores en Chile son actores? ¿Un árbol que cae en un bosque sin nadie que lo escuche hace ruido? Quizás no haya más que acostumbrarse a la idea –al parecer hegemónica– de que el elemento irreductible del teatro es el actor, y que cualquier personaje ajeno a tal clasificación va a ser irremediablemente cuestionado por su

extranjería. Como feroz ejemplo de este prejuicio, reproducimos un fragmento de la crítica de Pedro Labra publicada en El Mercurio en diciembre de 2008 a propósito de una obra en la que trabajamos, dirigida por Marcela Gueny, colega diseñadora: “Como era obvio tratándose de un grupo juvenil encabezado por diseñadores teatrales, el espectáculo al aire libre “Bolero salitrero” despliega creatividad y empeño en la realización de los trastos escenográficos, vestuario y muñecos. Pero todos sus otros componentes revelan cabal impericia. ¿El jurado Fondart de veras imaginó que podía salir algo más orgánico de un proyecto así?”. En el texto, el crítico define la cualidad de diseñadora de la directora como única causa de las falencias que detecta en el montaje. Uno llega a pensar que le faltó poco para llegar a la frase “¿De verdad creyeron que un diseñador teatral podría dirigir algo?”, como si la trayectoria de creadores tan destacados como Sergio Valenzuela (diseñador, director, bailarín y artista de performance), Raúl Miranda (diseñador, director y artista visual) y hasta Rodrigo Bazaes (diseñador, director de arte, director de teatro y guionista) no estuviera radicalmente influenciada por su formación en el diseño escénico. Quizá el origen de todas estas preguntas esté en otra interrogante que, lamentablemente, hemos tenido que responder muchas otras veces: ¿Qué es un diseñador teatral?... La verdad es que no mucha gente lo sabe. Lo más triste, es que no mucha gente de teatro lo sabe. Porque el hecho de que nuestras abuelas nos sigan preguntando cuándo saldremos en la tele podemos aceptarlo, pero que un personaje que lleva años trabajando en teatro, en los que, nos imaginamos, habrá conocido a varios de nuestra especie, no se dé cuenta que tenemos la misma capacidad, voluntad y creatividad que cualquiera para sentarnos a escribir y montar una obra, no... ¡Eso sí que no! Bueno... Y con esta desmedida apología gremial introducimos nuestro primer punto:

El diseño teatral como fundamento

Hemos decidido entonces explicar, bajo nuestros propios términos, qué (¡diablos!) es un diseñador teatral, y por qué puede ser interesante saberlo para entender nuestro trabajo:

Un diseñador o diseñadora teatral, es un espécimen extraño pero recurrente en la fauna teatral. Generalmente es un ser humano de aspecto que varía entre lo “muy normal” y lo “muy extraño”, no existiendo una característica que podamos definir como general entre todos ellos, gracias a Dios. En el quehacer del teatro, el diseñador teatral¹, o el conjunto de ellos, es aquel que toma las decisiones relativas a la visualidad de la obra, es decir, quien propone, proyecta, desarrolla y supervisa la realización de todos los elementos que hacen que un montaje tenga un soporte visual y material concreto. Es el creador y el responsable de elaborar las imágenes que el espectador percibe y asocia al ver una obra de teatro. Por supuesto hay que señalar que el diseño teatral existe a pesar de la existencia o no de un diseñador a cargo. Un ejemplo clásico lo encontramos en una compañía en la que no existe el rol de diseñador, que decide unánimemente –generalmente bajo la desgastada premisa del “menos es más”– no utilizar más objetos que las sillas conseguidas en la misma sala de teatro y unificar los atuendos de los actores mediante el uso de todas las

1 Específicamente en Chile, como en pocos lugares del mundo, existe como carrera que reúne las tres áreas fundamentales del diseño teatral: escenografía, vestuario e iluminación. En la mayoría de los otros países estas disciplinas se estudian por separado.



Catalina Osorio en *Karen, una obra sobre la gordura*, fotografía de Melina Cortés.

pilchas negras que estos puedan encontrar en los clóset de sus casas; todo para obtener una estética “neutra”, que no “interfiera” con la profunda complejidad del texto y que no “distraiga” de las emocionantes actuaciones. Lo que tenemos ahí no es una carencia de diseño, sino un mal diseño, fruto de la ausencia de un diseñador, o de alguien que juegue ese rol. Bien podría ser el director, o uno de los actores, pero debe tratarse de alguien que tenga las herramientas teóricas y prácticas para tomar las mejores decisiones en el ámbito visual, alguien que entienda que el rol del diseñador no es solo un “plus”, o un elemento que se añade para embellecer la obra, sino que opera en una dimensión del montaje que no puede abordarse desde el texto ni desde la actuación porque habla un lenguaje distinto, constituye una capa significativa paralela a las otras y que –como te enseñan en el primer día de clases de la carrera de diseño teatral– se origina desde afuera, desde el que ve, en definitiva, desde el espectador. Por esta razón se vuelve beneficioso que el diseño esté a cargo de una persona en particular, porque establece un punto de distanciamiento necesario para dar tridimensionalidad a la puesta en escena.

Dicho esto, quizás sea más fácil comprender el lugar desde el cual nos interesa pensar obras de teatro. Un lugar indudablemente emparentado por origen al de los creadores nombrados anteriormente (Valenzuela, Bazaes), pero distinto –quizá– en cuanto a metodología. Esto es, un lugar donde la *imagen* se constituye como el germen de toda creación posterior, en un proceso inverso al que realizamos comúnmente en nuestro rol de diseñadores en otras producciones, en los cuales la imagen nace a partir de un texto, una idea o un trabajo de improvisación; el diseño aparece en una fase intermedia del proceso global del montaje. En nuestras obras, por el contrario, aparecen primero las imágenes (e incluso quizás, el diseño) y a partir de ellas, se empiezan a construir las historias, los personajes, los conflictos, los recursos dramáticos, y hasta las ideologías. Descubrimos que al llenar de contenido las formas y los referentes que copiábamos día a día mirando tele, observando gente en la calle, se comenzaban a configurar las ideas que queríamos llevar a escena.



Catalina Osorio, Sandra Araneda y Macarena Béjares en *Karen, una obra sobre la gordura*, fotografía de Melina Cortés.

Un claro ejemplo de esto fue nuestro primer montaje propio, *Karen, una obra sobre la gordura*, estrenado por primera vez en el IX Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara, que se celebra anualmente por los alumnos del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y en el cual comenzamos nuestra compañía. La obra, que generó cierta curiosidad en los alumnos de la época porque la selección de un texto escrito por un diseñador era inédita hasta la fecha; fue todo un éxito, obteniendo todos los premios, lo que nos dio pie para remontarla el año 2009. La dramaturgia de *Karen...* nace precisamente por una imagen que en su simplicidad nos resultó fascinante: una joven de 19 años con extremo sobrepeso y mucha ropa de color rosado. Dicha imagen implicó inmediatamente un problema estético por resolver: ¿Cómo hacer una obra con personajes obesos si en nuestra escuela no había actrices ni actores gordos? De esta condicionante, mucho antes siquiera de pensar en un elenco, surge el recurso del disfraz –y por consecuencia lo falso, lo feo– como única solución posible para escenificar tal requisito. Esta operación, no solamente definió el ámbito estilístico del montaje, sino que determinó toda

Karen, una obra sobre la gordura

De Juan Andrés Rivera

Dirección:	Juan Andrés Rivera
Elenco:	Catalina Osorio, Sandra Araneda, Macarena Béjares, Juan Manuel Herrera, Antonio Altamirano, Patricio Yovane, Felipe Olivares
Diseño Integral:	Felipe Olivares, Gabriela Sánchez
Vídeo:	Javier Riveros

la dramaturgia, alejándola de un registro realista y generando un texto estructurado mediante capas de realidad que se iban revelando, como disfraces que se quitan para dejar ver lo que hay abajo.

Durante el proceso de creación de *Karen...*, se gestó la noción de que el diseño era efectivamente el eje a partir del cual nos interesaba cimentar nuestras obras. Concluimos que su radio de impacto es mucho más amplio del que comúnmente se le otorga, siendo para nosotros fundamental establecer un diálogo a nivel de imagen entre todos los elementos que forman parte del proceso de construcción de una obra: desde la tipografía en que se escribe el texto, su composición en la hoja, hasta el diseño del afiche y la papelería, todo pertenece bajo nuestra visión a un mismo ámbito de significación, contribuyendo a la percepción global de sentido por parte del espectador o el receptor de la obra. Para *Karen...* quisimos radicalizar esta premisa, diseñando un conjunto de recursos estéticos que podrían parecer adyacentes a la obra en sí, pero de los cuales tenemos la convicción que modificaron completamente la percepción del montaje. El principal de ellos, fue la construcción de una suerte de gradería-instalación para el público, forrada en piezas de tela y materiales relativos al espacio que habitaban los personajes de la obra (una cocina de una casa de clase media en la que viven solo mujeres) como paños de loza y cubrecamas rosados. En ella, distribuimos varios objetos pertenecientes al mismo campo semántico, como floreros, chucherías de porcelana en frío, y hasta pequeños pocillos plásticos con papas fritas, que rodeaban al espectador y le otorgaban –de manera indirecta– más información respecto a los personajes y su contexto, completaban lo que no se podía decir con palabras sin sonar redundante.

Para nuestro segundo montaje, *Los dinosaurios desaparecidos*, el vínculo diseño-dramaturgia se genera de manera más consciente y minuciosa. Junto a nuestra compañera Gabriela Sánchez (la otra diseñadora de la compañía), nos propusimos desarrollar las actividades propias del diseño teatral, como la investigación visual y la realización de bocetos de vestuario y escenografía, de forma paralela a la escritura del texto, para enriquecerlo y problematizarlo. Varias escenas y características biográficas de los personajes surgieron a partir de este proceso, netamente adquirido en nuestra formación como diseñadores. El texto final implicó, además, un complejo sistema de diseño condicionado por el metalenguaje que proponía la obra: una familia conformada por abuelos y nietos, que decide montar una obra de teatro de dinosaurios –sí, dinosaurios– como una

Los dinosaurios desaparecidos

De Juan Andrés Rivera

Elenco: Ricardo Montt, Sandra Aráneda, Juan Manuel Herrera, Gabriel Cañas, Catalina Osorio, Francisca Muñoz. (Participación especial en video: Javiera Osorio, Antonio Altamirano y Macarena Béjares)

Diseño Integral: Felipe Olivares y Gabriela Sánchez

Vídeo: Augusto Matte

Producción: Cynthia Reyes



Gabriel Cañas en *Los Dinosaurios Desaparecidos*, fotografía de Tania Ruiz.

horrible metáfora de los detenidos desaparecidos. Para abordar este problema, profundizamos en el concepto del disfraz anteriormente usado en *Karen...*, que de cierta manera se transformó en una especie de poética visual propia. Lo que antes aparecía como un problema (escenificar la gordura inexistente) se convirtió en una decisión: hacer actuar de abuelos a actores jóvenes, con arrugas delineadas y lentes sin cristales. La estética de la peluca había llegado para quedarse. Al fin, nos dimos cuenta que no podíamos dissociar los procesos de dirección, dramaturgia y diseño, que todos ellos forman parte de un mismo proceso de pensar y realizar nuestras obras.

La comedia como medio

Pero eso no se queda ahí, no señores. Existe un segundo eje que atraviesa nuestra creación y sobre el cual no hemos dado pocas vueltas: la comedia. Más que una decisión, el recurso de lo cómico nace de forma natural en nuestros procesos, originado por el simple afán de que el público lo pase “chancho” viendo nuestras obras. Una cita de la artista visual Cindy Sherman, cuyo trabajo fotográfico está fuertemente vinculado a la comedia, sintetiza bastante bien nuestras intenciones:

Quería hacer algo con lo que la gente pudiera relacionarse sin tener que leer un libro antes. Que cualquier persona de la calle pudiera apreciarlo, incluso si no pudiera entenderlo completamente, aún podría obtener algo de ello. Esa es la razón por la que quise imitar algo de la cultura, y también, reírme de la cultura como lo estaba haciendo. (132)

Al revisar un poco la escurridiza bibliografía existente sobre la comedia –la mayoría de los autores solo apuntan a jerarquizarla o a establecer sus reglas– y estudiar incluso someramente a los grandes comediógrafos, nos podemos dar cuenta de que, por supuesto, la comedia no implica solo entretenimiento, sino que en sus mejores expresiones resulta a la vez un potentísimo y punzante mecanismo de crítica y reflexión social. Lo más probable es que esto se deba a la intrínseca y necesaria contingencia respecto al contexto que debe poseer una comedia para que funcione. Las imágenes que la contienen, necesariamente deben referirse en algún punto a la sociedad en la que se manifiesta, denunciar, apuntar con el dedo a los dictadores, revelar a los impostores... pero estas son solo generalidades. En los procesos de creación de nuestras obras, hemos querido problematizar estas características propias de la comedia proponiendo nuevos puntos de tensión. Estos tienen que ver fundamentalmente con los temas que queremos tratar bajo el marco de lo cómico. Pensamos, por ende, que lo interesante es poner en escena temáticas que tradicionalmente no caben bajo la categoría de “lo gracioso”, e incluso, que aluden a todo lo contrario. Por ejemplo, cuando el terremoto del año pasado azotó al país, la prensa en su totalidad se volcó a informar y describir, lógicamente, los horrores del desastre. Esperando hallar una mirada distinta al respecto, compramos un ejemplar de la edición de *The Clinic* de esa fecha, y nos encontramos que la sección de “humor” estaba en blanco y en su lugar estaba la frase “NO ESTAMOS PARA CHISTES”. Nuestra decepción fue mayúscula, puesto que no consideramos que hacer comedia sobre un tema trágico o tabú, sea necesariamente burlesco o irrespetuoso, sino solamente otra forma de entender un hecho. El mejor humor está en aquello de lo que uno no espera reírse.

Para *Los dinosaurios desaparecidos* tratamos de llevar esta operación a un extremo, tocando el tema de la dictadura en Chile y los detenidos desaparecidos. Hacer una comedia con un tema que parece ineludible para el teatro chileno (que muchas veces parece mirarse desde el mismo lugar) y que precisamente simboliza un momento de profunda tristeza para el país, no implicaba para nada una tarea fácil. De hecho, a más de alguna persona que asistió a la obra, no le cupo en la cabeza la osadía de referirse al tema de esa manera e incluso pensó que nos estábamos burlando. Por supuesto que esa jamás fue nuestra intención. Por el contrario, teniendo en cuenta las once varas de la camisa en la que nos metíamos, nos abocamos a desarrollar una investigación muy seria y analítica sobre los recursos que definen la comedia. Intentamos encontrar una forma de sistematizar “lo cómico” pensando que nos podría ayudar a perfeccionar y profundizar todas las capas del montaje. El resultado de este proceso fue menos fructífero de lo que planeamos, y comprendimos que mientras más se piensa y reflexiona sobre qué es lo gracioso, esto deja automáticamente de serlo (quizás por eso existan tan pocos libros sobre comedia).

A pesar de esto, sí logramos definir una herramienta vinculada a la comedia que sintetizaba perfectamente los mecanismos ideológicos que operaban en esta obra y que vendría a constituir la unidad primordial de construcción de sentido de nuestros futuros proyectos: la parodia. Entendida en ningún caso como una forma bufonesca que busca mofarse de las ideas a las que hace referencia, sino, por el contrario, como una acepción más cercana a la que propone Linda Hutcheon: “una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (187-203). En este sentido, nos interesaba representar en *Los dinosaurios desaparecidos*, el tema de la dictadura precisamente como aquello en lo que se ha convertido para nuestra generación, un tema, o mejor dicho un *theme*, en gringo,



Carla Casali en *La tía Carola*, fotografía de Horacio Pérez.

un conjunto de imágenes vacías que bien podrían utilizarse para armar un fondo de pantalla o un parque “temático”. La operación de la parodia en *Los dinosaurios...* opera al menos en dos capas: primero mediante la historia de un joven (Víctor) que solo puede representar la historia reciente de Chile por medio de imágenes que obtiene de la televisión y de los dibujos animados, lo que a nuestro parecer tiene un resultado muy cómico, ya que termina por utilizar dinosaurios para encarnar a personajes como Pinochet o a su encantadora esposa Lucía Hiriart; pero además, la parodia funciona a niveles más amplios, ya que el propio Víctor, quien decide escenificar esta idea con su familia, es a la vez una caricatura del tirano que parodia los mecanismos de represión del régimen militar a pequeña escala: la tortura, el exilio e incluso el asesinato.

Tanto en *Los dinosaurios desaparecidos* como en *La tía Carola*, la última obra que dirigimos y el primer proyecto paralelo a nuestra compañía estable –el área nocturna de Los Contadores Auditores, como nos gusta llamarle–, el trabajo con lo paródico se desarrolla mediante la búsqueda continua –desde los procesos de dramaturgia, diseño, dirección, procesos actorales individuales– del siempre utilizado y nunca bien ponderado “referente”. De este siempre visitado pero muchas veces renegado concepto, es del que abusamos para establecer un puente entre el imaginario colectivo del público y las imágenes elaboradas que habitan la escena y que provienen de esa misma fuente (televisión, Youtube, películas infantiles, etc.). El uso de las referencias funciona en nuestros procesos en dos niveles: primero desde lo metodológico, como parte de un proceso más críptico e individual que el espectador no podrá atestiguar y del que solo verá un resultado, como la construcción de personajes de cada actor mediante la búsqueda de fotogramas e imágenes. En *La tía Carola*, por ejemplo, Carla Casali, quien representaba a la parvularia protagonista de la historia, recurrió a entrevistas de una personalidad política de centroizquierda que representaba



Tamara Ferreira en *La tía Carola*, fotografía de Horacio Pérez.

cierta torpeza e ignorancia y que ayudó a nutrir el personaje desde el punto de vista gestual y vocal, pero que no necesariamente tendría que resultar evidente para el público.

El segundo nivel es más bien estético y político, y busca que el referente se cuele hacia el espectador, que se pueda rastrear, identificar y completar. Esta suerte de "identificación mediatizada", vincula nuestro trabajo directamente al Arte Pop, que desde sus orígenes hasta sus más recientes derivaciones, "abusa" de las imágenes que pertenecen a la cultura popular (y que por ende, no le pertenecen a nadie) como vía de significación de sus obras. En este sentido, podemos señalar como referentes fundamentales a artistas visuales clásicos como Warhol y Rauschenberg (que utilizan la imagen robada, directa); como a sus más "nuevos" exponentes: la ya citada Cindy Sherman (que trabaja con el disfraz y el arquetipo); Jeff Koons (con la materialidad de lo mundano); Sylvie Fleury (con los clichés de lo femenino); o Thomas Hirschhorn (el exceso de lo desechable). Al mismo tiempo, siempre recurrimos como fuente de inspiración –aunque ya se están volviendo algo trillados– a la nueva camada de artistas e ilustradores neopop de la última década como Mark Ryden y Ray Caesar.

Se trata finalmente de que "lo gracioso" se genere por la asociación de parte del espectador de las imágenes presentadas, con sentidos trasladados. *La tía Carola* está plagada de este tipo de imágenes: un fragmento del musical *La novicia rebelde* sirvió como estructura de una escena completa; Anna Wintour (editora de la revista Vogue, para los ignorantes) se tomó casi de pies a cabeza para vestir al macabro personaje de La tía Patty; Partes de canciones de "Mazapán" ayudaron a instalar casi burdamente el concepto de niñez; la imagen de un dibujo animado que alude directamente al ministro Lavín se utilizó para hablar de él, etc. La operación resulta casi infalible para los que conocen o están familiarizados con el referente, pero su efectividad

no radica en la cantidad de imágenes sacadas de matinales (Entre ellos el *“Pollito en Conserva”* como el que más material otorga) que el espectador pueda reconocer, sino en cómo esos referentes se establecen como una parodia de otra cosa, generalmente mediante el contraste o la exageración. En este sentido, no es cómica en sí misma la referencia a Hannibal Lecter en *La tía Carola*; se vuelve interesante y graciosa cuando habita el personaje de Camilita Matte, una niña ABC1 de cuatro años que manipula las situaciones. Desde ese contrapunto, el espectador es capaz de realizar asociaciones (casi inconcientes) que desembocarán –esperamos, nunca se sabe– en carcajadas. Todo resulta mucho más hilarante aún cuando, como señalamos anteriormente, lo parodiado está –coincidentalmente– en un alto nivel de contingencia social.

Finalmente deducimos que la comedia está construida más en el espectador que en el montaje; la escena debería solo presentar el vértigo de las imágenes a punto de chocar, nunca explicar el chiste.

Contar historias

Pero en realidad todos estos recursos resultarían vacíos y artificiosos si no tuviéramos un objetivo esencial como es el de contar historias (de ahí el nombre Contadores, por si no se había dado cuenta). Como sabiamente expone Robert McKee en su archifamoso *El Guión*: “Nuestro deseo de historias refleja la profunda necesidad humana por comprender la pauta de la vida, no solamente como ejercicio intelectual, sino dentro de una experiencia muy personal y emotiva” (28). Creemos fervientemente en la necesidad de multiplicar las historias nuevas. Llega un punto en que se agotan las relecturas, las reversiones, las historias extraídas de los noticiarios; la ficción no solamente es de vital importancia en la construcción de identidad, sino que, como cita el mismo McKee a Anouilh: “la ficción da forma a la vida”.

En este sentido, nuestra búsqueda se orienta a la creación de historias raras, originales dentro de lo posible, sin prejuicios de los medios que utilizaremos para contarlas. Por eso *Los Muppets* –sí, leyó bien– son nuestros guías espirituales, en serio. ¿En qué otra instancia nos podríamos emocionar viendo a Brooke Shields perdidamente enamorada de una rata de peluche y espuma? ¿Por qué no nos cuestionamos que una rubia cerdita se sienta atraída por una rana flacuchenta? Porque cuando una historia está bien contada, la especie o el material del que estén hechos los personajes o las casas que habitan, dan lo mismo. La verosimilitud de la historia no depende

La tía Carola

De Juan Andrés Rivera

Dirección: Juan Andrés Rivera

Elenco: Carla Casali, Tamara Ferreira, Andreina Olivari, Macarena Béjares, Juan Esteban Montoya, Ignacio Yovane, Pablo López.

Diseño: Felipe Olivares

de la naturaleza de los elementos que la conforman, sino que de la estructura narrativa que los contiene y que el espectador sea capaz de comprender aún discrepando de su lógica (ahí la gracia de la cuestión), en una operación conocida tradicionalmente como convención. Valiéndonos de esta premisa es que podemos darle algo de sentido a nuestras historias, sin detenernos demasiado en pensar cómo una actriz de veintiocho años va a interpretar a una niña de cuatro y dándole más importancia al rol que cumplirá dentro de la historia.

Estas nociones respecto al oficio de contar historias, se nutren en gran medida de la admiración y el goce que nos produce la obra de algunos notables contadores de historias, que en su mayoría pertenecen al mundo del cine y la televisión: los directores Wes Anderson (*Los excéntricos Tenenbaums*, *El fantástico Sr. Fox*); Michel Gondry (*Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*); Spike Jonze (*Donde viven los monstruos*); el guionista Charlie Kauffmann (*Sinédoque Nueva York*); las películas de los estudios Pixar en su totalidad (*Ratatouille*, *Los increíbles*, *Buscando a Nemo*) y casi todas las de Disney (*La bella durmiente*, *Mulan*, *La sirenita*, *El rey león*). Otra valiosa fuente de historias bien contadas la encontramos en autores de libros infantiles ilustrados, cuya simplicidad y síntesis son siempre un ejemplo por seguir. Entre ellos podemos destacar al francés Marc Boutavant (*Muk*); la argentina Isol (*Intercambio cultural*); el inglés Anthony Browne (*Willy el soñador*) y el australiano Oliver Jeffers (*El misterioso caso del oso*).

Otro aspecto de la narración que nos parece importantísimo, y que está presente en los referentes mencionados, es el tiempo presente. Pareciera que la tendencia actual en el teatro fuera crear personajes que “cuentan” o “rememoran” los hechos que fueron alguna vez importantes, pero estos nunca son escenificados. Nos interesa que las historias sucedan en el momento en que el espectador las está presenciando; ahí el desafío de la representación.

En nuestra acotada trayectoria, hemos tratado de explorar distintos caminos para que las historias lleguen a su destino. Complicarnos la vida, lo llamarían algunos. El cambio constante de nuevas formas de narración, es un propósito que no abandonaremos prontamente.

En *Karen*, una obra sobre la gordura, la estructura de narración podría clasificarse como radial. Partía de una historia sencilla, de una niña gorda que pololeaba por primera vez con un extraño y raquítico joven, y se iba abriendo como un gran zoom hacia otras órbitas de realidad hasta el momento ocultas para el espectador. El objetivo era cómo contar la misma historia (de la misma protagonista) cambiando el contexto, el estilo y hasta la identidad de los personajes que la circundaban. Para *Los dinosaurios desaparecidos*, la composición narrativa era muchísimo más compleja (por no decir pretenciosa): la obra poseía tres flujos de narración que se presentaban mediante escenas alternadas y videos que aludían a tres dimensiones temporales de una gran historia: pasado, presente y futuro. Para enredar aún más la maraña, la capa de “pasado” era contada desde el final hasta el principio... sí, era complicada la cosa, pero a pesar de eso se entendió (por la mayoría).

Por esta razón, en *La tía Carola* nos pusimos la meta de construir una estructura sumamente aristotélica, muy lineal, con total unidad de tiempo, espacio y acción, para observar cómo la historia se desplegaba por un terreno menos escabroso. A pesar de esto, no nos resistimos a incluir algunos momentos delirantes –las fantasías terroríficas de Camilita Edwards– destinadas a quebrar o dar respiros a la agobiante unidad del montaje (nuestras disculpas, Aristóteles). El resultado fue muy bien acogido por el público, que en numerosas ocasiones nos congratuló por el progreso que habíamos demostrado en la dramaturgia. A decir verdad, nuestra posición al



Andreina Olivari en *La tía Carola*, fotografía de Horacio Pérez.

respecto difiere de la opinión generalizada, pensando que la efectividad en la transmisión de un mensaje no necesariamente se traduce en una “mejora”. La idea detrás del montaje de *La tía Carola* era buscar las virtudes de una buena canción pop, que es de fácil aprehensión, pegajosa, pero que permite desplegar una artillería ideológica que no opera –creemos– en primer plano, sino que se deja ver detrás de los brillantes colores, entre las ridículas pelucas.

En definitiva, esperamos que la revisión de nuestro trabajo hasta el momento (realmente esperamos que no se haya aburrido del abuso del término “nuestro trabajo”) se traduzca en un pequeño aporte –granito de arena, como dicen en la tele– para ayudar a comprender otras formas de hacer teatro en Chile, vanguardistas o tradicionales, superficiales o profundas; para contraponer otra visión al minimalismo hegemónico y para que el lector que no se imaginaba una ocupación semejante a la del diseñador teatral, comprenda que la blusa fucsia que usa la actriz de la próxima obra que verá en el festival del verano, está ahí por una razón, para, de una u otra forma, contar una historia.

Obras Citadas

- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín. (1993): 187-203. Recurso electrónico.
- McKee, Robert. *El Guión*. Barcelona: Alba, 2009. Medio impreso.
- Nairne, Sandy, Geoff Dunlop y John Wyver. *The State of Art, ideas and images in the 1980s*. London: Channel Four, 1987. Medio impreso.