

:: TEXTO DE CREADOR

La dramaturgia como espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una Compañía Limitada

Bosco Cayo A.

Psicólogo de la Universidad de La Serena y actor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus obras destacan: *Asepsia*; *Disforia Nacional*; *Liceana, la cueca virulenta*; *El Ímpetu, o el grito del carnero*; *Yo te pido por todos los perros de la calle*; *Limitrofe, la pastora del sol*; *Sílabario* y *Leftrarú*. Seleccionado por el Royal Court Theatre con su proyecto *Negra la enfermera del General*.

Ficción y realidad, el entramado indescifrable

¿Cómo el teatro se mezcla con la realidad? ¿Cómo se entrecruzan y se vuelven un solo tejido? ¿Cuál fue primero? ¿El teatro o la vida misma? Llega a ser paradójico buscar un origen o separar qué material es realidad o ficción. ¿Cuántos Edipos, Electras, Antígonas y Medeas siguen terminando sus vidas de forma tan o más dramáticas que en las versiones literarias? Los tiempos, los espacios, se mezclan, ya no existe “lo real”, ni tampoco “la ficción”. El creador se sumerge en la amalgama.

Hablar de teatro es hablar de sociedad en el momento actual; no es nada nuevo, todos lo sabemos. Por eso no nos sorprende que el dramaturgo, el director, los actores y hasta el mismo público, no se encierren en una sala negra a buscarlo, sino que miren para el lado o abran el diario para ver que el “drama” es el reflejo de un contexto presente y urgente. Quizás ni siquiera se debería buscar, sino tan solo esperar hasta que el bombardeo de temas nos haga hablar y crear, es cosa de abrir el diario, de ver una hora de noticias, de explorar en internet.

Entonces nos detuvimos y observamos. La realidad misma nos sumergió en su teatralidad, las razones estaban en todos lados, no nos detuvimos a justificar este proyecto, había que hacerlo, se volvió una necesidad. Quizás incluso lo esperábamos un poco.

Cuando hablo de teatralidad, me refiero a un concepto que deja de ser exclusivo de lo escénico y se vuelve parte de un acontecer social. Los ejemplos son muchos: en un juego de niños, en un acto político, en una fiesta, en una pelea callejera, etc. cada acto se vuelve teatralidad ante nuestros ojos. Incluso el lenguaje que se crea en una obra de teatro surge de lo que se nos presenta en la realidad y su existencia es propia de nuestra mirada como creadores. Como lo dice Josette Féral: “La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con la *mirada del*

espectador" (44, énfasis en el original). Entonces nos convertimos en los espectadores de la historia que queríamos contar, una obra que ya estaba ocurriendo antes de que la comenzáramos a crear. Creo que el nombre vino después, primero fue la ansiedad de hacer y darnos cuenta que se volvía urgente. Lo de Compañía Limitada fue el reflejo de una sensación que teníamos al sentirnos sujetos a una forma de entender las cosas; a ese presente que en ocasiones se volvía angustiante, pues nos hacía pensar que somos responsables de un pasado y un futuro que nos tocó. Era ser testigo y protagonistas a la vez, lo único que nos quedaba era observar y hablar, ese fue nuestro grito para crear.

La Compañía Limitada se conformó con actores de la Pontificia Universidad Católica: Samantha Manzur, Ignacia Agüero, Matías Lasen, Juan Anania, Bosco Cayo y el profesor Daniel Gallo; luego se integraron April Gregory, Verónica Medel y Jaime Leiva. El objetivo de trabajo en un comienzo fue la búsqueda de un lenguaje escénico, que diera cuenta del Chile actual y sus problemáticas más urgentes. Como eje principal trabajamos en torno a la crisis en las que se encuentran las instituciones del sistema público y el rol social del Estado. Nos interesaba descubrir los discursos y el lenguaje en que se nos presenta la información, develando que son extractos deconstruidos de una "realidad representada". Por esta razón, nuestra apuesta desde el comienzo estuvo en la palabra, haciendo el ejercicio de escribir un texto dramático que nos ayudara a entender la situación de dominación en la que ejercemos nuestra ciudadanía. La dramaturgia se volvió el comienzo de la escenificación.

El trabajo de creación comenzó con una pregunta: si nosotros como actores nos sentimos inmersos en un sistema político que no nos representa, ¿cuál es la sensación de todo un país? No había respuesta sino más y más preguntas. Comenzamos a trabajar entonces. Había que escribir entonces.

La creación de un mundo, de los espasmos de este mundo

Limítrofe, la pastora del sol es la consecuencia de una investigación que llevábamos realizando hace años con la Compañía Limitada. Nuestro trabajo, *Yo te pido por todos los perros de la calle*, fue el primer espacio de reflexión. En este trabajo exploratorio buscamos cuestionar cuál era la relación de los chilenos con las políticas educacionales que creaba el Estado y cómo han conformado nuestra identidad actual. En esa oportunidad decidimos crear una ficción y que fuera la trama de esa historia la que diera cuenta de nuestra tesis. Al momento de escribir la obra, los estudiantes salían a protestar por una educación gratuita y de calidad. La realidad se coló por todos lados y las reflexiones se dirigieron directamente a los modelos educativos. Las imágenes detonantes para la creación del texto estaban hacia donde miráramos, no era necesario inventar nada, todo estaba a nuestro alcance.

Como dramaturgo de la compañía decidí escribir sobre la historia de una niña que era abandonada por su madre en el río Mapocho y era criada por unos perros. La historia cobraba valor cuando la menor se volvía un emblema de integración para el gobierno, asegurándole una familia, salud y educación.

La confrontación de los dos modelos era un espacio provocativo por sí solo. Y me dio la oportunidad de analizar cómo funcionan los jardines infantiles, los hospitales y las leyes de pro-



Limitrofe, la pastora del sol. Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

tección de la familia. Era un ejercicio muy concreto, pero daba chispazos de alerta sobre cómo vivimos hoy nuestra responsabilidad social. Así el texto se fue armando como un entramado de ficción y realidad, lleno de nudos que no había que descifrar, pues nos dimos cuenta de que se estaba creando una dimensión distinta, que respiraba independientemente, citando la realidad, pero con un núcleo que era una ficción.

Con este proyecto nos dimos cuenta de que “lo real” es un objeto concreto que está en un exterior, pero que no es una verdad. Más bien es una versión de lo que se cree una verdad. Esto fue muy importante, porque nos hizo cuestionar lo que íbamos descubriendo y a la vez interrogando nuestros propios puntos de vista. Esto enriqueció mucho el lugar de la puesta en escena y la narración de nuestra próxima obra. De aquí surgieron conceptos como “reconstrucción” y “simulacro”, que nos dieron luces para encontrar una metodología de trabajo.

Quisimos que la puesta en escena diera cuenta de nuestra investigación, por lo tanto, la manera de poner en escena reflejaba cómo nos acercábamos al fenómeno observado. Los mismos personajes buscaban narrar la historia, “reconstruir” y “simular” el acontecimiento teatral. Por eso decimos que no necesariamente se interpretaría a los personajes que son señalados en la dramaturgia, sino otros que tuvieran la necesidad de actuar o contar la historia escrita. Por ejemplo en *Limitrofe*, era el pueblo que quiere conocer la verdad sobre la desaparición del niño el que actuaba los personajes de la obra; o en *Yo te pido por todo los perros de la calle*, eran los carabineros que reconstruyen la desaparición la niña en el río quienes actúan a los involucrados en el caso.

Por otro lado, al darnos cuenta de que la realidad era un abismo de versiones y teniendo como base el texto dramático, decidimos que nuestra puesta en escena hablara de esa diver-



Limitrofe, la pastora del sol. Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

sidad. Elegimos trabajar con una dirección compartida, para que lo que apareciera en escena fuera ese entramado de puntos de vista y nos permitiera sentirnos responsables del tejido que estábamos escenificando. Esta metodología provocó un compromiso cruzado con la escena del compañero y alimentó cada cuadro con ideas nuevas.

En el proceso de puesta en escena, era la evidencia del acto lo que nos hacía decidir si servía o no para narrar la obra; a este proceso lo denominamos *Escénica-Activa*. Se probaban distintas formas de escenificar el texto hasta encontrar el lugar que a todos nos acomodara. En todas las escenas hay un actor responsable, él es finalmente quien tiene la última palabra en la dirección de esa escena. Por ejemplo, para la escena de *Limitrofe* "No le entiendo señorita", donde la pastora realiza la denuncia a la carabinera en el retén, se probaron las propuestas de cada actor, hasta encontrar el mejor lugar para dar a entender la incomunicación en el diálogo de la escena. Las actrices probaron todas las opciones y finalmente realizamos un consenso entre los actores que estaban fuera, eligiendo el espacio vacío y el cuerpo de las actrices para narrar el no-diálogo.

Esta metodología fue mutando en el proceso de ambos montajes y esperamos que se siga formulando con la experiencia de los que vienen. Nuestra metodología se volvió la "búsqueda de una metodología", condicionada principalmente por la necesidad de acercarnos a nuestro objeto de estudio. En nuestro primer proyecto fue una temática: la educación; en el segundo, un caso judicial: la desaparición de Domingo Eloy; y en nuestro próximo proyecto, un lugar: Tal-Tal. La necesidad de realizar nuestra investigación será parte importante de la misma puesta en escena, por eso deberá contener esa pulsión primigenia, que nos llevará a hablar de esa teatralidad.



Limítrofe, la pastora del sol. Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

Limítrofe, la pastora que nace del sol

En el caso de *Limítrofe*, nuestra investigación fue distinta. Si bien habíamos descubierto una metodología y una investigación concretas, cambiamos el foco de estudio, buscando un hecho verídico para comenzar nuestra creación. La finalidad era ver qué pasaba si la puesta en escena estaba alimentada por lo mediático y noticioso del objeto. A diferencia de nuestro montaje anterior, donde la creación no estaba centrada en un caso verídico, ni tampoco buscamos material de casos similares (niños lobos o perros), acá sí teníamos un caso de estudio reciente; por lo tanto, nuestra investigación estaba alimentada por una "realidad" o "versión de la realidad" que estaba frente a nuestros ojos, en diarios, revistas, noticias o Internet.

La obra se planteó como una investigación en torno al concepto de límite y a las significancias presentes en nuestra sociedad actual, analizando cómo lo límite nos condiciona a relacionarnos en un territorio marcado por las diferencias y las fronteras entre unos y otros: chileno-peruano, chileno-aymara, santiaguino-ariqueño, entre otros.

El caso que escogimos, el de la pastora aymara Gabriela Blas, nos hablaba de cómo nuestro país impone soberanía y poder por sobre la idiosincrasia de sus habitantes. Frente a una situación límite como tal, se ponen en jaque los procesos penales de nuestra justicia y las creencias culturales de una minoría, en este caso aymara.

Durante la tarde del 23 de julio del 2007 en la estancia Caicones, de la comuna de General Lagos en el altiplano Chileno, Gabriela Blas, de 25 años, dejó a su hijo Domingo de tres años de edad, con los debidos resguardos para su abrigo y alimentación, en los alrededores de la estancia,

para ir a buscar dos llamas que se habían retrasado del piño de animales. Al volver descubre que el menor ya no se encontraba y comienza una búsqueda desesperada en la inmensidad de la zona por más de tres horas, recorriendo kilómetros y kilómetros. Sin éxito, decide refugiarse en la estancia debido a las bajas temperaturas de la zona en dicha época (-10° C). Al día siguiente, reanuda la búsqueda y decide pedir ayuda en la localidad de Alcerrega, a quince kilómetros de distancia. Luego de compartir su desesperación con su familia, realiza la denuncia en el retén de la localidad; su hijo todavía no aparece. Luego de seis días, el Ministerio Público inicia una investigación en su contra por los delitos de abandono del menor en lugar solitario y obstrucción a la investigación. El cuerpo del menor aparece casi dos años después, a varios kilómetros del lugar de la desaparición.

Para nosotros como compañía, lo esencial de este caso es que nos daba la oportunidad de reflexionar sobre cómo nuestro Estado chileno ha abordado, históricamente, las demandas de los pueblos originarios: a partir de una política distributiva y sin un reconocimiento apropiado de su identidad cultural. Esto, sin embargo, es exigido por el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) al plantear que "la conciencia de su identidad indígena o tribal deberá considerarse un criterio fundamental" (Art. 1). La aplicación del convenio nunca se ejecutó en este caso, pues Gabriela sufrió en carne propia la discriminación por parte de nuestro gobierno.

Al comenzar a trabajar con el caso, nos dimos cuenta de inmediato que el concepto de reconstrucción comenzaba a tener protagonismo, era la excusa perfecta para trabajar con las versiones de una verdad (las múltiples declaraciones judiciales que dio Gabriela). La idea de reconstruir nos sirvió para poner la historia en labios de otro narrador; así, logramos dar cuenta del paisaje mental de cada uno de los personajes. Por ejemplo, al decidir que fueran los hombres del pueblo quienes interpretaran a las mujeres aymaras muertas en las manifestaciones. De esta forma, se abrió un espacio donde la palabra, la acción y la narración se volvían materialidades cruzadas que daban una estructura única a la puesta en escena.

Siguiendo este concepto, la espacialidad fue simple y abstracta, con el fin de recrear todas las capas que se presentan en la obra. Evocamos al desierto en escena: se utilizaron tres postes de madera (postes de luz) con cables en una composición en perspectiva; debido a su ubicación en el espacio, daban la sensación de marginalidad, abandono y distancia, como si fuera un recorte del desierto.

Para realzar el concepto de reconstrucción y dar fuerza a la idea de los discursos, decidimos que la interpretación de los personajes de las mujeres aymaras fuera realizada por hombres. Esto provocaba un distanciamiento que permitía al espectador involucrarse con las ideas y luego con el sufrimiento de las mujeres. Esta misma dinámica la realizamos con la elección de la actriz que representó a la pastora, y se eligió a una intérprete que se alejara del ícono de la mujer indígena. Asimismo, al crear la escena de reconstrucción en el cerro, fueron los mismos personajes de la obra quienes interpretaban a los acusados ausentes, incluso actuando a las llamas que eran testigos de la desaparición.

Era interesante lo que sucedía en el público con esta decisión. En una primera etapa no entendían, se extrañaban. Luego aparecía el discurso y comprendían la situación de los personajes, el rol político. Finalmente comprendían el juego y no quedaba más que involucrarse y dejarse llevar por la emocionalidad, la identificación con los personajes. El espectador se volvía un agente activo en su experiencia como receptor.

Nuestro *Limítrofe* se convirtió en un puzzle indescifrable de pedazos de ficción y realidad, que se vuelve vivo y respira porque quiere dar cuenta de nuestra identidad.



Limitrofe, la pastora del sol. Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

La dramaturgia o cómo escapar de la realidad

Escribo porque lo necesito. El que haya una mujer en el borde de un río no es una imagen nueva, ya hay otros que también la vieron. Lo del pelo húmedo no es una novedad, ni la ropa mohosa y mojada, ni el calzón con sangre que le cuelga de un tobillo, ya no es novedad, es cosa de todos los días, del día a día. Ya no es novedad, no es no más. Nos quedamos pegados viéndola y no diciendo nada, ya no es novedad, no lo es no más. Que le tire la boca no nos sorprende, que le cuelgue una gota de sangre, tampoco. Hay una mujer al costado del río, ¿está muerta o tiene frío? Una niña chica juega con un perro, una niña chica se cae de cabeza al río, ya no es novedad... Otra mujer que no es mujer, se pone un vestido, se roba algo, se roba algo, le roban algo, no dice más. Es cosa del día a día, de todos los días, ya no es novedad, no es no más.

(Yo te pido por todos los perros de la calle, 2011)

Hace algún tiempo, yo había comenzado a escribir dramaturgia. Siempre cuento que no fue por opción propia, "que me tocó", tenía que buscar alguna forma de concretar las imágenes y las sensaciones de lo que veía y que quería que quedaran plasmadas en un escenario.

Es un juego paradójico. Tengo la sensación de que la escritura me funciona como una forma de escapar de lo cotidiano y perderme en la nebulosa de la creación de un mundo; lo trágico y gracioso es que ese mundo creado siempre está anclado a las imágenes reales que quedan en un inconsciente que es muy presente. En lo que recuerdo de una noticia, en la forma de hablar de una persona, en mi mamá o mi familia. Es un juego de traer al presente algo vivenciado, concreto y palpable.

Siempre me ha interesado lo que sucede con el margen, con los personajes que no tienen el poder de decidir su propia vida, especialmente si no son conscientes de ello. La tragedia ocurre cuando se dan cuenta de esto y se vuelven víctimas de algo mucho mayor, algo tremendo que no se puede cambiar. Es como un develamiento ante sus ojos, que provoca el accionar y la tragedia en mis obras. No es de sorprender entonces que los protagonistas sean enfermeras, matronas, trabajadoras sociales, profesores, estudiantes, pastoras de ovejas y carabineros. Son personajes inmersos en este sistema que no llegan a percibir el control y adoctrinamiento al cual son sujetos. Entonces mis obras se estructuran como un choque de modelos, donde el que es diferente debe luchar frente a la pared inmensa que es nuestro gobierno y la tragedia ocurre cuando son conscientes de esa batalla imposible.

Tanto en *Yo te pido por todos los perros de la calle* como en *Limítrofe*, fueron los discursos mediáticos los que dieron forma al habla de los personajes. Revisé entrevistas, reportajes, diarios, documentos legales e incluso juicios. El ejercicio era muy concreto: darse cuenta de que la palabra en sí sola nos llevaba a una psicología, la palabra como un material concreto. En ocasiones transcribía entrevistas tal cual al texto dramático y a partir de eso iba armando los diálogos o monólogos. La realidad ocurría en la palabra, mi rol era componer y convertirme en un cazador de frases.

La estructura de mis obras es a partir de cuadros o escenas independientes. Me gusta pensar las obras de teatro como fragmentos aislados de un total, como si se contara a partir de la selección o el pedazo de la historia que se presenta. De esta forma podemos dar pistas y la dramaturgia se convierte en el camino con migas de pan que tiene que seguir el espectador para encontrar su casa y entender de qué se trata nuestra historia. Es como un paisaje mental, donde los recuerdos son pedazos de una realidad, son incorrectos, mezclas de lo que nos contaron y lo que de verdad recordamos, se pierden en espacio y tiempo y se conjugan para formar nuestra propia versión. Una versión sustentada de nuestros propios mecanismos de defensa, nutridos en resistencias personales, olvidos, transferencias, negaciones, regresiones, proyecciones, entre

Limítrofe, la pastora del sol

De Bosco Cayo

Estrenada en julio 2013. Teatro del Puente, Santiago de Chile.

Dirección:	Compañía Limitada
Elenco:	Bosco Cayo, Jaime Leiva, Matías Lasen, Juan Anania, Verónica Medel, April Gregory
Diseño Escenográfico:	April Gregory, Juan Anania
Diseño de Vestuario:	Camila Rojas y Camila Villegas
Diseño Iluminación:	Juan Anania
Diseño Espacio Sonoro:	Matías Lasen

otros. Mi escritura busca reflejar estas huellas mnémicas de un real falso y representado por nosotros mismos, por eso los pedazos, los trozos de verdades que se ponen en escena.

Al volver consciente mi proceso de escritura, me doy cuenta que la pregunta sobre la verdad y la realidad, no solo queda en el objeto de estudio, sino también en el proceso subjetivo y mental de cada uno. Mis textos se han vuelto un aparato de versiones, jugando con la idea de que jamás accederemos a una realidad objetiva, pero que su búsqueda es una necesidad prístina e inconsciente del ser humano.

Finalmente, sin buscarlo, la dramaturgia se volvió una forma de entender este mundo. De tanto escapar creando una ficción, no me quedó otra que volcarme de lleno a la realidad, su búsqueda fue una necesidad, y su acceso LIMITADO, la oportunidad de crear un tejido nuevo de pedazos rotos de un real que creemos y creamos como nuestra propia verdad para existir.

Obras citadas

“Convenio N°169, Sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo (Art 1)”. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/BCN*. Web. 20 Feb. 2014.

Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003. Impreso.