

Texto de autor

# Fragmentos sobre *Calias*, tentativas en torno a la belleza

Rolando Jara

Dramaturgo, Doctor en Literatura y Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus obras destacan *Costas de hielo*, *La bilis negra*, *Proyecto/Fausto*, *Polen*, y *Calias, tentativas sobre la belleza*. Ha sido seleccionado en cinco oportunidades en la Muestra Nacional de Dramaturgia.

## Elementos estéticos

El proyecto teatral *Calias, tentativas en torno a la belleza* se originó como una respuesta a la convocatoria del festival Schillertage (2007), de Mannheim. Este evento teatral recuerda la obra del dramaturgo, poeta y filósofo Friedrich Schiller, mediante montajes de sus piezas dramáticas clásicas o de la reescritura contemporánea de las mismas.

Nuestra propuesta apuntó a la creación de un espectáculo escénico estructurado a partir de las problemáticas de su filosofía sobre el arte, vinculando el lenguaje escénico con la indagación en torno a sus textos *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, estableciendo una relación entre el discurso teatral y el ensayo.

Al recuperar los fragmentos sobre estética de Schiller, resultó interesante rastrear la “diseminación” de sus ideas estéticas en la cultura contemporánea, asumiendo el carácter polémico de algunos de sus postulados y considerando el lugar desde donde realizábamos la pregunta, esto es, el impacto que generaría el despliegue de una lectura del autor alemán en un espacio de enunciación latinoamericano, chileno; lectura híbrida, articulada a partir de traducciones, estudios interpretativos y análisis insertos en un campo cultural diverso: una lectura a contrapelo.

En este sentido, el eje dramático de la premisa escénica estuvo dado por la consideración de la belleza como espacio de conflicto. La construcción dramática no aspiraría a ningún tipo de traducción o didactismo en torno a la filosofía estética de Friedrich Schiller. Tampoco se eludiría el devenir histórico de las problemáticas estéticas durante los últimos ciento cincuenta años, simulando un *vacío* artificial que permitiera considerar el pensamiento de Schiller *sub specie aeternitatis*. El texto





Sergio Piña

de *Calias* fue concebido como una respuesta teatral al discurso estético de Schiller: intento de comprensión, parodia, inversión, mirada trágica, contacto tangencial, disyunción, ruptura.

Uno de los elementos primordiales que se rescató, al analizar *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, fue el intento de Schiller de conciliar el subjetivismo estético planteado por los filósofos ingleses y, fundamentalmente, por el gran referente (si se permite el término) schilleriano, Immanuel Kant, con los conceptos objetivistas provenientes del pensamiento de la Grecia clásica, que atribuyen la belleza a la estructuras naturales, concebidas con orden, armonía y número.

El ensayo de Schiller es notable. Mientras Kant, más cercano a la perspectiva contemporánea, plantea la subjetividad de la belleza, esto es, la incidencia fundamental de la percepción individual en la valoración estética, el autor de *Kallias*, aceptando en cierto grado el componente subjetivo del fenómeno perceptual, busca, además, determinar las propiedades objetivas de lo bello.

Esta búsqueda contradictoria resultará arrasada por la imposición definitiva de la estética subjetiva en el ámbito cultural.

La pregunta instalada resultaba seductora para el grupo: ¿tiene el arte (el teatro) todavía que ver con la *belleza*? ¿Es posible encontrar criterios de valoración que permitan determinar lo bello o la fealdad de una obra?

Otro aspecto que nos pareció relevante de la indagación estética de Schiller, relacionado con la articulación discursiva, es su carácter epistolar, búsqueda dialógica-teatral de la verdad, diálogo con un interlocutor ausente (Körner) cuya palabra es (re)construida como reflejo, por sus efectos en las cartas del filósofo.

Esta idea de proceso, de búsqueda colectiva, hizo que la dramaturgia apuntara a rescatar el carácter de *tentativa*, de ejercicio gestual en torno a los bordes de la belleza, asumiendo libremente las preguntas de Schiller en búsqueda de su resonancia escritural y escénica.

Así, nuestro ensayo “habitaría” en zonas frágiles (y privilegiadas) de la dramaturgia actual, sin instalarlas como aspiraciones ideológicas de la obra. Entre

estas zonas, destacaría la tensión entre presentación y representación teatral, la crisis argumental, las prácticas culturales, el conflicto entre los impulsos absolutistas de la ideología y la fragilidad del signo, prevista por el posestructuralismo.

## Dramaturgia

La escritura dramática fue concebida, desde su origen, como un espacio de investigación, como invitación a la búsqueda plural, a la gestualidad, a la digresión.

El texto se inicia con el susurro de una conciencia fragmentada que busca construir una obra, a través de preguntas sin respuesta:

**ALGUIEN, UNA VOZ:**

Detrás del telón, ¿qué?

¿Quién?

¿Quién es el que susurra y moviliza la seda?

La obra acaba, pero la tela nunca ha sido alzada

La trama está agotada

¿Pero qué?

El deseo

¿Quién lo conoce?

En el ámbito del pensamiento discontinuo del hablante, aparecen personajes o, más bien, residuos y esbozos (una científico, un asesino en serie, una modelo de pasarela y un escritor) considerados desde un dis-

tanciamiento dramático radical. De este modo, la marca onomástica que acompaña a los personajes es variable en el transcurso de la obra. LA JOVEN pasa a ser LA MODELO y posteriormente LA EX MODELO, dando cuenta de la fragilidad de ese *ser de papel* (de acuerdo a la mirada semiótica) que es el personaje, al momento de instalarse, no sólo en la escena, sino, además, en el propio espacio verbal del texto. Lo único que une a estas voces es la búsqueda de Calias, personaje ausente, Godot, *alter ego* de la belleza. No hay una continuidad de la psique ni intento alguno de realismo. El movimiento del actor sobre el escenario es el desplazamiento en el despojo de la noción de personaje.

Este mismo sentido es el que tiene la inclusión del tema pictórico. La inserción de la pintura y del texto crítico, que parodia la presentación de la *Madonna del cuello alargado*, del Parmigianino, en la *Historia del arte*, de Gombrich, parodia que muestra el fracaso del ejercicio crítico en sus pretensiones de construir el sentido de la obra.

Esta visión irónica también contamina la propia aspiración metalingüística del texto:

Compañía Teatro La Puerta



María Paz Grandjean, Andrés Velasco, Roxana Naranjo, Sergio Piña.

**ALGUIEN, UNA VOZ:**

¿Y qué sucede si un actor simplemente ingresa a la escena?

No importa quién sea

Un divo a la antigua usanza

Un Hamlet, un Ricardo III

Que entra como una estatua de sal hacia la luz

O un yo desfragmentado

Una máscara de nadie que repite palabras que pertenecen a cualquiera

A todos y a ninguno (...)

Y si él entrara

¿Entonces qué? (13)

En relación con la belleza, los criterios se desvanecen. La multiplicidad de las manifestaciones de lo bello lo transforman en un objeto conceptualmente inasible. La transfiguración permanente torna a Calias en un espejismo:

**ALGUIEN, UNA VOZ:**

Calias

Cambias tu rostro

Cambias de piel como un insecto venenoso

Apenas reconozco tu rictus y ya eres otra

Justo cuando voy a pronunciar tu nombre

Te escapas

Falsificas tu pasaporte y me dejas a solas frente al espejo.

Todos te han visto, carne perfumada tras el velo

Calias, eres una enfermedad en la mirada. (15-16)

**Retroalimentación escritura/montaje**

El trabajo de escritura continuó su desarrollo durante el proceso de montaje, en el que se intentó articular escénicamente la búsqueda de la conciencia-textual, *ALGUIEN, UNA VOZ*, cuyas palabras fueron diseminadas entre los cuatro actores, quienes asumieron en forma grupal el intento de creación de la obra sobre la escena, agregando un nuevo distanciamiento con respecto a los personajes.

Uno de los elementos claves de la puesta fue el rescate de la relación establecida en el texto entre el te-



lón del teatro clásico y la tela del ámbito pictórico. Las secuencias aparecieron, por una parte, como el intento de construcción de una obra por parte de un grupo de actores y, por otra, como una sugerencia visual, una suerte de anamorfosis pictórica, que ofrecía imágenes diversas, de acuerdo con la posición del observador. Cada uno de los ensayos de construcción escénica apareció como un óleo.

El proceso de montaje fue un momento crucial para marcar el carácter local de la lectura. A sugerencia del director, se utilizó, como forma radical de evidenciar el espacio enunciativo, la inclusión de fragmentos del proyecto enviado a la organización del Schillertage, que incluían preguntas domésticas. Este gesto, unido a la lectura del índice de los escritos estéticos de Schiller, enfatizaba el carácter precario de la indagación; sobre la escena, elementos de construcción: una lata de pintura, arena y un trozo de madera. Desde Santiago de Chile, la *traducción* del autor alemán resultaba imposible.

Esta opción permitió acentuar la gestualidad del montaje, que asumía su condición de búsqueda inacabada, de boceto. La belleza se transformaba en un límite que huía permanentemente. La proyección de imágenes de una obra de Orlán, interviniendo su rostro, interrogaba



María Paz Grandjean, Andrés Velasco, Sergio Piña.

no sólo al público, sino también al autor, al director y a los actores en cada función y en cada ensayo.

Los cuatro intérpretes despliegan sobre la escena un sinnúmero de recursos que buscan, desde la praxis teatral, sumergirse en una *tentativa*, que tiene por objeto la belleza. Tal como Schiller, en su diálogo epistolar, o como ALGUIEN, UNA VOZ, en el inicio del texto.

Las soluciones, todas transitorias e insuficientes, transitan desde los repertorios técnicos en torno a la actuación a los problemas críticos (estéticos, ideológicos, semióticos y culturales).

Finalmente, el gesto instalado en la escena deviene despojo. Los actores, provistos de pequeñas grabadoras, reproducen el último fragmento del texto:

La obra transcurre en medio de la preocupación por la renovación de los servicios del aeropuerto y de los ambiguos contactos entre los solitarios que persisten en la espera. (...) La obra está poblada

de los *flashbacks* de los personajes: las sesiones de UVA, los *piercings*, las salidas a la pasarela de LA MODELO. Las sesiones de LA CIENTÍFICO en el laboratorio. Los delirios de EL BANDIDO, rondando cafés, en busca de jóvenes bellas a las que redimir. La mirada del ESCRITOR, que no puede aprisionar el rostro de la silueta tras del velo y las cartas que, desde su ordenador escribe a un amigo, en el intento de aprisionar los despojos dispersos de lo bello.

El momento final se produce cuando LA MODELO es, aparentemente, asesinada por el BANDIDO, lo que provoca su liberación, su librarse de la bestia que habita su propia carne. LA CIENTÍFICO recibe una llamada que le confirma la venta de su *fórmula* a una potencia militar, que planea su uso inmediato en el frente de combate.

Aparentemente, el BANDIDO incendia el aeropuerto.

La obra se esfuma, desaparece, es tachada letra a letra.

Esta es la falsa historia

O, más bien, la historia aparente

La historia teatral de la que hablaremos para poder dormir tranquilos.

La verdadera permanece al reverso de otro óleo.  
(34-35)

La imagen de una fábula imposible se articula un segundo, para desvanecerse eternamente, para dejar simplemente la gestualidad de la *tentativa*, de aproximación a los bordes de lo que se escapa: la belleza, la filosofía de Schiller, la construcción de una historia o un sentido. En el escenario, quedan los restos de los objetos, residuos, detritus. La obra es su propia ruina, el discurso se autoinmola para mostrar su aspiración simultánea a la duración y a la obsolescencia. ■

## Bibliografía

Schiller; Friedrich: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.

Jara, Rolando. *Calias, tentativas sobre la belleza*. Texto electrónico del autor, 2007.