

# Calias o el efecto fuera de sí

**Mauricio Barría Jara**

Filósofo y dramaturgo. Ha sido seleccionado para la Muestra de Dramaturgia Nacional en tres oportunidades. Docente en el área de teoría del teatro de la Universidad de Chile, Universidad Arcis y Universidad Diego Portales. Actualmente realiza un Doctorado en Estética en la Universidad de Chile.

U no ingresa a un espacio despojado. En el fondo una gigantografía de *La Madonna de cuello largo*, de Parmigianino. Varias ampollitas cuelgan desde el techo. Un conjunto de cuatro actores intentan contar una historia. No pueden, se interrumpen, se transforman. Van de un lado al otro del espacio, hablándose y hablándole constantemente al público como si quisieran hacernos partícipes de su ansiedad. Una hermosa modelo relata con detalle la historia de sus prótesis (físicas y psicológicas), una historia en la playa en la que la inmensidad del mar

## Resumen

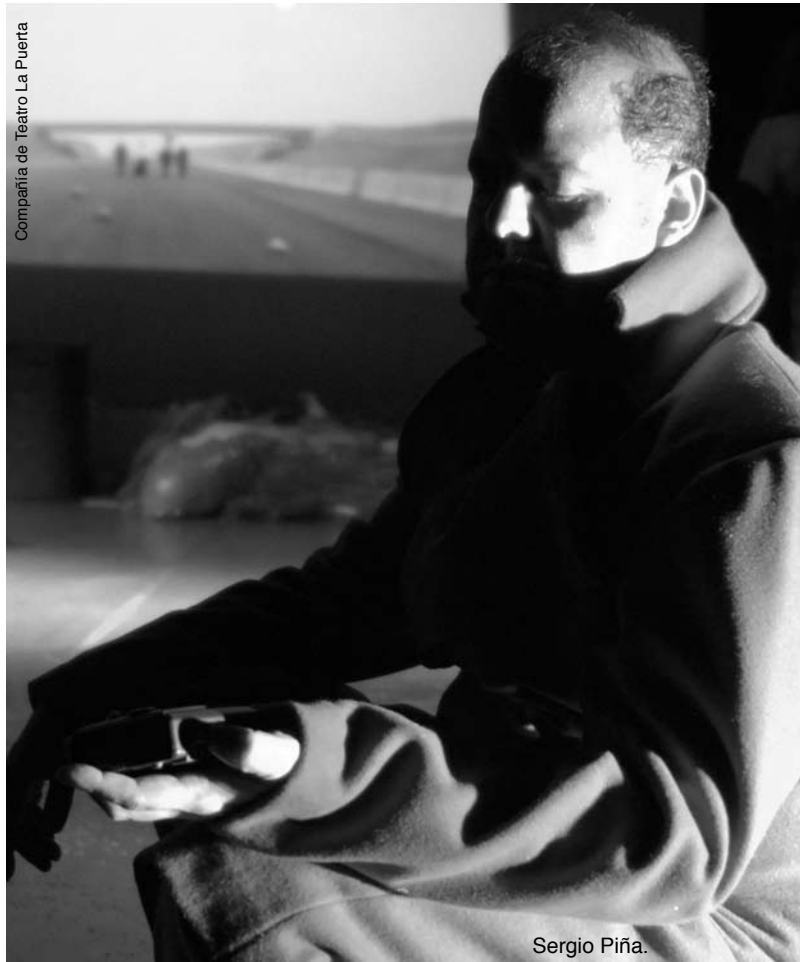
El artículo propone un análisis de *Calias, tentativas sobre la belleza* de la Compañía Teatro La Puerta dirigida por Luis Ureta (2007). Relaciona elementos de la poética del director con el texto de Schiller que sirve de base a la dramaturgia. Discute los conceptos de teatralidad y dramaticidad en un horizonte posdramático, enfocando el análisis en la noción de liminalidad (Victor Turner) para referirse a las operaciones performativas que ejecuta el montaje. Estas fracturan la estructura de eficacia del relato dramático para otorgarle al público la función de completar la historia y de hacerse cargo del no-efecto.

**Palabras clave:** teatro chileno, performance, teatro posdramático, liminalidad.

## Abstract

The article proposes an analysis of *Callias, attempts on beauty, staged by Teatro La Puerta (2007) directed by Luis Ureta*. It links the director's poetics with Schiller's text in which the drama is based. Concepts of theatricality and drama in a postdramatic horizon are discussed, focusing the analysis on the notion of liminality (Victor Turner) to refer to the performative operations executed on stage. They brake the efficiency structure of the dramatic form to grant the audience the possibility to complete the story and to take charge of the non-effect.

**Keywords:** chilean theater, performance, postdramatic theatre, liminality.



Sergio Piña.

se convierte en personaje, un terremoto y un aeropuerto que reverbera como el residuo de una antigua historia. Muchos objetos: tarros, tazas, plásticos, desechos de una construcción. Y de tanto en tanto, los actores reflexionan sobre la belleza en torno a una mesa de mantel plástico, una especie de banquete devenido en “tesito o asado (¿?)”. Historias aparentemente desconexas que dicen algo del título que reza el programa: *Calias, tentativas sobre la belleza*. Pero al mismo tiempo, contrasta con las expectativas que ese mismo título sugiere: la belleza. ¿Pero qué significa aquí esta contradicción? ¿No es acaso, cada nueva obra, cada vez, ese mismo juego de posibilidades? Entonces comprendo que el teatro no es una experiencia que se inicie en el momento de desfallecer la luz de sala, sino antes, apenas un poco antes, cuando comienzan a despertarse en la mente ese conjunto de expectativas sobre lo que ha de verse. El despojo del espacio finalmente coincide con todo el resto de los recursos que convergen en la puesta. Ya no es posible escapar, es la peste que invade todo.

Con más de 18 años de trayectoria, la Compañía Teatro La Puerta ha mantenido una clara línea de investigación caracterizada por situarse en los bordes de lo literario y lo dramático, y por su reflexión sobre el problema del simulacro escénico. Desde sus primeros montajes con textos no teatrales tales como *Cagliostro* (1994) de Vicente Huidobro, *Zaratustra* (1995) de Nietzsche, *Informe para una Academia* (1997) de Franz Kafka o el grupo de textos que concurren a la dramaturgia de *La voluntad de morir* (1998) acerca del suicidio, hasta sus más reciente trabajos sobre dramaturgia alemana contemporánea, entre los que cabe destacar *Electronic City* (2003); *Sex según Mae West* (2004) o *Palabras y cuerpos* (2007), Luis Ureta, director de La Puerta, ha insistido en la idea de no violentar sus materiales y privilegiar el diálogo con éstos antes que la imposición de una forma escénica prefijada. Lo que para algunos podría parecer una falta de poética definida, configura, en realidad, una estética de la pesquisa, del proceso, no entendido como carencia de resolución, sino



Sergio Piña.

más bien bajo lo que Umberto Eco definió como *obra abierta*. La poética de la Compañía Teatro La Puerta bien podría denominarse una *poética de la escucha del material*, y en ese sentido profundamente experimental. Escuchar lo que cada material invita a pensar, lo que viene a completarse con las ópticas de los diversos miembros del grupo, tiene como resultado obras mutables y, a la vez, muy consistentes en sí mismas. Es tal vez este modo de producción uno de los elementos que diferencia a Ureta de otros directores cercanos generacionalmente, más proclives a plantear formas escénicas previas al material, a premeditar políticas de la visualidad, lo que lleva a restringir naturalmente este material en función de su carácter de asimilable o digerible para la puesta y les ha impedido entrar en diálogo, por ejemplo, con las escrituras dramáticas chilenas contemporáneas.

Ureta se desplaza de una política de la visualidad hacia lo que se podría llamar una política de la audición. En un doble sentido; primero, dando espacio a la palabra como eje de la construcción escénica, entendida ésta, sin embargo, también como materia sonora y no solo como significado, tesis o sentido (de ahí tal vez, su precisión en el montaje de textos dramáticos contemporáneos tanto alemanes como chilenos); y en segundo lugar, proponiendo esta técnica productiva de escucha en la que los diversos materiales se conectan polifónicamente, no imponiéndose unos sobre los otros.

El presente trabajo *Calias, tentativas sobre la belleza*, explicita con fuerza esta técnica productiva; en este sentido, se inserta en una línea de investigación anterior y se entiende que sea un trabajo que linde con lo ensayístico o escenifique su propia crítica tal como se indica en el programa.

Surgida de un encargo hecho a la compañía por el Festival Internacional *Schillertage* del Teatro Nacional de Mannheim, dedicado a la figura de Federico Schiller, *Calias*<sup>1</sup> es básicamente una operación de *reescritura* de un texto

de índole filosófica en el cual Schiller plantea las bases de sus concepciones estéticas. De hecho, es este un texto inaugural de la disciplina. Pensada originalmente como un diálogo a la manera platónica, *Kallias* es el conjunto de cartas que el autor alemán enviara a su amigo Gottfried Körner entre el 25 de enero y el 28 de febrero de 1793, en las que expone sus apreciaciones sobre la *Crítica del juicio*, de Kant, y las bases de sus concepciones sobre la belleza y el arte. Desde ya, resulta interesante intentar una dramaturgia de un conjunto epistolar, en el cual se ha tachado a uno de los correspondientes. Diálogo virtual o ilusión fantasmática de un diálogo siempre inconcluso en el cual podemos leer las respuestas que da Schiller a las objeciones de un ausente Körner. Pero ¿qué es una relación epistolar, sino precisamente el juego de un diálogo diferido, en el que siendo la ausencia la condición del habla, se subraya el carácter fantasmático del relato mismo, que se configuraría desde una ilusión de continuidad y cuyo sentido no sería más que el efecto de una intermitencia de la relación y no su culminación necesaria en una “última carta”? De hecho, podríamos conjeturar que la vivencia que se tiene de un intercambio epistolar parece ser esta: una relación de este tipo no culmina, más bien se interrumpe, pues, en tanto el interlocutor está ausente, el lector está permanentemente ficcionándolo, convirtiéndolo así en objeto infinito de su deseo. ¿Cuándo termina una relación epistolar, si su juego es precisamente la espera de la próxima carta? Solo dos sucesos la pueden acabar: el regreso físico del ausente o la certeza de su muerte. El relato, entonces, como un fantasma, es aquello que no logra acontecer nunca sobre la escena y que sólo es posible como resto, imagen o huella mnémica que aflora por instantes. En efecto, el trabajo que se propone el dramaturgo de la obra, Rolando Jara, imagina una especie de voz omnisciente (ALGUIEN, UNA VOZ, que posteriormente el director traducirá a las voces de los cuatro actores), como la conciencia que configura el orden de una historia, denegando su realidad escénica, en tanto escénico es el acontecimiento del aquí y del ahora del teatro. El director de la obra radicaliza la fragmentación de la historia transformándola en la premisa de todo el montaje, logrando con ello un extraño espectáculo aparentemente inconexo y no dramático,

1. Digo básicamente, pues en primer lugar no es el único material textual que se tiene en vista para construir la dramaturgia. Cabe hacer referencia también al *Banquete* de Platón y a las *Indagaciones sobre lo bello y lo sublime* de E. Burke. En segundo lugar, el carácter de reescritura es relativo, pues como lo sostienen los autores en el programa, más bien se trata de una provocación o reacción textual surgida como diálogo con los textos matrices.

en el que no sucedería nada porque precisamente su cuestión es pensar en qué consistiría un acontecimiento escénico. Pero es una vez más el propio material el que tiene la palabra. ¿Qué significa referir a la belleza hoy? ¿Hasta qué punto es posible un discurso (a la manera moderna) sobre algo que parece estar agotado? Quiero decir, es el material el que llevará a la producción de un determinado dispositivo, no es *Calias*, la inauguración de un nuevo estilo teatral, sino la propuesta de una nueva experiencia con lo escénico. Esta experiencia que trata sobre la tensión entre acontecimiento y relato, es una manera en que se entiende lo que actualmente se denomina performance.

Proveniente originalmente del campo de la antropología, el concepto de performance se impone en la década del setenta para señalar un cierto tipo de arte que cuestiona los procedimientos de circulación mercantil de la obra y enfatiza el carácter eventual (procesual) por sobre la objetualidad, constituyendo así un arte de acción en el que el cuerpo es el soporte central. De este modo, la performance ingresa de lleno en el discurso de la neovanguardia conceptualista cuyo eje crítico es la institucionalidad del arte y la representación (Foster). No es esta la oportunidad para referirse a la hiperbólica discusión actual sobre el tema, ni precisar alguna definición de la disciplina. Más bien interesa detenerse en un concepto vinculado a la performance cultural que el antropólogo Víctor Turner propone para comprender lo rituales de pasaje, la idea de liminalidad:

Van Gennep ha demostrado que todos los ritos de transición muestran tres fases: separación, margen (o *limen*) e integración. La primera fase, de separación, conlleva un comportamiento simbólico que denota el apartamiento de la persona o del grupo, de un punto anterior fijo en la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (un "estado"); durante el período "liminal" intermedio, el estado del sujeto ritual (el "pasajero") es ambiguo: éste pasa por un mundo que tiene pocas o ninguna cualidad del estado pasado o por venir; en la tercera fase, la transición se consuma. El sujeto ritual, ya sea un individuo o un grupo, alcanza una vez más un estado estable y en virtud de esto, adquiere los derechos y obligaciones de un tipo "estructural" claramente definido y se espera de él que se comporte de acuerdo con determinadas normas dictadas por la costumbre y lineamientos éticos. (54 s.)

Todo rito de pasaje supone entonces una transición de un estado *A* a un estado *B*. La perspectiva liminal pone el énfasis en el espacio de transición y no en los estados pre o pos. Interesa el movimiento y la transformación que ello implica. De hecho, Turner hace una interesante distinción entre rituales y ceremonias; los primeros los refiere a comportamientos religiosos vinculados a transiciones sociales; los segundos, a comportamientos religiosos que definen estados sociales; es decir, revalidan o confirman el estado de cosas: "El ritual es transformatorio, la ceremonia, confirmatoria" (56). Y continúa:

Durante el período liminal el sujeto del rito de pasaje es estructuralmente, sino físicamente, "invisible" (...) La "invisibilidad" estructural de las *personas* liminales tiene un doble carácter. Ellos a la vez, *ya no están* clasificados, y *aún no están* clasificados. (56)

Desde este punto de vista, el "estado" liminal en el que se suspende la norma social y la identidad cultural de un individuo es performativo. La invisibilidad que describe Turner aplicada a la comunidad toda, significa colocar en una especie de paréntesis los aparatos de dominación y poder que definen una organización social. El intersticio permite así la constitución de una comunidad transnormativa en la que todos sus miembros quedan definidos por la transitoriedad, en una igualdad de condiciones: no hay centros, no hay hegemonías. Es este carácter de limen o umbral que conllevan algunos rituales lo que Richard Schechner (apelando al concepto también turneriano de drama social), y más actualmente Erika Fisher-Lichte, vinculan con la teatralidad como producción de liminalidad. La teatralidad sería el acontecimiento momentáneo de esta comunidad, el simulacro lúcido de igualdad que permite rearmar críticamente un orden social, porque pone de manifiesto su carácter transitivo. En definitiva, la liminalidad es la suspensión de las estructuras representacionales que configuran los imaginarios de una comunidad y el develamiento de sus políticas.<sup>2</sup> Una obra de arte que trabaje sobre un espacio intersticial, entonces, obviamente, pone en

2. Entendida así, la performance opera el develamiento de las políticas representacionales que subyacen a una acción cotidiana determinada. Schechner llama a eso "conducta restaurada". Sobre esto véase también Phelan (2003).

crisis la representación al cuestionar lo permanente de la estructura. Es a lo que alude también, de manera sumaria, el concepto de *posdramático*, en cuanto que lo dramático estaría instalado en una cierta lógica de la eficacia. Quiero decir con esto que, si pensamos que el asunto del teatro ha sido la producción de un determinado efecto, llámese este catarsis o concientización, entonces debemos pensar en la existencia de algún tipo de estructura, por feble que sea, que garantice la finalidad. Y es esta matriz la que Aristóteles denominó “entramado de acciones” o simplemente, *mito*. No obstante, cabe aquí hacer una pequeña aclaración. Primero, establecer que no es lo mismo la *Poética* de Aristóteles que su reducción a un conjunto de reglas neoclásicas que los lectores renacentistas del autor griego quisieron ver. Segundo, que es importante entender que el concepto de entramado (*sýstasis*) apela a una organización, a un orden o disposición, no a un contenido determinado. Para Aristóteles, es la forma de contar escénicamente algo, la condición de posibilidad de generar el efecto que define la tragedia. Esta *forma de contar*, esta disposición, es el mito, en tanto mito es también una estructura y no sólo un significado; recordemos que a estas estructuras primarias de un mito Lévi-Strauss las denominó sintagmas, haciendo alusión a una semiología de la música. Así lo dramático se definiría, desde este punto vista, como una sucesión de *acciones-estructuras*. Acciones cuya forma sucede en el cuerpo del artista, a través de las palabras y los gestos. Es la suspensión del relato, entendido gruesamente como disposición jerárquica y la consecuente renuncia al efecto teatral lo que constituye, a mi modo de ver, lo performativo en general y, en particular, lo de una obra como *Calias*; y esto coincide con el concepto de posdramático. Analíticamente, esto quiere decir que lo posdramático, así como la performance, se vincula con una temporalidad no solo como duración de la representación, sino como



María Paz Grandjean.

Compañía de Teatro La Puerta

tiempo material de exposición (del) cuerpo del actor y en ese sentido algo fuera del relato.

De esta manera, el concepto de *obra abierta* adquiere en *Calias* una dimensión política, pues, a través de esta liminalidad, quedan expuestas las estrategias y convenciones que arman el orden de su discurso. Esta anatomización de las jerarquías sucede en tres niveles: 1° en relación con el relato-dramático, como se ha indicado; 2° respecto a la relación con el propio público. Ante la contemplación de la puesta, los espectadores bien pueden preguntarse para qué han sido convocados a este *convivio*: ¿para emocionarse?, ¿para reflexionar?, ¿qué significa asistir a un suceso escénico de este tipo?, ¿qué



Roxana Naranjo, María Paz Grandjean, Sergio Piña.

Compañía de Teatro La Puerta

se espera?<sup>3</sup> La posible extrañeza que produce la obra, su no dramaticidad, de alguna manera pone en evidencia el contrato tácito que se establece entre los ejecutantes y los asistentes a una función, recalcando el deber del público acerca de tener que completar la historia residual de la belleza y darle su lugar en una sociedad hedonista como la nuestra. *Calias*, al exhibir su relación con el público, lo que hace entonces es tematizarla. En términos técnicos,

3. En una entrevista concedida al autor de este texto Luis Ureta indicaba:

"[...] querer pensar la belleza y el problema del arte, un problema que ha recorrido todas las obras que he montado, en el fondo es mirarse al espejo. La obra significaba eso, revisión de los trabajos anteriores y una pregunta respecto de -más allá de qué quiero decir- qué significa seguir haciendo teatro de esta u otra forma. En ese sentido la experiencia se convirtió en un importante momento de reflexión para nosotros y significó una crisis importante y, también, una apuesta bastante radical en términos de no haber hecho ninguna concesión respecto de lo que podríamos pensar que el público necesita ver. Yo recordaba el epígrafe de Nietzsche de Zarathustra que reza: "Una obra para todos y, para nadie"; pienso que también esa cita le es pertinente a *Calias*, que es una obra para todos y para ninguno." Véase nota 5.

se desplaza la "responsabilidad" sobre la producción del efecto al propio espectador, quien es ahora el que debe restaurar la dramaticidad de esta puesta "posdramática" en su propia experiencia. El público es invitado a llenar los vacíos de esta historia que puja por aparecer con sus propias vivencias y a partir de los materiales que los actores presentan ante él en el mismo momento, es decir, performativamente. Los actores, en tanto, que han realizado el mismo ejercicio con los materiales dramaturgicos, no representan personajes, sino que exponen y se exponen en la escena como íconos, cuerpos inorgánicos, con lo que enfatizan su pura condición de cuerpos. Así el nivel 3° lo comprende el trabajo de los propios actores.

Respecto a esto, Ureta señala:

... renunciamos a esa idea de intriga [a la que se refiere residualmente la puesta y era originalmente la propuesta de Jara] y apostamos por una situación menos realista y en la que los actores pudieran participar más activamente, como actores, no como personajes; me interesaba esa posibilidad, esa zona liminal en donde el intérprete se funde con las circunstancias del personaje. Se renunció a la

idea de contar una historia y aparecieron estos íconos, los cuatro personajes: la modelo, etc... [de la obra original], pero desde una perspectiva más fragmentada.<sup>4</sup>

Esta mirada coincide con la forma en que Lehmann entiende el trabajo del actor en una poética de lo posdramático. Sobre ello la investigadora Ileana Diéguez explica: "Lehmann ya no concibe al actor como un representante, sino como productor de autorepresentaciones, como el "performer que ofrece su presencia sobre la escena" (217). El cuerpo del actor rechaza su función de significar, ya no está como portador de sentido, sino "dentro de su substancia física..." (Diéguez 44).

Así, a la exhibición de la política del relato se le suma la exposición de la política de la presencia actoral. Con lo que la posibilidad del efecto, que definiría lo dramático, queda completamente fuera de lugar. Un teatro fuera de su teatralidad, o más bien, un teatro que cuestiona en su misma realización lo que significa la teatralidad. Pero este ejercicio finalmente cobra densidad, porque no es meramente formal. Esta misma urgencia de la pregunta pone de manifiesto la banalidad del discurso en una época en la que cualquier idea vale lo mismo, y

la experiencia ha devenido simulación. En definitiva, se trata de exponer el fracaso del discurso como condición del mismo.

El último montaje de la Compañía Teatro La Puerta parece querer acentuar esta condición provisional de la obra. No hay temas, porque cualquier afirmación cae irremediabilmente en el limbo de la indiferencia. ¿Qué es la belleza si no aquello que ya no es posible imaginar, paradójicamente, y por lo mismo, en un mundo abarrotado de estímulos estéticos, en el que la belleza es un valor agregado a la mercancía, cosa, propiedad? ¿Cuál es la posibilidad de volver a situarla como cuestión del arte o dispositivo resistente ante este imperio del simulacro y la forma? La pregunta que queda es finalmente del tipo de las grandes preguntas: ¿Qué hace la diferencia entre contemplar un espectáculo teatral y contemplar un espectáculo mediático cualquiera? ¿Por qué todavía el teatro? Resuena en la mente la expresión con la que el director de la puesta nombraba el objetivo final de su montaje: "ponerme en crisis..."<sup>5</sup>

¿Acaso ponerse en crisis cada vez sea el urgente imperativo ético que se le plantea al arte de hoy? ■

4. De una entrevista hecha por el autor del texto al director de la puesta Luis Ureta el viernes 16 de mayo del 2008.

5. En la entrevista antes referida.

## Bibliografía

Barría Jara, Mauricio. *Ensemble-of-men. Notas inconclusas de un evento*. Santiago: Catálogo Perfopuerto, 2007.  
 Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel, 2007.  
 Foster, Hall. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.  
 Kirby, Michael. *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Pleamar, 1976.  
 Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre posdramatique*. París: L'Arche, 2002.  
 Phelan, Peggy. "Unmarked". *The politics of performance*. Londres: Routledge, 1993.

Schechner, Richard. *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.  
 Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Anthropos, 1990.  
 Sontag, Susan. "Los happenings: una yuxtaposición radical". *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.  
 Turner, Victor. *Simbolismo y ritual*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1973.  
 ————. *From ritual to theatre: the human seriousness of plays*. New York: Performing Arts Journal, 1982.