

Teatro Ensímenor

Nuestra propia condición

Alvaro Viguera

Director, dramaturgo y actor



Creo que se ha llegado a un punto en la representación escénica en que todo los factores que influyen en esta tienden a significar en sí mismos y a la vez a significar en lo que se quiere decir. El cuerpo hoy en día habla desde sí mismo, no necesitando aderezos ni malabares para componer y significar en el espacio y en el tiempo. La palabra está sobre explotada: todos hablan y todos quieren seguir haciéndolo. Todo se descontextualiza con mucha facilidad. Y lo breve parece ser más extenso que lo propiamente extenso. Es ridículo seguir buscando distintas definiciones para el teatro como danza-teatro, teatro-corporal, teatro-físico, etc. cuando la época ya no da para encasillar las cosas. No quiero negar que existan tendencias o estilos que agradan a quienes los ejercen, pero no parece existir una verdad más certera en el teatro que la relación *cuerpo-palabra-espacio-tiempo*. Estamos en el polo opuesto al de dar nombres, al de dar definiciones para cierto tipo de manifestaciones escénicas. Creo que nos en-



Francisca Ortiz y Matias Oviedo en **El baile**. Dramaturgia y dirección de Alvaro Viguera. Festival: Viaje, 4 autores en torno a un tema, Escuela de Teatro PUC, 2002.

contramos en el de desarrollar maneras o formas de interpretar y definir el vacío.

IDEAS de ESPACIO

El escenario, el espacio que nos interesa para desarrollar nuestra labor, tiene una característica singular, y es que éste puede llegar a convertirse en un *sistema*, en una singularidad creadora propia de los integrantes que componen este espacio. El escenario

es un espacio que hay que habitar para componerlo y diseñarlo. Todo espacio escénico es inseparable del tiempo y del cuerpo. Según Copeau, la puesta en escena se entiende *como el diseño de una acción dramática*¹. Con esta idea afirmamos que en el escenario el diseño requiere de un espacio y la acción de un tiempo.

En nuestros montajes, la ocupación del espacio se realiza de una manera consciente e incidente en la forma de contar lo que vamos a contar: la histo-

1. Copeau, Jacques. *Hay que rehacerlo todo*. 2002: España/Madrid: Publicaciones de la ADE.

2. Fernández Arena, José. *Sobre el uso estético del espacio*. 1988. En "Arte efímero y espacio estético". España/Barcelona: Anthropos, 17/76.

ria. Nos servimos del espacio para crear el sistema que corresponda a lo físico y textual que esté en juego.

La definición de espacio de H. Moles que cita Fernando Torrijos en su artículo El uso del espacio estético² ayuda mucho a comprender nuestro trabajo con el espacio: *En la relación hombre-espacio aparece una nueva actividad creativa llevada a cabo por*

los artistas del espacio, quienes, más que producir obras académicas, se convierten en programadores del comportamiento mediante la aplicación de sus diseños. La obra de estos artífices es definida como *todo sistema que modifique los comportamientos visuales, sonoros o táctiles del individuo, de una manera prevista por el artista- y el arte en el espacio como: la progra-*

mación por parte de un artista creador, con finalidad estética, de una serie de acontecimientos que afectan sensorialmente al ser perceptivo, positiva o negativamente, por el placer o por el desagrado, en un espacio-temporal, el del recorrido.

Lo anterior expresa a mi gusto el trabajo espacial que se puede desarrollar en el proceso de una creación

Nuestra búsqueda escénica se puede dividir en dos partes: espacios convencionales y espacios no convencionales. La primera pertenece a la realización de obras en escenarios que poseen circunstancias lógicas para el trabajo, como son los focos, butacas, equipo de sonido, y algunas veces, camarines. La segunda, pertenece a los espacios que hemos encontrado por casualidad para insertar un montaje.

Espacios convencionales:

- 1998: **La caída del ángel rebelde.** Actuación: Luis Cerda, Matías Oviedo, Alvaro Viguera. Dramaturgia: Roland Fichet. Dirección: Francisco Albornoz.
- 2001: **Palabras finales.** Actuación: Marion Acuña, Natalia Grez, Cristobal Muhr, Matias Oviedo y Andrés Gaete. Dramaturgia y Dirección: Alvaro Viguera.
- 2002: **EL baile.** Actuación: Francisca Ortiz y Matias Oviedo. Dramaturgia y Dirección: Alvaro Viguera.
- 2002: **Hopeful monster.** Actuación: Francisca Ortiz y Matías Oviedo. Autor: Andrés Kalawski. Dirección: Alvaro Viguera.
Obra presentada en el Festival de Teatro en Pequeño Formato del año 2002. Ganadora de mejor dramaturgia y calificada dentro las mejores puestas en escena.
- 2002: **Menú del día.** Actuación: Rodrigo Lisboa, Marion Acuña, Natalia Grez, Cristóbal Muhr. Dramaturgia colectiva. Dirección: Alvaro Viguera.
- 2003: **LA.** Actuación: Ana Carvajal, Andrés Kalawski. Dramaturgia: Andrés Kalawski Dirección: Alvaro Viguera.
- 2003: **Juego de amor en una de las habitaciones.** Actuación: Elvira López, Rodrigo Lisboa, Loreto Leonvendagar. Dramaturgia y Dirección: Alvaro Viguera.

Espacios no convencionales. Obras breves:

- 1999: **Palabras diurnas y nocturnas.** Actuación: Natalia Grez y Marion Acuña. Dramaturgia y Dirección: Alvaro Viguera. Lugar: un sótano, espacio reducido.
- 2001: **Palabras abruptas.** Actuación: Natalia Grez, Marion Acuña y Matías Oviedo. Dramaturgia y Dirección: Alvaro Viguera. Lugar: una casa abandonada.
- 2001: **Palabras de dos personas.** Actuación: Natalia Grez y Cristóbal Muhr. Dramaturgia y dirección: Alvaro Viguera. Lugar: interior de un tarro gigante en una minera abandonada.
- 2001: **Hermanas.** Actuación: Pilar Becerra y Natalia Grez. Dramaturgia y dirección: Alvaro Viguera. Lugar: fábrica textil.



Hopeful monster



Menú del día



Juego de amor...

El Principito en Berlín y Ribes de Freser Un vuelo en avioneta.

Cristóbal Muhr

A principios de diciembre del 2002, cuatro integrantes de la compañía coincidimos en Berlín. En pocos días surgió una urgente posibilidad de crear un pequeño proyecto teatral. Un hombre llamado Jaber tenía *El principito* desde niño metido en la cabeza y su obsesión por difundirlo lo llevó a proponernos un trabajo: una adaptación de la obra en castellano para representarla en el café-teatro que administraba.

Fue, aún lo considero, un desafío importante. Teníamos menos de una semana de ensayos y un escenario de tres por dos metros a disposición nuestra para realizar cuatro funciones en días consecutivos.

Sólo podíamos ensayar durante la noche, por lo que sin entender aún esa ciudad y su gente, ya recorríamos las calles durante el día intentando afinar detalles técnicos de una obra que parecía muy clara en nuestra cabeza. El hecho de que fuese un texto que inevitablemente está en el inconsciente colectivo y la gran disposición de muchos de los que trabajaban con nosotros nos facilitó el proceso de trabajo. Éramos cuatro actores –Marion Acuña, Pilar Becerra, Natalia Grez y Cristóbal Muhr–, más Cristián Rojas, como técnico de luz y sonido, otro que oficiaba de productor, y otra persona encargada de proponer soluciones escenográficas.

El resultado, tras escasos y noc-

turnos ensayos, fue un montaje de cincuenta minutos en el que se representaba una adaptación de casi la totalidad del libro. Las funciones fueron el 18, 19 y 20 de diciembre de 2002 en el café Die Grill de la calle Uhlandstrasse. Gran cantidad de ob-

jetos en miniatura de colores determinados, muchos efectos de luces, y soluciones de escenografía y movimiento en espacios realmente reducidos daban cuerpo a esta historia, una de las historias más simples que se ha podido imaginar: un niño via-

Cristóbal Muhr, Marion Acuña, Natalia Grez, Alan P y Pilar Becerra en *El principito*, 2002.



ja para conocer y así lograr entender de dónde viene. Un niño viaja para comprender lo que se ama.

Creo que todos coincidimos en que fue una experiencia hermosa que, si bien estuvo marcada por la urgencia, claramente logró tener la tranquilidad y la honestidad necesaria para que funcione cualquier trabajo teatral. Como grupo teníamos la extraña satisfacción de haber llegado milagrosamente a algo muy cercano a lo que nos habíamos propuesto.

Sólo con esta sensación, nos dimos recién el tiempo de comprender el hielo de Berlín, para continuar luego en un viaje que nos hizo reunirnos, a principios de enero, en un pequeño pueblo también congelado en los Pirineos catalanes, varios kilómetros al norte de Barcelona.

Llegamos a Ribes de Freser con la idea fija de ver a unos amigos por un fin de semana y bajar, pero una sensación de tranquilidad extrema, unos hermosos paisajes montañosos, más algunas historias en común con ciertas personas especiales, nos hicieron decidir quedarnos por un mes para descansar de un viaje que ya considerábamos largo.

En menos tiempo del necesario para entender el sorprendente entusiasmo de la gente del pueblo, ya habíamos planeado una función de El Principito en el Teatro Municipal. Teníamos ahora un poco más de tiempo, la obra más digerida y un escenario amenazantemente grande.

Se incorporó Angel Giralt como músico en vivo, y Marta Giralt y Pere Domènech en el manejo técnico de sonido y luces. Teníamos a nuestra disposición a tiempo completo el

teatro, y todas las herramientas, instrumentos y vestuarios que se pudiesen encontrar en él, más la realmente inestimable disposición de todos los ribatanes que veían en nosotros una humilde posibilidad de hacer arte.

Tras un trabajo constante de evolución bastante rápida y segura, dimos una única función el día 26 de enero de 2003. El escenario había crecido, y con él los objetos y su escenografía. También nuestras imágenes y gestos. Un mundo irreal y efímero se creaba tras un gran telón de fondo que caía para ampliar el horizonte y dar posibilidades de movimiento a los planetas y sus personajes. Se incluyeron nuevos trozos antes obviados y se llegó a un espectáculo de una hora y diez minutos de duración que tuvo una asistencia de público tal que nos hizo volver en varias ocasiones a este pueblo después de haberlo dejado.

Es difícil explicar lo que sucedió al hacer teatro en un lugar como éste bajo aquellas condiciones. Es una de las experiencias en las que pasa a incorporarse el clima humano como un factor más dentro de la *dramaturgia* que dio cuerpo al montaje. Se transformó en indivisible desde el momento en el que una unión de historias y futuros diferentes comenzó a construir un producto artístico.

Como resultado tuvimos, además, un hermoso potencial humano, que nos hace pensar en el misterio del teatro no sólo como la principal herramienta de comunicación sino también como una posibilidad real de volar en avioneta sobre el desierto.

teatral. No creo que la finalidad del teatro sea lo estético, pero la actividad creadora en el espacio escénico tiende inevitablemente a acentuar los rasgos humanos y materiales que se encuentran en él.

En la cita anterior aparece un concepto al cual me gustaría referirme: el recorrido.

IDEAS de TIEMPO

- Toda historia a contar en un escenario tiene un tiempo tangible, de minutos que pasan realmente y otro que le es propio e inevitablemente subjetivo. Los intérpretes deben recorrer los dos para contar lo que quieren contar.

- Efectuar el recorrido del sistema es una necesidad y un deber del intérprete.

-El orden de la historia puede ser un desorden, pero el desarrollo de esta sólo se logra con la conciencia del recorrido.

- Lo importante es que el intérprete encuentra en el tiempo la reflexión, la acción, el silencio y la emoción, que en su conjunto componen el recorrido.

IDEAS de PALABRAS

Palabras incógnitas: coraje, sueño, arquitectura.

Palabras con significado: uno y dos.

Palabras con el signo del pudor: pudoroso y pudorosa.

Palabras abruptas: la pelota obviamente rueda.

IDEAS de CUERPO

El cuerpo.

Es lo tangible.

Desde él hablamos y con él comparamos.

Es necesidad de claridad.
El cuerpo es concreto.
Nos contiene. Creemos contenerlo.
Se acuerda de lo que olvidamos.
Es eje de espacio y tiempo.
La palabra nace en él.
Un cuerpo es una historia.
Nos desmoronamos con nuestro cuerpo.

Nos reconocemos en él.
Nos morimos en él.

El concepto que sustenta nuestro trabajo teatral es el de construir un *sistema* –la obra– que albergue las pulsaciones del cuerpo y la palabra. Por esto, nuestro espectro de representación es amplio en el sentido

de que no nos sentimos obligados a contar una historia que se entienda o a contar una historia como se debe contar, sino más bien apelamos a la composición en el espacio y en el tiempo de la historia insertada en el cuerpo y en la palabra, con la ayuda de todas las herramientas técnicas que poseemos. ■

La dramaturgia del instante

Matías Oviedo

El término de dramaturgia del instante alude básicamente a la percepción instantánea que los movimientos son capaces de despertar en el espectador. Es esa narración que se crea segundo a segundo con los movimientos sucediendo en escena. Estamos hablando de un lenguaje que sólo se crea en un presente que sucede y que es visto inmediatamente.

El movimiento, como decíamos anteriormente, es el encargado de dar referencia escénica a este presente y es también el encargado de darle vida a esta dramaturgia instantánea. Comprendemos entonces que la dramaturgia del instante no pasa por el entendimiento racional de lo que sucede en la escena, pues el término no alcanza a llegar a esa instancia. La lectura se va sucediendo en el mismo momento del –paso del tiempo– lo que la hace básicamente un lenguaje que se conforma por el paso del signo escénico inmediato al inconsciente del espectador.

La capacidad narrativa que el cuerpo posee autónomamente llega a uno de sus puntos más altos, logrando construir por sí mismos una historia corporal. Esta historia es conformada por todas las conexiones que el movimiento logra hacer con la emotividad subjetiva del espectador.

Al hablar del movimiento, por lo tanto del cuerpo, como soporte de esta dramaturgia, estamos queriendo llevar el trabajo de una puesta en escena hacia el trabajo del cuerpo como medio expresivo autónomo. Con esto quiero decir que este tipo de narración nada tiene que ver con los movimientos

funcionales que puedan suceder en una obra teatral. Por ejemplo: dos personajes hablan de su intención de tomar el té juntos. Luego, para tomar el té, se dirigen a algún sitio y para llevar a cabo su acción levantan con su brazo la taza. Podríamos decir que ese movimiento del brazo significa por sí mismo. O el caminar hacia el sitio adecuado. Claro que significa, pero son acciones lógicas funcionales que no nos dicen nada más allá del objetivo básico de tomar té, ya sea con particularidad o no.

Al hablar de la dramaturgia del instante, el trabajo es buscar en otras formas de significar este mismo hecho. Es decir, que si ya está expresando con palabras este deseo, no recurrir funcionalmente con el cuerpo a satisfacer esa necesidad. Lo que hablamos aquí es que el cuerpo tiene la capacidad para contar de otra forma lo que está sucediendo en escena. Como decíamos anteriormente, es la capacidad de abstracción que el cuerpo posee lo que nos abrirá el camino hacia una narración que nazca sólo desde allí. Ahora, el punto es que esta abstracción se hará de acuerdo a ciertos enunciados textuales y dependerá de la sensibilidad de su creador, lo que hará que este lenguaje potencie la percepción total de la obra.

Esa forma de narración paralela que podemos extraer de la danza contemporánea como forma corporal de hacerlo, es la historia física que se cuenta al unísono de las palabras. Es una historia que va sucediendo constantemente en escena.

Es la dramaturgia del instante.