



Muestra de dramaturgia joven e hacia la búsqueda de un lenguaje finisecular

JUAN CLAUDIO BURGOS D.
Dramaturgo

UNO. EL REFLEJO O LA PALABRA: UN TEATRO DE TEXTO

Hablo del teatro como gesto, de la palabra como movimiento en escena, despojada del movimiento físico del actor, del guiño del decorado; escribo sobre el texto como fundamento de la puesta en escena, sobre el cuerpo despojado del actor con sólo el impulso de la palabra en escena, nada más eso; un teatro de palabras, fabricado con la línea fina de la palabra, de la que se puede sacar algo representable, como también de la que no; un teatro a lo *García Lorca*, un texto a lo **el público**, con tramas paralelas, sin tramas paralelas, con evolución, sin línea de acción clara; hablo sólo de una hilera de palabras asomando, dichas por el actor, sólo con eso, sólo con la palabra, con el mundo que Heidegger dice lo único propio del hombre, lo que no se le puede arrancar al hombre, porque lo único que nos dejaron, que tenemos es la lengua, todo lo demás nos lo quitaron, dicen y repiten los pueblos que son minoría, porque cuando muere la palabra muere una forma distinta de interpretar el mundo; por eso el lenguaje, ya efímero, ya muerto, ya perdido en el aire luego de dicho; por eso hablo aquí de un teatro para ciegos, que no se vea, que sólo se escuche, que se ame como propio, que no dé cuenta de lo que no se puede tener, o de lo que ya se tiene y se ignora, que no me hable de la historia, de la filosofía, de la política, de la ciencia, que sólo me hable a mí que lo escucho, no que lo veo, porque la vista falla, y sólo me queda oído; por eso hablo aquí de lo que muy pocas veces se comenta,

de lo que está detrás de los decorados, de aquello que no es motivo de crítica, y que permanece pese a la mala iluminación, a la ubicación maldita que me tocó en este teatro, de eso es de lo que voy a escribir, sobre los textos de Ana María, Francisca y Lucía, no puedo, no quiero escribir sobre otro asunto, porque aquí en mi escritorio, ya no me acuerdo del color de los trajes de los personajes, y sólo me quedan las ideas, lo que dijeron en escena, las páginas que voy leyendo, mientras escribo esta glosa sobre su dramaturgia.

DOS. UN TEXTO DE LA MEMORIA O LA DRAMATURGIA DE LA RECONSTRUCCIÓN O LA MIMESIS FRACTURADA

En los tres textos hay una visión distinta, una visión que tiene mucho que decir del modo particular de edificar la estructura dramática; una misma situación, la de una muerte, la de un asesinato, construida con lenguajes, con estilos, con textura verbal distinta, la situación en un crimen, en **Illionis**, en el espacio imaginario de **Tango**, en un barrio urbano en **Llárame...**; ahora podría describir, hablar de la estructura, decir que la historia se construye a retazos, que las escenas son fisuras de la memoria, que se unen, que hay un juego interesante del tiempo dramático en las tres, que hay niveles de representación distintos, porque el tiempo es distinto, que se quiebra toda unidad y que pese a ello se encuentra otra clase de unidad, no clásica, no clara, a la que podría llamar atmósfera, o niebla, o pulso, o aura, etcétera; un hálito

que por el momento no me interesa describir porque de claro no necesita explicación; me encanta destacar la distinta visión de un mismo hecho, a decir de Foucault, *la memoria de la historia*; el hecho concreto, real o no, eso lo saben sólo las escritoras y al fin de cuentas poco importa si fue real o sólo ficción si ya es verdad en el papel, si el asunto *huele a unidad*, si es posible otorgarle la categoría de *verosimilitud* que alegaba Aristóteles; vuelvo al hecho, al suceso, llamémoslo *aquello sobre lo cual tratan de explicar, de contar de narrar los textos* y que es simplemente un crimen —el de un travesti, el de una mujer joven, el de una estrella del micrófono—; si todo lo que cuenta es hablar de la estructura, del modo como las palabras del escritor giran en torno a un hecho puntual, digo que hay una fragmentación, un contar a medias la historia, un proceso fracturado, una narración alterada, un daño en la línea de acción, un chirrido extraño en los encadenamientos de las escenas, elementos que no se vuelven en contra del trabajo de escritura sobre el papel, sobre la escena, sino que por el contrario le otorgan una fuerza de extraña seducción; digo además que todo texto es una reconstrucción de un hecho, desde la memoria subjetiva y arbitraria de un autor, con sus ojos alterados sobre el papel, con su mano vacilante tomando el lápiz, pendiente abajo con todo lo que escribe; a pesar de todo, el trabajo de **Illionis, Tango y Llámame...**, no habla desde las estructuras clásicas de construcción —no las desprestigio, la tradición es respetable en la medida que soporta y satisface un determinado pensamiento artístico, que ya al parecer no cuenta, o mejor, no tiene mucho que contar, a fines de siglo, donde las estructuras, se cuestionan, donde lo mercantil corroe los espacios de culto, y penetra peligrosamente lo que algunos llaman alma, otros inteligencia, y algunos simplemente biología del hombre; el hecho del crimen se recrea a partir de una *descomposición de la narrativa clásica*, en **Illionis, Tango y Llámame...**, entro, cuando leo, cuando me siento en la butaca, a un recuerdo, a la memoria fracturada de un suceso, a decir de un teórico, al valor de un texto que "no consiste tan solo en una fiel transcripción de un hecho probable", sino en una

partida diferente de contar los sucesos, de trasponer lo real a lo ficticio, de hilvanar los sucesos, todo lo cual me habla de lo que no me habla la construcción tradicional, no porque sea inválido su estilo "decimonónico", muy por el contrario, sino sólo por asuntos de sentido, de ideación, que no funcionan en el modo tradicional y que sí dan resultado en la escritura de **Illionis, Tango y Llámame...**, en unas más que en otras; puedo hablar de los estilos de escritura que cada uno de los trabajos refiere, decir que **Illionis** contiene elementos de sátira, de sátira urbana, que **Llámame** es algo parecido al melodrama tradicional de principios de siglo, pero en un contexto contemporáneo, o que **Tango** despegas a un estilo de thriller, de drama de "quién es aquí el asesino", pero no, ese maridaje con uno y otro modo de hacer teatro, de ser más o menos parecido a uno u otro "paradigma", me parece que no es la intención de las autoras, ni de quien hoy se dedica a la escritura —en verdad nunca ha habido tal intención en autor alguno—, las categorías, asunto que no me interesa, es delicia de críticos, de teóricos, a quien escribe de verdad el que su trabajo encaje en uno que otro estilo no, no le interesa, en verdad de eso no, no voy a decir una palabra, baste decir que cada uno de los textos de las autoras, destripan a Aristóteles —sí, es cierto, unas más que otras—, la línea de acción o la construcción encadenada de las situaciones dramáticas; niegan tres veces su concepto de mimesis, juegan con sus conceptos, los disfrazan, los vuelven materia de risa, porque su sentido es otro —el de cada texto—, un sentido que parece ser el de toda la dramaturgia que despide este siglo.

TRES. UN TEATRO NO REFERENCIAL, O LA NEGACIÓN DEL TEATRO DOCUMENTO, O EL TEATRO AUTÓNOMO

Si escardo lo que se ha escrito, en lo leído, en lo de los más jóvenes, en los que pertenecen a una u otra generación, herederos de de la Parra, de Galemiri, hasta los seguidores fervorosos de Jorge Díaz incluso, todos, con uno que otro texto, trabajan una escritura

que remite a otro asunto que no es el texto: hay siquiatría, hay historia social, hay referencias bíblicas, melodramas sociales, etcétera, etcétera, hay una escritura que refiere un mundo que tiene poco o nada que decir del texto, dice desdiciendo la palabra, se la unce al yugo de la historia de la índole que sea; ahora la nueva dramaturgia, la que se intenta escribir en lo mostrado en el encuentro de dramaturgia, busca despegar de la anécdota, unos trabajos más que otros, **Tango**, el texto por excelencia, que renuncia a la situación, a la historia, donde la historia es mínima, donde los personajes casi no tienen carácter —carácter en el sentido tradicional, carácter referido a lo que vemos, a los recuerdos de percepción, etcétera, etcétera—, que niega a todo lo que a la dramaturgia no le interesa, a lo que han propuesto las novelas, desde un tiempo que no conozco hasta las novelas de la nueva narrativa, a un arte referencial caduco, a los textos bien escritos en general y a otras especies de la misma índole, no, no; interesa aquí lo que nos habla de las palabras, no de la historia que está en medio de las

palabras, el texto que desborda, la estructura verbal que no sostiene, que deja escapar las palabras, que las desconstruye, que las quiebra, que las daña, para que nos digan, no lo que ya se conoce, otros asuntos, distintos, que abran una dimensión que nos aterre por lo desconocida, etcétera, etcétera; un texto que nos hable de otro sentido; la dramaturgia que nos proponen las autoras, y por la que me inclino, es la que desdice los discursos, las teorías, los conceptos históricos, sociales, religiosos, porque se quedan en la pureza de la palabra, en el goce de escribir por el sólo ejercicio de ver cómo una frase se vuelve energía en el escenario, nada más que eso; no me interesa contar la anécdota de cada uno de los trabajos, son la memoria fracturada de una situación real o imaginada, ese asunto no interesa; lo que sí, el tratamiento del estilo, distinto, diverso, donde lo que interesa no es dar cuenta de una idea, una teoría sobre la historia, simplemente trabajar con el lenguaje como artesanas, con las manos, amasando las escenas, en el texto, convirtiéndolo en *hipertexto*, en profundidad, en orifi-



Las palabras solas, el doble presente y la cuarta puerta

ANDRÉS KALAWSKI
Alumno Escuela de Teatro UC

Si yo les pidiera en esta página que cerraran los ojos, ¿cómo podría pedirles que los volvieran a abrir?

La dramaturgia es una pequeña traición. Una reflexión sobre el miedo. Un intento por escapar del tiempo efímero de lo teatral. Por otra parte, el hecho teatral se centra en la concurrencia de un actor y un espectador en un punto del espacio y el tiempo que transcurre.

La dramaturgia es una ficción enorme, un arte potencial en tanto son objetos, palabras posiblemente

útiles para la escena si los lectores profesionales (actores, diseñadores, directores) las utilizan como plataforma y provocan en el/la dramaturgo/a esa especie de placer perverso de ver al director no haciendo lo que uno le pide y a los actores cambiando textos por los cuales uno hubiera vendido a la madre para que se respetaran.

Por eso, la idea de una *muestra de dramaturgia* es una especie de sinsentido. Por supuesto, un sinsentido agradable como casi todos, un elogiable esfuerzo por

cio por donde uno puede escuchar un sentido que va más allá de lo que la palabra refiere; en **Illionis, Tango y Llámame...** el texto es algo más que mera anécdota, historia, referencia, cita, es juego, pero juego en el sentido artístico, es fabricación gozosa de un espacio a partir del lenguaje, el texto no intenta construir otra cosa que una reflexión sobre el texto mismo; sí, es verdad, en unos más que en otros, en *Tango* es destacable, el manejo, el empleo de la censura, del quiebre, de la voluntad profunda de otorgarle valor al lenguaje, de proponerlo como material, como objeto de creación y no como mera referencia, como simple espejo de otra cosa que se trata de referir, sino en una escena autónoma; y vuelvo a Heidegger cuando señalo que no se hace otra cosa que hablar del hombre, de su morada que es la palabra, donde no hay otro sentido que el sentido que se encuentra en ella y por ella, trabajo difícil ese de erradicar el referente de las palabras, creaciones subsidiarias porque nombran, porque refieren constantemente un mundo ajeno.

Macarena Mirgulew



Tito Bustamante y Luna del Canto en *Tango*, de Ana María Harcha.

parte de la institución que lo organiza para difundir a los nuevos autores (tengo que quedar bien. Tomen en cuenta que todavía estoy en la escuela).

Es, entonces, esta *muestra* un lugar que está entre una feria tecnológica sobre pigmentos destinada a pintores y una lectura pública de obras literarias incompletas. Una especie de ornitorrinco cultural.

Entonces, ¿cuál es el provecho artístico, más allá del goce estético, que podría reportarnos una muestra de dramaturgia? (¿Conocen algo más desagradable que las preguntas retóricas, incluida ésta?).

Podemos plantearnos problemas, crearnos problemas.

El primer problema es: ¿por qué los teóricos teatrales hablan como los naturalistas del siglo XIX?

El segundo problema es cómo acercarnos a una obra dramática.

Algunas veces creo que toda obra de arte contiene una visión de mundo y un universo coheren-

te. Otras veces no.

Pero las veces que lo creo, pienso cómo abordar una obra dramática para dejar ver ese universo. Porque, en el contexto de una muestra de dramaturgia, es ese universo el central, a diferencia de una obra montada por una compañía en donde el centro es el objeto final significado entre todos. Por una extraña vez, la escena debe convertirse en un vehículo y un soporte para la obra dramática y no al revés.

Es necesario que tanto el director como los actores y diseñadores desaparezcan. No, la falta de punto de vista sería un error. Algo así como una traducción literal no intencionada de un juego de palabras en otro idioma.

Es necesario que el director, los actores y los diseñadores se vuelvan transparentes. Como un lente óptico, el director y los actores deben abrir el texto como hacen los cirujanos (es decir, tratando de que sobrevivan a la operación) e iluminarlo. Los diseñado-

CUATRO. UNA PUESTA O EL TRABAJO SUBSIDIARIO

La dirección relegada, no, no, no, en ningún caso; la personalidad, el sello propio de cada autor de escena es evidente; la puesta sostenía al texto, más bien dicho lo acogía, lo escuchaba, y lo dejaba respirar en escena; lo mantenía latiendo; lo más significativo, el impulso distintivo de cada energía, como si la energía de cada autora respirara de un modo propio en cada puesta; el trabajo de dirección supeditado al trabajo del texto, donde *el deseo del texto se transforma en representación*, en imagen, donde la palabra toma corporalidad, se transforma en texto visual, se ancla en un tiempo en un lugar, en determinadas coordenadas físicas; significativo el trabajo con los códigos en **Tango**, cómo el texto, el modo de escribir, la escritura, la estructura de cada frase dicta un modo de representación particular, dibuja en el escenario líneas de movimiento en las que el actor encaja como un engranaje; destacable la escritura escénica que dibuja un arco en que el deseo, la energía contenida en el texto, completa su ciclo, se reencuentra con su forma;

significativo es ver cómo el texto sin decirlo explícitamente va dictando un modo de hacer teatro, una poética de la puesta en escena distinta, como si a partir de cada texto se crearan de un modo instantáneo reglas particulares de representación: desde una reproducción casi criollista, con el añadido de toques cercanos a lo kitsch en **Llámame...**, pasando por un **Illionis** en tono de sátira urbana, en donde se juega con recursos teatrales dentro de la misma puesta, un trabajo que respeta el **sentido de tipo** que tiene cada situación, cada personaje, una desenfadada utilización del recurso teatral como objeto con valor propio en escena, hasta el trabajo casi experimental de **Tango** donde se busca un lenguaje escénico que no disuene con el texto, donde se dibujan líneas de personaje que no puedan calibrarse de otro modo más que como se ve en el montaje; estos tres ejemplos tomados casi al azar basten para marcar la tendencia que se ha venido dando en los últimos trabajos de autor, donde la puesta sirve al texto, contextualiza en el piso negro de la escena, la visión, la intuición, la fuerza centrífuga que mueve a todo dramaturgo a sumergirse en el acto de escribir.

res deben proporcionar el soporte físico para que el tiempo de la obra transcurra. Estas obras en particular tienen la característica de situar la acción en el espacio mediante el lenguaje. Es por eso que la labor del diseñador es posibilitar el tiempo.

(Pausa.)

En la obra de Francisca Bernardi ocurren dos relatos en presente en dos tiempos distintos.

Si yo me paro aquí, puedo decir que es un ingenioso truco de la dramaturga para estructurar coherentemente la pieza. Pero si me traslado, puedo apostar a la visión de mundo. Es decir, la dramaturga acaba de aplastar la concepción cotidiana del tiempo para crear dos líneas paralelas que se juntan y tratar de poner eso en escena. Así también ocurre con la escasez del diálogo en la obra de Lucía de la Maza, en

donde los personajes monologan casi siempre, quebrando nuestra sensación normal de la comunicación como una interacción.

Y en cuanto al público, en la obra de Anita Harcha debemos resolver el universo cerrado que crea en la convención de soledad de los personajes, que quiebra para hacer apartes episódicos. Una cuarta puerta.

Estos tres mundos distintos, algunos días creo que determinan éticas distintas. Estéticas irreconciliables.

Nuestro deber, como artesanos y espectadores profesionales, sería dar a luz esos mundos imposibles mediante la escena.

No sé cómo se hace.

Eso es lo que más me gusta.