



La cosa

JUAN VERA ALDUNCE
 Director, dramaturgo y actor
 Director del Teatro El Riel

Con el fin de hacer notar "el estado en que se encontraban las cosas" durante la guerra de la conquista en tierras chilenas, los mapuches enviaban a pequeños grupos de hombres a observar destacamentos españoles y a poner atención en su conducta: maneras de caminar, el modo de tomar la cuchara, las direcciones a las cuales miraban. Una vez memorizada toda la secuencia de acciones, corrían hacia los valles más alejados y, después de juntar a su gente en un círculo, les representaban todas las conductas y gestos del invasor con el objetivo que pudieran reconocerlos a gran distancia. De acuerdo a todos estos signos, podían constatar su estado de alerta y las posibilidades de un ataque.

En "el estado en que estaban las cosas" en 1814, en octubre, el desastre de Rancagua provocó la estampida de los libertadores hacia Argentina. Santiago quedó desprotegida de toda defensa contra las tropas españolas. La resistencia criolla, para reorganizarse, debía moverse durante las noches, cosa que se hizo más difícil, en aquella oportunidad, pues las calles eran vigiladas tanto de día como de noche.

Las autoridades españolas, con el fin de celebrar aquella victoria que les pareció definitiva, contrataron a una compañía teatral española que venía desde el Perú y programaron una función de gala en una sala de teatro ubicada en la calle Merced casi esquina con la Plaza de Armas. Aprovechando que la mayoría de la policía española estaba ocupada en proteger la seguridad de todas las autoridades de alto rango en aquella función, un pequeño comando de los llamados insurgentes incendió el depósito de velas del Ayuntamiento de Santiago. Para

reabastecerlo se necesitó un mes. Durante ese mes, las calles y las casas de Santiago parecían boca de lobo. Fue el primer apagón de nuestra historia.

Lo interesante de estos hechos es que "el estado de las cosas" varió con la intervención del teatro ... Indirectamente...

Como dramaturgo, director y actor, basaré esta intervención en la experiencia artística del Teatro El Riel, el cual dirijo desde hace diecisiete años.

El Teatro El Riel fue fundado en 1981 porque el estado de las cosas, en aquellos tiempos, lo exigía. Una compañía con actores, directores y músicos profesionales conformó una estructura que ha sufrido crisis y cambios cualitativos durante su vida. El objetivo fue llevar teatro a todo tipo de público, más un desafío: llevar las obras a los sectores más alejados que no tienen oportunidad de acercarse a este arte mayor y que, a través de una puesta en escena, pueden conocer otros ámbitos del país que habitan.

Así, los estudiantes podían conocer algunos aspectos de las tareas de los pescadores, los pescadores se introducen en la conducta de los maquinistas de tren, el público en general conoce aspectos escondidos de nuestra propia historia, cómo fue el verdadero origen de la Guerra del Pacífico (con la obra **El Salitre o cómo el Banco de Inglaterra ganó la Guerra del Pacífico**).

Para lograr buenos resultados y una ligazón coherente entre lo artístico y el hombre social, ha sido necesario elaborar una metodología de investigación



de los temas desde el punto de vista antropológico, dado que los modos de producción varían rápidamente en estos tiempos. Me refiero a los modos de producción de diferentes áreas de la economía.

El director de la obra debe ir entonces acompañando al dramaturgo en todos estos pasos (en mi caso, acompañarme a mí mismo) y luego regresar con el colectivo de actores que está en cada elenco, de acuerdo a las prioridades del montaje.

Las necesidades constantes de transporte nos han ido indicando que las puestas en escena deben estar basadas principalmente en el texto y en los actores. Así, hemos ido limpiando nuestro *Deux ex Machina*, llegando al campo más expresivo del territorio teatral.

Se ha descubierto, en diversos laboratorios efectuados, el uso de transparencias sugerentes, escenas eróticas iluminadas con linternas, cuyo haz pasa dibujando líneas sobre los cuerpos sin que éstos logren

quedar completamente iluminados o, sencillamente, la reproducción, con actores, de la técnica de la pintura narrativa. En este sentido ha sido de gran ayuda para la dirección el trabajo del inglés Edward Lucie Smith con su recopilación de la colección de pinturas bajo el título, en español, **Trabajo y lucha. El pintor como testigo**. Además, otros recurrentes como la pintura negra de Goya.

El actor, entonces, comienza a tener dificultades más interesantes y exigencias que comprometen a todo el equipo de producción en cada montaje.

Situarse dentro de la imaginaria que cruza toda la puesta en escena desde el texto hasta el diseño de vestuario se logra, algunas veces, con certeza, otras, con suave cercanía. De esta manera, nos hemos ido familiarizando con el estilo luminoso del realismo crítico que nos permite algunas licencias extraordinarias, ya que su estética pretende reflejar proyecciones futuribles de la realidad y no la realidad en sí.

Las mujeres de Brecht, basada en obras de Bertold Brecht. Dirección de Juan Vera. Teatro El Riel, 1998.



En estas obras ningún personaje es un héroe ni existe la conducta absoluta. Son seres humanos completamente enlazados con su medio social y es este medio el que influye en sus conductas personales. Es lo que todos llaman **gesto social**.

Estos elementos han provocado en El Riel un

arte poética de cambios escénicos con los cuales el público se ha encontrado desde hace algunos años: la puesta en escena circular.

Durante muchos años de trabajo, no menos de diez, nuestras puestas en escena tenían que adaptarse a la caja italiana convencional, pues donde quiera que uno vaya, en este país, ese espacio escénico lo encontramos en todas las escuelas, salones oficiales, semi oficiales o locales sindicales. Pero las exigencias de lograr un público activo nos llevó a buscar una forma más simple. Recurrimos a lo primitivo. El círculo. Esa corriente eléctrica, real, que se produce entre los espectadores que se sienten, en cierto modo, participando dentro de la obra que está mirando y oyendo. En el espacio circular, el actor queda desprovisto de protección completa de su cuerpo. Se lo puede ver tanto de espalda, de costado o de frente. Su cuerpo deberá estar vivo durante toda la obra. Sus ojos deben trasladarse a la espalda y la voz debe usar toda su capacidad de resonancia muscular y ósea.

La dirección se vuelve más meticulosa en cuanto al desplazamiento dentro de aquel espacio donde habrá sólo algunos elementos o dibujos de escenografía. Lo necesario que se usará en la acción. Muchas veces el espectador de un sector verá a los personajes en mayor perspectiva y luego, en la próxima escena, los tendrá al alcance de la mano.

Las luces alcanzan a iluminar toda la audiencia de tal manera que el público puede mirarse a los ojos.

MÉTODO PARA ENFRENTAR EL ESTADO ACTUAL DE LAS COSAS

- Director y puesta en escena con el autor.

Si el director es el autor de la obra, deberá estar dispuesto a romper algunas reglas. Se corre el exequisito riesgo de quedar despedazado como peatón al paso de un tren.

- Clarificar el objetivo de la puesta: ¿Para qué?

Poner atención y, si es posible, concentración, en el acento o los acentos que emergen del texto y la imagen activa de las palabras que generan acción y las

Andrea Jbsh



Antonia pajaritos de mimbre y remolinos de papel.
Autor y director: Juan Vera. Teatro El Riel, 1997.



acciones que generan palabras.

Con estos elementos se puede iniciar la elaboración de la planta de piso (planos, diagonales y triángulos)- elaboración de la estrategia de los personajes y sus armas de ataque. Se medirán estas armas con los otros que comparten los mismos objetivos. Establecer alianzas y despejar las incógnitas del subtexto. No elaborar antecedentes extra-escénicos. Cada escena tiene su propio protagonista y éste no es el mismo en toda la obra. El protagonismo, generalmente, se plantea dentro del entorno económico que circunda a toda la obra y la cruza diagonalmente. Este entorno es quien genera los conflictos vitales.

Ej: Si la Empresa Montesco no hubiera subido los aranceles aduaneros a los Capuletos, éstos no habrían ido a la quiebra. ¿Qué calidad de amor se puede desarrollar entonces entre sus descendientes?

Facilitar a los actores los elementos de espacio y acciones de manera que éstas sean precisas, limpias y contradictorias con respecto al texto. El cuerpo dice lo contrario de la palabra. Así, se generan acciones vitales.

El juego del actor se inicia una vez que la planta escénica está resuelta dentro de los espacios.

Durante los ensayos, desde la primera lectura hasta la entrega de la puesta en escena, el director deberá desmalezar periódicamente la conducta escénica del actor de tal manera que los frutos queden siempre a la luz. Es común que el actor vaya adaptando el accionar social de una obra a su accionar personal.

Cada cierto tiempo, durante los ensayos, se deberá hacer detenciones acerca de los lineamientos estéticos de la obra. Es útil hacerse la pregunta: ¿Es nuestra estética la ética o nuestra ética la estética? Al retomar el juego escénico se debe vigilar que el actor juegue y no actúe y use su instrumento vocal acentuando las consonantes, tratando de erradicar el hábito de alargar vocales con el fin de hacer las frases más emotivas.

Hay que insistir en que el actor ejecute sus acciones dramáticas teatrales una después de la otra, y no una a partir de la otra. Esto último impide el diálogo. El actor es un narrador, relator de sus personajes. Con esto estamos equilibrando la obra en un solo sentido. Lo que se llama el gesto social de toda la obra.

(Si estas herramientas no dan resultado, el director usará las armas que estime convenientes para optimizar la expresión).

TEATRO EL RIEL Y EL ESTADO ACTUAL DE LAS COSAS

¿Por qué me atrevo a plantear estas verdades relativas hoy?

Porque también soy público,
soy un habitante de las veredas y los trenes.
Porque he llegado al fondo de las minas,
a los volcanes de las usinas calientes,
he navegado en la sala de máquinas de un barco
he visto armar tornillo por tornillo
una locomotora.
He visto al boticario dormido en su recetario
y a la muerte flotante por el río de Santiago...
En cada uno de estos lugares
hay hombres con sus manos
arañando racimos de sueños.

Y
estos hombres
y esas mujeres
son mostrados en el teatro
por otros hombres y otras mujeres
compartiendo los mismos sueños.
Son los actores.

FINAL

Queridos compañeros, resulta difícil una síntesis humana y artística del Teatro El Riel.

17 años no son 17. Son 170 ó 1700.

Comenzamos en un mes de marzo, donde todavía ni la alternativa de lo *under* estaba de moda. Se arriesgaba y se sigue arriesgando la vida en cada escenario del país.

Y esto no es una moda. Por lo tanto, no estamos ni estaremos de moda en ningún sistema político.

Sólo estamos creando, y creando para salir, cada cierto tiempo, a ustedes con nuestra locura teatral. ■