



Diálogo con Mauricio Celedón

## Dramaturgia del presente

Pedro Celedón

Historiador del arte

**N**anaki, el hombre que se dice poeta y cuyo subtítulo es **Dossier 262602**, es el último espectáculo del Teatro del Silencio. Aproximarse a él obliga a sumergirse en algunas de las páginas más candentes de la teoría y práctica teatral de nuestro siglo, puesto que su protagonista, Antonin Artaud, es sin duda el padre-furioso de un teatro contestatario, inconformista y radical.

Lamentablemente las *sombras* de sus visiones artísticas han sido muchas veces domesticadas para poder conceptualizarlas y entregarlas en un vocabulario docto, el cual, por lo general, minimiza la dimensión de su discurso.

Otras tantas veces su persona ha sido desafectada, con la misma urgencia que la sociedad huye del nombre de una enfermedad contagiosa, ilusionada que tras este operativo podrá alejarla de su vida cotidiana, ya que sólo le incumbe a los otros, en tanto que su *doble*, ablandado y aséptico, es incorporado a su bagaje intelectual.

Después de ese desplazamiento, Artaud deja de ser un hombre y se transforma en un personaje, en tanto su teatro de la crueldad deviene un vehículo entretenido, en el que descansa una estética del escándalo entregada en goteras, como el ejercicio de presentar un desnudo cubierto por la oscuridad o una larga cabellera.

En ese tratamiento anti-cultural, en donde la sociedad actúa principalmente gatillada por el miedo a lo impredecible, se persigue la domesticación del universo Artaud, restringiéndolo a un par de obras,

masificadas éstas por el buen ojo comercial de las editoriales oficiales y piratas, las cuales divulgan un grito que deja de ser verdaderamente ensordecedor, en la medida en que ocultan su contexto.

Antonin Artaud fue sin duda la encarnación de un alma que luchó continuamente por preservar su identidad y su relatividad. Consecuente con esto, la obra del Teatro del Silencio conduce al espectador por las rutas del gesto y de las actitudes, de un cuerpo habitado por la violencia de todo visionario.

Para ello, escenografía, música y actores crean un espacio indivisible, en el cual el espectador es atacado en su lógica racional, generando más que una situación estética un lugar de shock, que proviene de la evidencia de estar frente a la puesta en escena de un espacio de crueldad.

Esto no se genera de las manipulaciones de una mente que arde en contradicciones irreconciliables, como son los personajes de Shakespeare, sino del vértigo de quien ha saltado definitivamente al abismo.

Su hábitat es un universo plástico magnífico e inquietante, construido en base a rampas y pórticos que permiten una movilidad extraordinaria de los actores y la utilización simultánea de éstos, diseñando un espacio permanentemente habitado en su dirección horizontal y vertical (trapecio y entradas a diferentes alturas).

La redundancia del signo Artaud es llevado reiteradamente a un punto de quiebre, creando una visión caleidoscópica en un movimiento continuo, que fuerza la emoción de todo espectador al penetrar al

territorio de lo insoportable e inaceptable, gatillado por un Nanaki encarnado, al mismo tiempo, en el cuerpo de diez actores

El Teatro del Silencio, fusionando en esta obra al circo, la danza, la música, el teatro y el mimodrama, se instala en un territorio prácticamente despoblado de las artes escénicas, apostando fuertemente además a un teatro que no espera al público, sino que se esfuerza por crear las estrategias necesarias para ir a su encuentro.



Las encarnaciones de Nanaki por diferentes actores, en la obra del Teatro del Silencio.

Para aproximarnos en forma más directa a este espectáculo, le preguntamos a su director, Mauricio Celedón:

■ **¿Por qué el Teatro del Silencio elige a Antonin Artaud como sujeto de un nuevo montaje?**

En primer lugar, porque él llevó a la práctica un concepto teatral basado en que el actor es un atleta de la emoción, proponiendo para esto un teatro que va más allá de la palabra y en cual se inventa el lenguaje, al punto de que, por sobre todo, está la puesta en escena.

■ **¿Existirá, entonces, una relación directa en-**

**tre lo que este autor propuso y lo que el Teatro del Silencio busca?**

*Guardando la distancia que todo maestro te obliga, puesto que cada vez que crees comprenderlo se te escapa aún más lejos, es claro que el Teatro del Silencio ha optado por una estética coincidente con el universo propuesto por Artaud en lo relativo a asumir un teatro gestual, físico, sonoro, pero sin palabras y donde la autocomplacencia queda excluida.*

■ **Para aproximarse a este gran personaje, ¿qué camino recorrió la compañía?**

*La obra de Artaud está materializada espiritualmente en miles de páginas que son bofetada tras bofetada a todo teatro tradicional y hedonista. Nosotros nos aproximamos a ella y también recibimos sus golpes.*

*Lo primero que hicimos fue salirnos del minúsculo abecedario conocido por los "entendidos". Más allá de **El teatro y su doble** te encuentras con un autor de veintiséis tomos, de ellos el último contiene su famosa conferencia en el Vieux Colombier, donde pudo llevar a cabo su concepción del Teatro de la Crueldad, siendo ese instante el que más fuertemente nos marcó desde un principio.*

■ **¿Pero además de sus escritos, fueron incurriendo en su vida?**

*Por supuesto. Ella es tan dramática y brutal que es posible resumirla en un verdadero calvario de genialidades y enfermedades entrelazadas. Es también una búsqueda cabalista y mística en la comprensión de su propia locura, de aquella que le decretó una meningitis cuando era pequeño.*

*La vida de Artaud está marcada por el sino de la muerte, de la ruptura, del límite, del acoso y la lucha por incorporarse, con su verdad, a un estadio denominado "normalidad".*

■ **¿Cómo sintió el Teatro del Silencio al fantasma Rimbaud, específicamente aquel que ustedes construyeron en Mala Sangre, a la hora de ingresar al Universo de este otro maldito?**

*Es claro que no queríamos repetir el mismo camino. **Mala Sangre o las mil y una noches del poeta** es la vida de Rimbaud abordada como con una paleta abierta,*

fragmentando momentos de toda su historia, trabajando luego con aquellos trozos que no eran anécdotas, pero sí momentos significativos del gran puzzle, que fue su vida. En el caso de Artaud, la creación se fue cerrando sola.

■ **¿Eso quiere decir que cuando comenzaron a trabajar no existía un escritura dramática establecida?**

No. La dramaturgia que se ha “establecido” en el Teatro del Silencio es una dramaturgia del encuentro, abierta al presente. Es una escritura que llega, que no se busca y menos se preestablece.

■ **¿Cómo pasa eso concretamente?**

El Teatro del Silencio escribe la obra con el trabajo que surge en los ensayos. La base es el estudio previo del personaje y la voluntad de dejarse penetrar por él. Este nos sorprendió fuertemente y de una manera prácticamente mágica nos obligó a penetrar en su locura.

Ella inició y terminó la escritura, pero no estaba previsto, fue en el proceso de los ensayos que se hizo evidente ya que “la dramaturgia del encuentro” implica, obviamente, una escritura que se construye en el trabajo del día a día, en aquel que materialmente se ha traducido en gestos.

■ **Frente a ello se podría decir, entonces, que la construcción del espectáculo es residual, ya que es la decantación de aquello que seleccionan una vez que ha aparecido en el escenario. Pero eso se da en toda creación teatral, aun con texto, ya que el cuerpo del actor hace suyas las palabras, las recrea de cierta manera.**

En el mejor de los casos claro que eso pasa, pero la “trampa” es demasiado abierta y se cae rápidamente en la repetición de un texto sin integrarlo, siendo esto todavía mucho más dañino cuando opera al interior de un sistema de producción teatral en que los roles son otorgados.

■ **¿Como en aquella especie de teatro con actores designados, dices tú?**

Claro, lamentablemente esa “designación” destruye toda sorpresa, puesto que “otorga” antes de haber “encontrado”, ya que viene un director con un texto completamente soñado por alguien y reparte los personajes sin permitirse la libertad de que éstos lleguen al

Cristofor Renard



Nanaki del Teatro del Silencio, dirección de Mauricio Celedón, 1998.

**NANAKI**

estrenada en Valparaíso, el 3 de mayo de 1997,  
en el gimnasio del Colegio Seminario San Rafael

**Ficha Técnica**

Autor : Mauricio Celedón

Director : Mauricio Celedón

Asistente de dirección

y coreografía : Jean Marie Rase

Creación musical : Jorge Martínez, Nelson Rojas,  
Rodrigo Latorre, Pablo Palacios

Director de acrobacias aéreas : Bruno Krief

Escenografía y vestuario : Montserrat Casanova

Iluminación : Orbita Producciones

Construcción del pórtico : Víctor y Eduardo Véliz,

Alexis Cansino,

Juan Carlos Muñoz

Director Técnico : Alejandro Vásquez

Asistente de vestuario : Rosa Benedit, Patricio Luengo,

Mónica Navarro

Costurera : Juana Cid

Ayudante de escenografía : Marcelo Pizarro

Sonido : Francisco Araya, Lili Candia

Carlos Irrarázabal

Creación de iluminación

para Francia : Christophe Shaffer

Construcción de

la estructura autónoma : Víctor Véliz, Eduardo Véliz,

Alexi Cancino, Juan Carlos Muñoz,

Patricio Illanez

Confección del dossier : Sabine Fortino

Administración : Catherine Pérez

**Reperto**

Francisco Araya

Armance Brown

Franck Carroule

Andrés García

Luis Hormazábal

Axel Jodorowsky

Felipe Jofré

Claire Joinet

Bruno Krief

Alejandro Núñez

Sergio Pineda

Jean-Marie Rase

Colette Six

Claudia Verdejo

Jessica Walker

cuerpo de cualquiera de los actores en escena, lo cual muchas veces sirve para el cine y la decadente televisión, pero para el teatro es fatal.

■ **En el caso de Nanaki, en que hay diez Artaud, ¿es porque todos ellos lo encarnaron correctamente?**

Indudablemente, la posibilidad de llegar al personaje al interior del Teatro del Silencio estuvo siempre en las manos de todos los actores, sin priorizar si alguno era físicamente más parecido al modelo con que Artaud se reconoce, pudiendo incluso todas las mujeres de la compañía probar el meterse y encarnar a este tremendo artista, puesto que el principio del sentirlo, de vivirlo, era lo que realmente gatillaba la obra.

Aconteció que, al cabo de unas semanas de ensayos, cada uno de ellos propuso un Nanaki, todos lo aprobamos y, de a poco, éstos no quisieron abandonar el escenario, se fueron quedando, interactuando, hasta que fue evidente que los diez Nanakis eran necesarios y no uno solo.

■ **En eso la tarea del director es fundamental, ¿o no?**

Creo que el rol del director es, sin duda, el de "armador". Pero yo me doy la libertad para ello, puesto que me niego a imaginarme imágenes en la soledad de mis sueños y me doy el tiempo para que ellas aparezcan frente a todos en el escenario.

Esto lo practica Ariane Mnouchkine y, entre otros, viene también del gran maestro que fue Pablo Picasso quien, habiendo pasado por casi todos los estilos vanguardistas de su época, siempre aseguró que él no buscaba sino que encontraba.

■ **La presencia del trapecio y los acróbatas en el escenario, ¿es fruto entonces de ese tipo de encuentro entre el Teatro del Silencio con el circo?**

Evidentemente el circo ha calado hondo en nuestra sensibilidad, puesto que provoca un vértigo y una sensación de peligro que sólo son controlables en forma parcial desde la pericia del actor.

Ese verdadero riesgo en el circo está totalmente presente y mantiene muy despierto a cada ejecutor. Además, el rigor del circo enmarca en un aliento poético a todo gesto.

**salió de ese verdadero encierro en Valparaíso, obtenido bajo la residencia de setenta días de trabajo?**

*Es verdad que la residencia en Valparaíso fue absolutamente intensa, prácticamente no existieron días libres, pero también es cierto que el encierro de Artaud era algo que nos pesaba. Su verbo, intentando escapar de una prisión física, regresaba para volver a ser expulsado en un movimiento continuo que no lo dejaba descansar.*

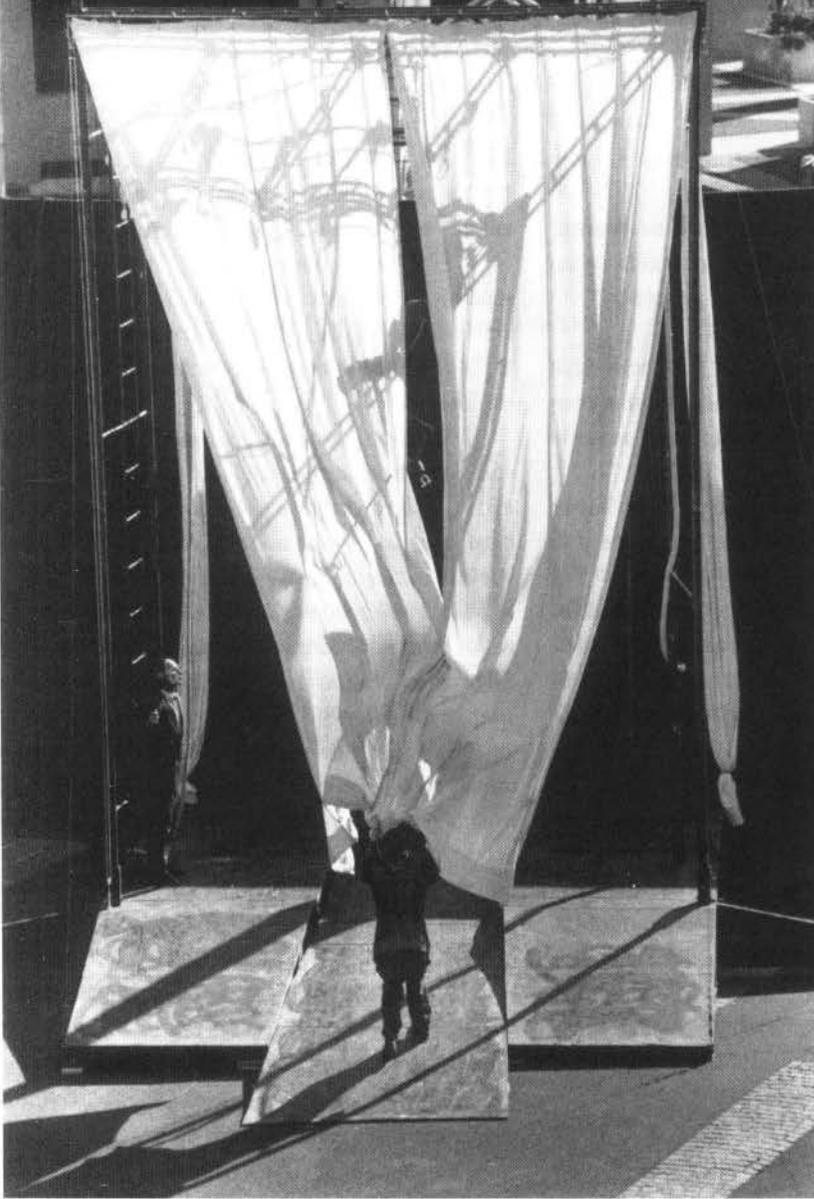
*Esa redundancia hizo nacer un concepto de unificación que, en primer lugar, no aceptó a un solo Artaud sobre el escenario y poco a poco cada actor se fue transformando en una versión posible de este poeta.*

*Esto generó claramente una atmósfera que producía angustia, alte-*

*ración y que se ofrecía totalmente cruel, descarnada. Por eso la aceptamos como consti-tuyente de nuestro espectáculo.*

**■ ¿Y la música estuvo presente desde los inicios como en los otros montajes?**

*Sí. Para nosotros ya no es posible imaginar un territorio de individualidad artística. La música nace junto con los gestos de los actores, como lo propuso Ariane Mnouchkine, tomándolo a su vez de otras fuentes. Igualmente, el vestuario, la utilería y el espacio*



**Nanaki del Teatro del Silencio, dirección de Mauricio Celedón, 1998.**

*Me interesa también la provocación que implica ese riesgo y no quisiera que estuviese ausente en las puestas en escena que actualmente realizamos, pero la acrobacia aérea en este caso no sólo es la presencia del circo, sino que es también la posibilidad de investigar en la verticalidad del espacio escénico, camino que nos parece interesante y el cual venimos insistiendo desde **Taca-Taca mon amour**.*

**■ ¿Es posible adjudicarle el ambiente claustrofóbico y reiterativo de la obra el que**

escénico se diseñaron paralelamente a la escritura dramática.

■ **Entonces, ¿es posible referirse a tu dramaturgia como una dramaturgia construida en un momento que sólo puede ser el presente?**

*Estar en presente es la creación.*

*Nosotros nos alejamos de la idea de trabajar sobre un texto ya escrito, puesto que éste inevitablemente es un trozo del pasado que se desea imponer desde un sueño individual.*

*La dramaturgia del presente, si se quiere llamar así, es la respuesta colectiva que se contrapone a lo individual.*

■ **¿Qué permite obtener ese presente, a diferencia de un texto escrito con anterioridad?**

*Claramente un estado capaz de captar su entorno; por eso, es intrínseco a la creación el lugar donde escogimos realizar el espectáculo. Artaud necesitaba para nosotros de aquella atmósfera poética y delirante que expiran puertos como el de Valparaíso, que no es exclusivo del puerto chileno pero sí escaso, no se encuentra en cualquier ciudad al borde del mar.*

*La residencia, por lo tanto, apuntaba directamente a penetrar en aquellas viejas bodegas absolutamente rodeadas por el mar, encima de los barcos, indisolubles de un espacio bohemio, salpicado constantemente por los abrazos de encuentros y despedidas de hombres interoceánicos, tan próximos de la soledad y la muerte.*

■ **La escenografía, ¿es también una mirada a ese anfiteatro natural que es el puerto de Valparaíso?**

*El espacio escénico está pensado para las proporciones de cualquier ciudad, ya que desde que este proyecto se inició fue invitado a participar en grandes festivales de teatro de calle, aunque es estático.*

*Para ello construimos un espacio quinopano-rámico que genera por sí solo una gran presencia, en la que cientos de metros cuadrados de tela negra sirven de umbral a la mirada del espectador, la cual es acogida al*

*interior de 400 metros cuadrados de escenario.*

■ **¿Qué sentido tienen, a nivel simbólico, las seis salidas-entradas que componen ese espacio?**

*Ellas fueron apareciendo en la medida que el espectáculo nos exigía mayor velocidad para el desplazamiento de nuestro Artaud fragmentado.*

■ **¿Eso lo hace parecerse mucho a una gran sala de interior?**

*Sí, en cierto aspecto, pero no buscamos esa similitud sino que proporciones capaces de contrarrestar a las micros, los borrachos o las discusiones de parejas. Frente a todo ese ruido, el teatro de calle debe gritar más fuerte y la música con la escenografía son vitales para ello.*

■ **Te has referido varias veces a la situación de residencia para definir la estadía del Teatro del Silencio en Valparaíso ¿Qué significó concretamente aquello?**

*La "residencia" es un sistema de co-producción ideal. Implica, por una parte, en este caso, el desplazamiento desde Francia de un grupo de artistas que han obtenido una subvención estatal para crear un espectáculo, para el cual es importante la inspiración que le proporcionará una ciudad (Valparaíso) ajena a la residencia habitual del grupo.*

*Por otra parte, es necesario que exista una ciudad interesada en que el grupo de artistas trabaje en su interior, para que tanto en el proceso de creación como en las primeras exhibiciones de la obra, tanto los artistas interesados como los ciudadanos de ella participen.*

*La unión, evidentemente, hace la fuerza, por lo que el capital humano, creativo y económico del grupo, se ve reforzado con lo que la ciudad entrega en tanto alojamiento, comidas y, muchas veces, aporte financiero de empresas locales.*

*Posteriormente, la obra será dada en muchos otros lugares, como es el caso de **Nanaki**, siendo cada vez una embajadora de quienes en ella creyeron y del puerto de Valparaíso.*

*Según mi visión, éste es un camino necesario de replicar en Chile.*