

:: TEXTO DE CREADOR

# El Pabellón Místerix, reflexión de director escénico de la obra *El propósito de los pájaros*

Alberto Olguín Durán

Universidad de Antofagasta, Antofagasta, Chile

alberto.olguin@uantof.cl

## A modo de introducción

El año 2018, el actor Carlos González Muñoz y quien suscribe, nos dimos a la tarea de escribir y llevar a escena una obra que reflejara el pesimismo que teníamos ante el futuro del equilibrio ecológico y , a su vez, del comportamiento humano cuando el agua escaseara en el planeta.

Se pensó en el desierto en que les toca vivir, en su contaminación y en su soledad. En un juego de especulación distópica se introdujeron cuatro humanos en una pajarera y se les dejó que sobrevivieran a su suerte. De regalo se les entregó un poco de agua y muchas viejas obras cinematográficas para que se entretuvieran. Al proyecto se le llamó *El propósito de los pájaros*. El montaje de dicho texto dramático fue dirigido por Alberto Olguín Durán y puesto en escena por el Teatro Místerix de Antofagasta<sup>1</sup>. A finales de ese año, se obtuvo el financiamiento del Estado, a través del Fondart Regional 2019, para montar este trabajo escénico.

El proyecto se echó a correr; se contaba con cuatro intérpretes, un espacio para los ensayos en un salón de un colectivo teatral antofagastino, más tarde se integró una jaula gigante y también una pantalla para la reproducción de películas. Todo sobre el escenario de uno de los teatros de la ciudad (Pedro de la Barra), otorgando la idea de que al final del proceso el colectivo estrenaría muy resguardado, tranquilos.

Sin embargo, antes de iniciar los ensayos el proyecto sufrió un duro revés. Por diversas razones ninguno de los dos teatros que posee la ciudad se encontraba disponible para el estreno de la obra teatral en las fechas estipuladas y el salón del colectivo teatral dejó de funcionar. El Teatro Místerix en la calle y ante la falta de un espacio adecuado, con la premura temporal y económica que exige cualquier producción teatral. Después de mucho deambular, se decidió correr el riesgo de ensayar y realizar las presentaciones del espectáculo en una pequeña carpa

---

<sup>1</sup> La Compañía de Teatro Místerix es un colectivo teatral de la ciudad de Antofagasta que ha trabajado por ciclos desde el año 1996, estrenando siete espectáculos teatrales, entre los que destacan "Chau Místerix" de Mauricio Kartún (1996), "Monkey" (2000) y "Quijote de Cobre" (2016), ambas escritas y dirigidas por Alberto Olguín.



Teatro Carpa "Pabellón Místerix", armado y explanada Campus Coloso Universidad de Antofagasta. Fotografía de Guillermo Cortés Sánchez.

de circo que un empresario de espectáculos infantiles ofreció en arriendo y, con la colaboración de la Universidad de Antofagasta, el grupo se instaló en un descampado del Campus Coloso de dicha universidad. Así, sin proponérselo, la idea espacial de la obra teatral no solo se había trasladado de lugar, sino que (aún sin saberlo) la obra se transformaría en otra cosa, en otra obra.

Esta reflexión busca, entonces, dar testimonio de la problemática espacial que le tocó vivir al Teatro Místerix al poner en escena la obra teatral titulada *El propósito de los pájaros*. Entendiendo que dicha realidad no es privativa de esta compañía teatral, sino de muchos colectivos que se ven enfrentados a la falta de infraestructura profesional para la labor escénica en la ciudad de Antofagasta.

### Los pabellones o los teatro/carpas como elemento de respuesta popular a la falta de espacios para la escena desde los anales de la ciudad de Antofagasta

Paralelamente al proceso escénico que vivíamos, en una coincidencia mágica, quien escribe este texto se encontraba realizando la escritura final de una tesis académica que llevaba por título *Los primeros teatros de Antofagasta y su aporte a la sociedad antofagastina: 1871 y 1905*, y que era la actividad final de un programa de magíster en ciencias sociales que cursaba. Dicho texto era una investigación historiográfica que buscaba comprender el aporte que los edificios teatrales habían realizado al desarrollo constitucional de este enclave portuario, describiendo y analizando, desde todas sus aristas, las actividades artísticas, políticas y socioculturales que se desarrollaban en los primeros edificios teatrales de la ciudad.

En ese recorrido histórico, se llegó a la conclusión de que, en el período comprendido entre 1871 y 1905, la ciudad había tenido más espacios para teatro que los había hoy en pleno siglo XXI. Por un lado, cinco espacios formales que se acercaban a lo que conocemos como teatros a la italiana:

El Primer Teatro (1871), que fue incendiado por un grupo de actores aficionados que ensayaban un drama, el Teatro de la Calle San Martín o Barraca N°1 (1893), el Teatro Nacional ubicado en calle Latorre (1893) entre calle Prat y Sucre con vistas al poniente, el segundo Teatro Nacional (1896), que se ubica también en calle Latorre, pero entre las calles Sucre y Bolívar, que más tarde recibiría el nombre de Teatro Latorre y que fue por más de veinte años el teatro oficial de la ciudad. A eso se le suma el Teatro Condell (1895), pequeña y modesta sala que no lo nombra ningún historia-

dor pero que sí aparece con espectáculos en la prensa de la época (El Industrial) y la sala de que mantenía la Sociedad de Artesanos, donde se realizaban algunas presentaciones profesionales. A eso habría que agregar el espacio del Círculo Dramático y otros terrenos descampados (por ejemplo, en calle Bolívar y en la Plaza del Ferrocarril) donde se emplazaron circos y espectáculo ópticos, de magos y nigromantes, de mujeres serpentina y acrobacias acuáticas (Olguín Durán 3).

Por otro lado, muchos espacios que tenían las más variadas condiciones para el arte escénico y a los que se les llamaba teatros y parecían teatros, eran lugares tales como plazas-estadios, coliseos de madera, salones de patinaje, recintos de asociaciones, mancomunales o filarmónicas adaptados para todo tipo de presentación artístico-escénico.

Entre estos espacios para la escena, uno de los más singulares eran los llamados teatros pabellones o simplemente pabellones, que eran carpas para teatro (a finales del siglo XIX) y que en las tres primeras décadas del siglo XX se convirtieron en cinematógrafos encarpados (Jara et al.). Lugares donde podían reunirse, como dice Jorge Dubatti (123), convivialmente (en el caso de espectáculos en vivo) y tecnovivialmente (en el caso del nuevo cinematógrafo) fácilmente más de 500 personas.

Estos pabellones eran “carpas fijas que se instalaban en terrenos baldíos y que se importaban desde el extranjero” (Olguín Durán 46) y cuyo cielo estaba cubierto por una tela de tocuyo<sup>2</sup>, con sillas de madera y con una maquinaria compleja como la de un teatro tradicional (*Diario El Industrial* 2) y que cuando ocasionalmente llovía obligaba a suspender las funciones artísticas. Hubo así, en Antofagasta, desde 1871 hasta 1930 muchos pabellones para arte escénico presencial y para cinematógrafos.

Dichos espacios teatrales nacían casi siempre por necesidades o por el crecimiento de la demanda en desmedro de la oferta de edificios teatrales o cinematográficos. Por ejemplo, en el año 1896, luego del incendio del segundo Teatro Nacional, se instaló, en las ruinas de este, una carpa/teatro (pabellón) que albergó por más de un año espectáculos de todo tipo (“El Incendio del Teatro Nacional”) a la espera de la construcción de un nuevo teatro.

Estos pabellones aspiraban a imitar la concepción de un teatro a la italiana, manteniendo lunetas, palcos, galerías para los espectadores, maquinaria teatral para los artistas y una gran pantalla para el cine. Luego del advenimiento del cine, ya por 1907, muchos de estos espacios proliferaron en la ciudad. Espacios que, si bien podían albergar a gran cantidad de espectadores y así cubrir la alta demanda, carecían de toda comodidad y mecanismos de seguridad, tanto como para los espectadores como para los artistas. Así lo demuestra un hecho sucedido el 27 de febrero de 1910 cuando una galería repleta de gente cayó en mitad de una función en el Pabellón Antofagasta, sin víctimas fatales, pero con muchos lesionados (*El Mercurio*).

Lo paradójico de estos pabellones es que casi 130 años después el Teatro Místerix de Antofagasta se encontraba en la misma situación de los artistas de la naciente Antofagasta de finales del siglo XIX. Porque en la ciudad existen hoy en día solo dos edificios que pueden albergar espectáculos escénicos profesionales en buenas condiciones: el Teatro Municipal dependiente de la Corporación de Desarrollo Social de la Ilustre Municipalidad de Antofagasta

2 El primer teatro que tuvo la ciudad, que estuvo en pie en el período comprendido entre 1871-1890, también tuvo su techo cubierto por tela de tocuyo. Ese material era usado muchas veces en construcciones fijas y con mayor razón en los pabellones.

y el Teatro Pedro de la Barra de la Universidad de Antofagasta. El Teatro Municipal, capaz de albergar aproximadamente a 867 personas cómodamente sentadas (Cultura Antofagasta) y el Monumento Nacional Teatro Pedro de la Barra, que tiene capacidad para 110 espectadores y que, luego de un proceso de restauración que se llevará a cabo el año 2020, ampliará su capacidad a 184 espectadores (*El Diario Antofagasta*).

### Del proceso de creación desde la espacialidad

Antes de comenzar a ensayar, la compañía se propuso la labor de crear su propio teatro: El Pabellón Místerix. Y esa carpa/teatro tendría la cualidad de ser un espacio pensado para un espectáculo determinado y donde la obra teatral creada estaría en función del espacio ofrecido por la carpa, sin imitar el modelo de teatro tradicional (platea con pendiente, escenario elevado para permitir una mejor visión, maquinaria escondida para mantener la ilusión de la ficción, entre otras cosas).

Toda la materialidad del dispositivo teatral necesario para la representación de la obra estaría en función del espacio teatral que ofreciera la carpa, comprendiendo que, al no existir un diseño arquitectónico determinado por otros, crearían su propio escenario y patio de butacas.

Se hizo necesario no tener el edificio teatral para comprender que un teatro no es necesariamente la construcción ideal que se tiene de él. Eso sirvió para echar a andar el proyecto, porque al igual que los pabellones decimonónicos de Chile, y como se mencionó más arriba, se contaba solo una carpa de circo (sin sillas, ni galerías, sin piso y sin cortinas) y con un terreno inmenso que poseía un medidor de corriente trifásica para iluminar la carpa y el espectáculo.

Los pasos para la puesta en escena excedían por mucho la simple conjunción o interrelación de los componentes escénicos y las condiciones de la recepción (Pavis). Para el director teatral que suscribe y para el elenco, la puesta en escena involucró pasos anteriores y posteriores a lo escénico.

En primer lugar, hubo que escoger el lugar preciso dentro del terreno baldío, donde se iban a levantar los dos mástiles centrales de la cúpula y habilitar para el uso diario (ensayos y reuniones) el pabellón, ya que se tuvo que considerar varios aspectos para poder levantar la carpa. Aspectos que, mirados con distancia, parecen una perogrullada, pero que, a la mirada novata de este colectivo de artistas acostumbrados a la comodidad de un teatro, sin un equipo de producción adecuado y sin los conocimientos circenses, fue una proeza. Este desconocimiento significó, por ejemplo, que los vientos de la carpa cedieran varias veces y que, en más de una oportunidad, sobre todo en los primeros meses, se tuviera que acudir al llamado de los guardias de seguridad de la universidad anfitriona para ir de noche a levantar la carpa que yacía caída por los costados. El descampado cercano a la costa favorecía mucho que el viento marino soplara, por las tardes, de manera violenta. Sin embargo, después de un par de meses el colectivo logró dominarla. Hubo, también, que limpiar de escombros y nivelar el terreno, habilitar un piso que mantuviera levemente el lugar sin polvo y abastecer de luz eléctrica la carpa. Todo esto se realizó mientras se reescribía el texto dramático y se iniciaban los primeros esbozos de una puesta en escena.

Definir el espacio escénico y el lugar para los espectadores fue un segundo momento que pensamos es necesario dejar testimonio para entender la puesta en escena del *Propósito de*



Teatro Carpa "Pabellón Misterix", antes de una función, octubre de 2019. Fotografía de Guillermo Cortés Sánchez.

*los pájaros*. Se hizo necesario porque una vez conocida la atmósfera que proponía el pabellón (sus aromas interiores, los calores de la tarde y el frío de la noche o el espacio vacío que nos proponían con los mástiles al centro que se perdían en lo alto de la cúpula central) el proceso intuitivo del grupo, en función del pretexto dramático que teníamos (y que a esas alturas se intuía mutaría en otro producto final) obligó a ponernos en lugar del espectador, en cómo y qué vería, y en cómo y qué oiría.

Se plantearon varias maneras de definir el espacio escénico y la relación con los espectadores; circular, en medialuna como los circos tradicionales, frontal como un teatro a la italiana, con galerías o en sillas planas. Incluso con espectadores sentados en el suelo o inmersos en la propia escena. Después de mucho probar (en los mismos ensayos) se resolvió postergar la decisión hasta que se definiera el diseño. Luego, el grupo se percató de que el diseño integral no solo estaba en función de las propias necesidades de la puesta en escena o de los actores y de la actriz, sino que en función del espacio real que ofrecía la carpa (diámetro, mástiles centrales, cercanía con la corriente trifásica, textura del terreno).

Hubo que redefinir el diseño integral en función de la nueva realidad. Peter Brook sostiene que, al crear un nuevo espectáculo, él comienza por plantear un concepto escénico:

lo deshago, lo hago, lo vuelvo a deshacer, lo trabajo, lo resuelvo. ¿Cómo será el vestuario? ¿Qué colores usaré? Todo ello constituye el lenguaje que busca hacer de aquella intuición algo más concreto. Hasta que de todo ello surge la forma que habrá de ser modificada y puesta a prueba, pero que, de todos modos, ya ha emergido (17-18).



Obra *El propósito de los pájaros*. Personaje: Camila Paloma. Actriz: Luz Domic S. Fotografía de Guillermo Cortés Sánchez.

El elenco tenía ciertas certezas iniciales cuando se generó el proyecto (de premisas, de sentido, dramáticas), mas, al verse en esta nueva espacialidad, que a estas alturas era concreta y metafísica, nuevos diseños, nuevas texturas y colores fueron apareciendo. De las decisiones más relevantes se puede mencionar que el espacio carpa estaría dividido por la mitad por una reja (la jaula de los pájaros) y que los espectadores quedarían a centímetros de ella. Además, el piso original del terreno (tierra húmeda que se tiñó con polvos de colores) quedaría como el suelo de la ficción y que un cubrepiso de linóleo quedaría para los espectadores.

Esa decisión fue fundamental para el trabajo actoral y también para el resto del diseño. Así, mientras se ensayaba, se fue construyendo e instalando la escenografía para los intérpretes, y también la construcción, pintado y preparación de los asientos (tipo galería circense) para los espectadores que ocupaban todo el diámetro de la carpa, obligando al elenco a crear una planta de movimientos que utilizara todo el diámetro de la carpa. La decisión de utilizar el terreno real permitió, entre otras cosas, cavar un pozo y crear una entrada falsa, tipo túnel, muy útil para la diégesis de la obra y que en un teatro tradicional que no contara con maquinaria preparada no hubiese sido posible crear.

Preparar la maquinaria teatral para el apoyo técnico del espectáculo fue un gran desafío para el montaje teatral. Por un lado, estaba resuelto un aspecto importante del diseño de la obra, pero aún faltaba enfrentarse al aparataje técnico. En los ensayos se había notado que la sonoridad (vocal y musical) era absorbida por el material de la carpa y que la cúpula creaba un rebote sonoro que dificultaba la audición. Así que, a pesar de la corta distancia con el público, se procedió a amplificar vía micrófonos headset a los intérpretes, aprovechando la metáfora de aves y para así jugar con efectos sonoros que eran manejados desde la consola central y que colaboraban con el juego de imitar películas que los personajes realizaban en la obra.

Una de las decisiones que se tomó tuvo directa relación con los micrófonos personales que usaban los actores, ya que, al estar tan cerca de los espectadores, se hizo imposible esconderlos de su vista. Esta disposición de que los trucos y escamoteos estuviesen a vista y paciencia del público se extrapoló a todo el aparataje lumínico, de amplificación, escenográfico y multimedial de la obra. Es decir, el espacio real obligó a no esconder nada de la materialidad utilizada, de



Obra *El propósito de los pájaros*. Personajes de izquierda a derecha: Felipe Gaviota, Camila Paloma, Arturo Pelicano y Vicente Jote. Intérpretes: Daniel Contreras, Luz Domic, Carlos González y Alejandro Pino. Fotografía de Guillermo Cortés Sánchez.

tal manera que se integró a la dramaturgia escénica aspectos parateatrales, dejando de ser una preocupación para la escena el cuidado por la ilusión teatral tradicional. Se integraron al mundo ficcional de la obra el uso de equipos lumínicos, sonoros y multimediales.

Hecho el viaje y después de varios meses de trabajo, el elenco se dio a la tarea de preparar el Pabellón Místerix para recibir a las y los espectadores (definir lugares de estacionamiento, iluminar la entrada y tener un digno espacio de arte). Estallido social mediante, el público llegó a este nuevo espacio para el arte escénico antofagastino. Espacio que, sin buscarlo, reproducía las más antiguas tradiciones del Antofagasta de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la de los pabellones escénicos que habían nacido como una respuesta a una alta demanda de consumo cultural del enclave portuario.

### A modo de conclusión

La intención de este documento ha sido dejar constancia de cómo el espacio teatral demanda, exige y condiciona la labor creativa. Tampoco este texto desconoce las múltiples veces que compañías teatrales o creadores escénicos se han visto enfrentados a espacios no convencionales como talleres, bodegas, parques, plazas, multicanchas, etc. En el caso de las carpas, ya se mencionó los pabellones teatrales o cinematográficos, a los que hay que agregar los cinco teatro móviles creador por el Frente Popular que entre 1938 y 1944 recorrieron parte de Chile en carpas gigantescas (Piña 397) o la misma experiencia que realizó el director Andrés Pérez con su Gran Circo Teatro y sus espectáculos de finales de la década de 1980 y comienzos de los años 1990.

Sin embargo, el texto dramático final de *El propósito de los pájaros* es producto del trabajo colectivo, teñido principalmente por el condicionamiento espacial que, incluso, fue tan importante como la idea matriz del proyecto. La carpa, el pabellón, hizo que la fábula se viera alterada, la actuación de los intérpretes se viera modificada obligándolos a recurrir a recursos interpretativos que no hubiesen nacido sino por la condición espacial. La composición lumínica, musical y plástica en general se constituyó por el espacio teatral que se utilizó.

Es evidente que, si se hubiera ensayado y presentado en el Teatro Municipal o en el Teatro Pedro de la Barra de la ciudad, igual hubieran habido matices distintivos para cada puesta en escena y presentaciones, sin embargo, se hubieran manejado en los mismos registros. En cambio, la radicalidad del pabellón exigió que la creatividad, la convicción y la experimentación llevara al Teatro Misterix por otros derroteros.

Lo interesante sería tener la posibilidad de que no fuera el azar o el infortunio el que llevaran a un colectivo a que su idea madre estuviera en relación de un espacio determinado, sino que se tuviera la posibilidad de transformar el lugar con que se cuenta para la creación, buscar un espacio para cada obra que se monte o simplemente hacer coincidir una concepción creativa (semántica y plástica) con un espacio determinado. Habría cierta sinceridad creativa en relación con el espacio que se habita y eso daría luces para un nuevo camino que recorrer.

Hay mucho camino que recorrer en materia de infraestructura escénica en Chile. El teatro multiuso no es la única respuesta a un arte escénico que irá exigiendo cada vez más salir de la concepción de un edificio teatral creado para otras sociedades, de otros tiempos, de otros mundos.

### Obras citadas

- Brook, Peter. *Más Allá Del Espacio Vacío. Escritos Sobre Cine y Ópera 1946-1987*. Barcelona: Alba Editorial S.A., 1987. Impreso.
- "Compañía de Variedades. *Llovizna En El Teatro*". *El Industrial* [Antofagasta, Chile]. 12 Apr. 1889: 2. Impreso.
- Dubatti, Jorge. "Convivio y Tecnovivio: El Teatro Entre Infancia y Babelismo." *Revista Colombiana de Las Artes Escénicas*, 9 (2015): 44-45. Recurso electrónico.
- "El Incendio Del Teatro Nacional. *El Incendio de Anoche*". *El Industrial* [Antofagasta, Chile] 28 Oct. 1895: 2. Impreso.
- "Galería Se Derrumba. *Pabellón Antofagasta*". *El Mercurio*. 27 Feb. 1910. Impreso.
- Jara, Eliana, et al. *Antofagasta de Película: Historia de Los Orígenes de Un Cince Regional*. Chile: Eds. Global Films y Comunicación, 2008. Impreso.
- "Más de 3 Mil Millones Para Restaurar El Histórico Teatro Pedro de La Barra En Antofagasta". *El Diario Antofagasta* 22 Jul. 2019: s.p. Web.
- Olguin Durán, Alberto. "Los Primeros Teatros de Antofagasta y Su Aporte a La Sociedad Antofagastina: 1871 y 1905". Tesis. Universidad de Antofagasta, 2019. Impreso.
- Pavis, Patrice. *El Análisis de Los Espectáculos*. Buenos Aires: Paidós, 2018. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Historia Del Teatro En Chile 1890-1940*. Santiago: RIL editores, 2009. Impreso.
- "Teatro Condell. *Obra Dramática En El Pequeño Teatro Condell*". *El Industrial* [Antofagasta, Chile] 4 July 1896: 3. Impreso.
- "Teatro Municipal de Antofagasta". *Cultura Antofagasta*. Web.