

Consideraciones en torno a *Hombre acosado por demonios ante un espejo*

Rolando Jara

Dramaturgo, Doctor en Literatura, Licenciado en Estética.

Una poética de la (des)aparición

Hombre acosado por demonios ante un espejo presenta la escena como un lugar sacrificial en el que la teatralidad se autoinmola, emergiendo como una apariencia fugitiva, que luego se disuelve, se esfuma, revelándose en su imposibilidad de permanencia.

La obra no pretende construir una pseudorrealidad sobre la escena, sino deconstruir lo real, habitar en su morada fugaz: todo lo que ocurre debe ser comprendido en este ámbito de construcción/deconstrucción simultánea, sincrónica y continua.

Esta *praxis* dramática está vinculada, por cierto, al trabajo conjunto con *La Puerta*, y se ubica al lado de un proyecto anterior –*Calias, tentativas sobre la belleza*– donde también el eje está en el proceso de presentación y disolución de la teatralidad, antes que en la idea de la obra como producto escénico cerrado¹. Ambas propuestas parten de la premisa de un texto fisurado, abierto a la performatividad y a la pregunta por el metalenguaje del teatro.

1. Para mayor referencia acerca de esta obra, remitirse a reportaje sobre *Calias...*, en Revista Apuntes N° 130, 2008, pp. 46-53.



Rocío González y Jaime Omeñaca.

En el caso de *Hombre acosado por demonios...*, el carácter de reescritura de *Los Invasores* de Egon Wolff, marca esta pieza como una obra excepcional, que alude a un *afuera*, transformándola en una experiencia lateral de mi dramaturgia. A pesar de este hecho plausible, me parece entrever en ella, entre otros, tres elementos que considero constantes en mi práctica escritural y que quisiera poner en relieve en esta ocasión: la palabra teatral, la aspiración a la sinestesia y la escritura como construcción de un cuerpo.

Palabra

Adhiero a la presencia del lenguaje sobre la escena, la palabra poética, la palabra-canto que habita el espacio, que danza, que rept. La escritura dramática es una palabra respirada. Grito, susurro, *sprechgesang*.

Esta reescritura de la obra de Wolff ha buscado, entonces, inspirar y exhalar, adquirir una dimensión cinética, diseminar el sentido antes que controlarlo. El verbo, consciente de su precariedad para dar cuenta de la “realidad”, busca abordar espacios semánticos que asume como inestables.

La diferencia entre esta obra y *Los invasores* radica, entonces, no sólo en la visión de la escritura dramática, sino, además, en la concepción misma del lenguaje. Wolff escribe dentro de una confianza en la univocidad del sentido: línea recta, entramado, tesis, secuencia. La reescritura se propone, al contrario, como una experiencia plural de la conciencia, como una invitación al viaje. El texto funciona como una suerte de anamorfosis, en la que autor, director, actores, lectores y público disciernen figuras diversas, no siempre coincidentes, a veces descubriendo argumentos y relatos, otras uniendo puntos y descubriendo rostros, siluetas, como si contemplaran un conjunto de nubes errantes.

Si, como lo concibe la visión postdramática, el texto teatral puede ser considerado como *paisaje*, me parece que el destino del dramaturgo es hacerse extraño para sí mismo, construir un universo infinito que luego visita como forastero. La dramaturgia es la desaparición de la figura del autor en el lenguaje.

Sin embargo, la palabra poética no sólo posee esta naturaleza extática. También se erige como una herra-



Sergio Piña y Jaime Omeñaca.

mienta crítica privilegiada, minuciosa, que permite, quizás, oponerse a la veneración de la imagen en el espacio vacío. El lenguaje rompe la objetualización de la teatralidad, su mistificación icónica. El verbo disuelve la complacencia de las imágenes, las revela en su carácter obsolecente, transitorio, obliterado.

En el caso de *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, el tejido verbal cuestiona las formas de representación lingüística de los personajes, que en la tradición ha caricaturizado en términos de clase, género, adscripción al centro o la periferia. Para ello, ha intentado desmontar las oposiciones mentales binarias (burguesía / marginalidad; ricos / pobres), que el canon ha instalado como clichés de la dramaturgia chilena, evadiendo la discusión de las mismas a partir de la reflexión metalingüística, desde *dentro* del teatro y no sólo a través de los temas.

El propio concepto de escritura teatral aparece problematizado a través de una apertura a la aleatoriedad propuesta ya por la estructura de la misma. Este rasgo distintivo se enfatiza desde las primeras líneas. La obra no está escrita para un repertorio de *dramatis personae*, sino para actores, quienes transitan, desde su subjetividad, por la palabra, por bocetos de personajes y líneas argumentales que se insinúan.

Este lenguaje (post)dramático no busca su restitución literal absoluta sobre la escena. Como en los *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono, obra musical que incluye en su partitura versos de Hölderlin que solo deben ser leídos en silencio por los intérpretes y nunca cantados o declamados a los auditores, del mismo modo entiendo, por ejemplo, las didascalias, que se constituyen en

Hombre acosado por demonios ante un espejo

Reescritura de “Los Invasores” de Egon Wolff

Dramaturgia: Rolando Jara

Dirección: Luis Ureta

Elenco: Roxana Naranjo, Macarena Silva,
Sergio Piña, Rocío González,
Jaime Omeñaca

Vestuario: Camilo Saavedra

Diseño escenografía,
iluminación y multimedia: Cristián Reyes

Música: Marcello Martínez



Sergio Piña, Rocío González y Macarena Silva.

un lugar de encuentro entre la textualidad y el actor/actriz, quien debe relacionarse intelectual, emocional y corporalmente con ellas: susurrarlas, negarlas, acogerlas, tacharlas.

La dramaturgia anhela constituirse no en una postura a los actores, sino, como lo proponía Artaud, en poesía en el espacio, en verbo que está en búsqueda de una transposición sensorial, palabra con peso, altura, color, volumen. Verbo contradictorio, escindido. Lenguaje híbrido. Por un lado, alucinación voluntaria, *poiesis*; por otro, escritura en la textualidad, habitada por presencias, por despojos de la cultura: herramienta crítica que no está supeditada a la racionalidad positivista, al dictado del logocentrismo.

Sinestesia

En mi trabajo de escritura he buscado la interacción entre códigos artísticos diversos; intento, quizás, extemporáneo de sinestesia, versión desgarrada de las *correspondencias* de Baudelaire, aspiración fallida de la *obra de arte total* wagneriana, alquimia devastada del verbo.

El texto teatral es una coordenada, una zona en la que convergen los múltiples lenguajes que se desplegarán en el espacio escénico: escritura de la carne, dramaturgia de la luz y el sonido.

Concibo la obra dramática como un texto-partitura. Escribo incorporando procedimientos musicales, indicaciones de orquestación, tempo y dinámica. Obra teatral cercana a la exploración sonora, a la articulación



Rocío González y Macarena Silva.

de un espacio acústico, en el que la música no funciona como una motivación indirecta para el autor (como una inspiración), sino como un vehículo de articulación formal que permite dar un nuevo sentido a los mecanismos teatrales.

Proposición de la estructura dramática como forma musical, que se genera sobre la base de eventos que ocurren en instantes precisos, a partir del tratamiento de los aspectos internos del lenguaje, abordando, por ejemplo, la exploración del personaje como si fuese un instrumento, del que se extreman todas las posibilidades sonoras. Consideración de la energía dramática como desarrollo de temas, series, motivos o células sonoras. Elaboración de los elementos dramáticos como si se tratara de la indagación del espectro sonoro: dramaturgia espectral.

En algunos casos, la obra resultante es abiertamente teatro musical (en el sentido que se le otorga a este término en el ámbito de la música contemporánea). En otros, como en *Costas de hielo*, donde la irrupción de una segunda pareja a la orilla de las aguas opera como una *variación* de la primera, el influjo musical es responsable de la propia estructura dramática de la obra.

Este procedimiento también se presenta en *Hombre...*, donde los temas se desarrollan a través de diversas variaciones. La invasión es la de los intrusos que ingresan al cóctel, pero también la de los demonios en la mente de M, la de las cámaras que espían desde las alturas y la de los actores que son invadidos por los despojos del argumento. A veces, la construcción musical utiliza recursos polifónicos, contiguos a la forma fugada: las

líneas temáticas aparecen multiplicadas, parodiadas, invertidas, como si se tratase del tema de una fuga. Otras veces, los elementos son coordinados dentro del espacio, como si se tratase de los objetos sonoros de la música concreta. Un único material acústico (tomado de la obra de Wolff) motiva la obra como experiencia perceptual del sonido: la resonancia del cristal de la ventana que se quiebra y cuya incidencia en la composición musical llega hasta la puesta en escena.

Este texto-partitura se complementa con el verbo del que hablaba anteriormente, considerado como materia acústico-poética. He buscado, además, una dimensión corporal del texto, su apelación a una kinésfera, al movimiento corporal contenido en la palabra y sonido. Una escritura/proxémica (ya lo he dicho: tentativa siempre fallida), escritura que busca la danza contenida en el cuerpo de la actriz/actor, la danza del lector/espectador, conminación al movimiento.

La totalidad de mi proyecto de escritura aparece unificado por esta tentativa a la sinestesia que impregna la estructura, los procedimientos y la naturaleza misma de la palabra.

En el caso de *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, este deseo está marcado por una ostensible relación con el lenguaje de la plástica, a través de un intertexto de la pintura que surgió de las conversaciones con Luis Ureta: las *Tentaciones de San Antonio*. Este tema, que aparece con innumerables variantes en la historia del arte de occidente se transforma no sólo en una cita de la obra, sino en una presencia procedimental, estructural y hasta física del trabajo, al punto de que gran parte de las secuencias fusionan el mundo de los actores y el argumento con los personajes, situaciones y metalenguaje de la versión del *Tríptico* de Hieronymus Bosch.

Los mismos personajes de la obra aparecen a través de un procedimiento que puede homologarse al trabajo plástico del *sfumato*, surgiendo a partir de contornos imprecisos, configurados a partir de un gesto, gestualidad inconclusa que impregna toda la obra, que se radicaliza en la visión de toda la obra como el instante en que un individuo sucumbe de una crisis cardíaca al observar su rostro ante el espejo. No personajes dibujados nítidamente, sino apariciones, retazos. La pincelada pictórica

de la escritura es el doble de la precariedad de la psiquis a la que aluden.

Alegorías de la carne

La integración de todos estos materiales en la obra equivale a la construcción de un cuerpo. La dramaturgia se transforma en la historia de una carne, de una corporalidad que se construye y se fragmenta en el espacio escénico: la carne de Dionisios despedazado y renacido al mismo tiempo.

Esta presencia de la corporalidad es, para mí, de radical importancia. En obras como *Hombre acosado por demonios*, en *Calias*, *Polen* o *La bilis negra*, la tragedia (o su sombra) se alberga en la sangre, derrapa por el costado, estalla en las sienas. Lo que en *Los invasores*, de Wolff, ocurre en el ámbito histórico, acá sucede en la corriente sanguínea, se introduce en el organismo a modo de droga, herida o pestilencia. Dentro de la carne estalla el placer, la angustia recorre la piel aterida, en la superficie "brota la negra sangre negra". El cuerpo es el lugar de lo (pre/post) dramático, sobre (dentro de él) el placer, el mal, el morir, el gozo. La fugacidad de lo bello.

Pero no se trata de un cuerpo definitivo, sino de uno en perpetua creación. Por ello, desde 1998 todas mis obras están conformadas por fragmentos. Esta segmentación tiene una intención estética. La escritura es la búsqueda de una experiencia plural de ese cuerpo, de un cuerpo parcial, compartido, fisurado. La dramaturgia es la alegoría de una carne, de un organismo que busca su propia existencia en el vacío del espacio escénico.

En *Hombre acosado por demonios* esta alegoría del cuerpo se extrema hasta el paroxismo: la obra teatral es apenas el deseo, una tentativa irrisoria de texto-partitura, híbrido en que verbo poético, música, gesto y plástica convergen en medio de un territorio fracturado. Texto/cuerpo, hibridez de despojos de la cultura, de mujeres sáficas que habitan en la penumbra, texto de opio, de pentotal, de adormidera y luz, de (anti) lenguaje, de (de)construcción, de dramaturgia en llamas, de la música espectral de los cristales, texto con bocas y manos. Dramaturgia que emerge de su propia disolución, palabra que desaparece en la violencia de su propia escritura. ●