

:: RESEÑA

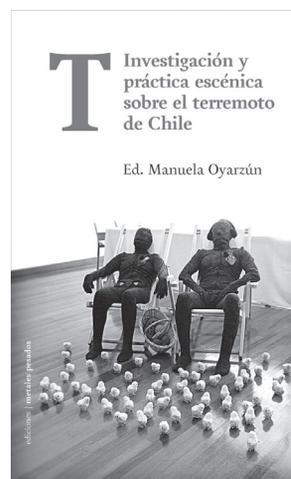
Manuela Oyarzún, editora.

## *T: Investigación y práctica escénica sobre el terremoto de Chile*

Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2013.  
131 p.

Por Mauricio Onetto P.

Universidad SEK, Chile  
maonetto@ehess.fr



Luego de estrenar en octubre del año 2012 la performance “T: El terremoto de Chile, la modificación transitoria de la estructura”, la Compañía Mapamundi Teatro decidió poner por escrito parte del proceso de escenificación y producción que tuvo lugar en esta obra. La dramaturga de la pieza, Manuela Oyarzún, asumió este compromiso y editó, con la ayuda del resto del equipo, *T: Investigación y práctica escénica sobre el terremoto de Chile*. El libro abarca 131 páginas, con una estructura que se divide en seis capítulos.

Lo primero que se debe tener presente para poder comprender las reflexiones esperadas con este texto es clarificar su fuente de inspiración. La escritura, así como los ejercicios teatrales que motivaron este proyecto, tuvieron como eje el cuento titulado *Das Erdbeben in Chili (El terremoto de Chile)*, del alemán Heinrich von Kleist. Este alemán fue uno de los dramaturgos “románticos” más importantes del siglo XIX en Europa. En el año 1807, decide escribir un cuento cuya ambientación estuvo inspirada en la ciudad de Santiago de Chile, a pesar de que nunca estuvo en este país. Además de utilizar a la ciudad como referente para ambientar su obra, utilizó uno de los acontecimientos que más han marcado a la capital de Chile: el terremoto de 1647.

La trama del breve escrito buscó esbozar la historia de un amor imposible entre una pareja de jóvenes de clases sociales diferentes, cuyo amor fue condenado por no cumplir con las normas morales de esos años. De hecho, en la trama del cuento se ve cómo ambos protagonistas

debieron cumplir las penas correspondientes para aquella época: el hombre (Jerónimo), la cárcel y la mujer (Josefa), la pena de muerte. Sin embargo, en el instante en que se iba a materializar una de estas condenas (la de Josefa), ocurrió el terremoto del 13 de mayo de 1647.

El cuento presenta algunas interpretaciones erradas sobre la realidad chilena del siglo XVII. No obstante, el autor logró captar dos siglos después de sucedido el evento la importancia de este suceso. Sin duda, la noche del 13 de mayo de 1647 fue una noche diferente tanto para Santiago como para el resto de Chile. Este movimiento telúrico, que se produjo hacia las 22:30 horas, fue el primero de una serie de sismos considerados como desastrosos dentro de la Historia de Chile. Gracias a este acontecimiento, entre otras cosas, se reafirmó la idea que hasta esos años se tenía sobre ese territorio: Chile, tierra de catástrofes y riesgos. En efecto, el evento provocó cambios en la estructura de la capital, las relaciones con la Monarquía española y, por ende, en los modos en que sus habitantes se percibieron y representaron. En otras palabras, este terremoto funcionó como un espacio que re-movió socialmente a los pobladores, y también como una plataforma que generó transacciones de sentidos, tanto internamente como en el plano internacional.

La manera sideral sobre cómo se describió el evento ayudó a universalizar los efectos para que así lograra ser comprendido en Europa y el resto del mundo. Deducimos que esto último pudo haber sido una de las cosas que impactó a Kleist al leer o saber sobre este sismo, hecho que lo motivó a realizar su obra, aun cuando sabemos que otras catástrofes, como la de 1755 en Lisboa, también pudieron marcar su parecer.

Lo cierto es que el alemán decidió escribir su obra en 1807 y esta inspiró el trabajo *T: Investigación y práctica escénica sobre el terremoto de Chile*. En cuanto a los capítulos, el primero de ellos (Prólogo), fue redactado por Manuela Oyarzún. En él se hace una presentación sobre las reflexiones de la puesta en escena y sus lenguajes, como también se intenta dejar en claro las razones de la utilización de aquel cuento. Para la dramaturgia, este cuento tenía elementos que permitían crear un contexto para la producción de otros relatos, bajo los cuales se quiso dialogar a partir de una hipótesis de trabajo como fue la que introdujo en la performance. En este sentido, el objetivo final de estos diálogos era estimular la búsqueda estética, en donde la escena, el cuerpo y la palabra tuviesen una correlación. Bajo esta perspectiva, se explica cómo a partir de estos pilares se quiso construir una dramaturgia que no fuera lineal, sino más bien sensorial, que sirviera como un camino de reflexión para crear metodologías de prácticas escénicas.

Dentro de este marco, se explicaría el título de la performance según Manuela Oyarzún: la modificación transitoria de la estructura. Aquel título empapado de "movimiento" tuvo como objetivo mostrar el tránsito espumoso y los múltiples sentidos que otorgó la posibilidad de pasar del teatro a la performance. La idea era reproducir sentidos que permitiesen, en un pequeño espacio –y esta es una de las metas más nobles y bellas del libro–, crear, sentir y experimentar la sensación de libertad.

Prosigue al Prólogo una traducción al español del cuento original de Kleist, la cual fue efectuada por el destacado académico Pablo Oyarzún. Se trata de una traducción muy seria, que nos parece más representativa de lo que realmente pretendió expresar Kleist en algunos pasajes de su cuento. Precisamos esto, ya que numerosas traducciones al español dejan de lado una serie de sensibilidades y vocabularios que nos parecen importantes y definitorios en esta narración, las que hemos podido apreciar en otras representaciones artísticas y visuales que se desarrollan en el país germano.

A continuación, encontramos un artículo del mismo Oyarzún denominado “El terremoto de Kleist –en Chile”. El texto se inicia con un relato personal del estudioso, que resume su interés y los aspectos que le estimulan y sorprenden de la obra de Kleist. Para ello, señala datos del mundo filosófico que habrían impactado al escritor alemán, donde se vinculó a filósofos de renombre. Dentro de este argumento, el autor destaca la influencia de Kant. Oyarzún precisa que Kleist tuvo una desesperación intelectual y ontológica a partir del encuentro con la obra de este pensador: “la comprobación de que la verdad no es, en definitiva accesible a los seres humanos por vías cognoscitivas” (67). Según Oyarzún, esta habría sido la lucha que habría llevado a Kleist a cuestionamientos sobre la propia sublimidad y a sopesar, una y otra vez, el tema de la casualidad y del accidente dentro de sus relatos. En efecto, el terremoto sería más bien una excusa para poder comprender el horizonte donde se estaciona la casualidad y el accidente. En palabras de Oyarzún: “no es que el terremoto sea un accidente, en el mundo, es el accidente del mundo, el mundo mismo como accidente, o bien la demostración irrefutable ‘del frágil ordenamiento del mundo’” (p. 69). El filósofo chileno rescata el aspecto sensible del escrito. Presenta detalles poco conocidos que pudieron ser revelados gracias a la traducción, como el pasaje del secreto entre los personajes durante una parte del relato. Esto justificaría el modo como se presentaron sus inquietudes mencionadas más arriba, es decir, el principio de impenetrabilidad: no todo lo relevante puede ser conocido. Para finalizar su artículo, Oyarzún nos invita a pensar este cuento como una obra de arte, para recordarnos el rol del arte como contingencia radical.

El siguiente escrito, “Cuidado con el terremoto o de la paulatina construcción de una dramaturgia mientras sucede” está a cargo de Mauricio Barría. El interés de este autor radica en el análisis del modo en que la noción de terremoto –en cuanto acontecimiento– permitió activar dos niveles de interrogación para crear la performance: uno sobre las interrogaciones en torno a los mecanismos de escenificación y otro acerca de los mecanismos dramáticos. A largo del capítulo, se intenta explicar la elección del terremoto como acontecimiento que modifica las actitudes, pero transitoriamente, en la medida que dura la urgencia. En este sentido, Barría trata de retratar y rescatar el valor del ejercicio de contar una historia para observar hasta qué punto es posible el relato de la experiencia o el relato como experiencia. Para apoyarse en sus ideas, y lograr definir conceptos como la experiencia, Barría acude a Walter Benjamin. El académico presenta sus ideas mediante frases notables en medio de una vorágine teatral con tendencia filosófica: “Desorientados en la vertiginosa urgencia de la actualización permanente, la dimensión temporal/ diacrónica de nuestros vínculos quedaría reducida al imperativo de la eficacia productiva del mercado. La pobreza, así, sería la pérdida de la calidad duracional de nuestra existencia” (74); “Un mundo sin experiencias, es un mundo sin diferencias” (75); “El teatro es un lugar donde se revela la urgencia del relato. . . . Los sobrevivientes del tsunami reúnen lo poco y convierten su vida en pulsión de cuento. . . . La experiencia de la catástrofe obligó a imaginar y a compartir esa imaginación con otros, como si eso que nos había ocurrido solo encontrase su garantía de fidelidad en la medida que era convocado y contrastado por otros” (76).

Para finalizar, Barría discute la importancia de la dramaturgia como política en su doble sentido: política del relato, política del colectivo. Siguiendo al autor, uno de los mayores logros de la Compañía fue el hecho de crear un relato consistente y consecuente con una metodología diseñada por ella misma. Esto se transformaría en algo novedoso dentro del ejercicio de la dramaturgia, porque estaríamos frente a una elaboración paulatina de un relato mientras

este sucede, el cual a su vez, como dispositivo, está vinculado con un planteamiento narrativo establecido como el de Kleist.

El quinto texto de este libro es “El terremoto de Chile como máquina de empatía. Entre sentimientos, afecciones y estrategias de escenificación”, de Andrés Grumman. En este escrito, destaca el concepto de “máquina de empatía”, término que resume gran parte de las ideas que se querían poner en escena durante la representación de *Terremoto en Chile*. Para Grumman, las pretensiones del “Proyecto T” tuvieron, por sobre todo, un carácter vivencial emergido del encuentro y la percepción física entre los propios participantes y los espectadores. Según el autor, una parte importante del interés de ocupar este concepto radica en “la capacidad de generar una transformación transitoria y radical en la vivencia de los espectadores y los ejecutores de la experiencia escénica” (96-97). Para comprobar estas reflexiones, el autor nos regala notas e impresiones inéditas de las discusiones que prepararon dentro del proceso de escenificación o de los momentos previos a ver la performance. Un ejemplo de esto fue el instante cuando se les indicó a las personas que realizaban fila para entrar a la performance que esto debían verlo como un sueño: “La idea es que se conecten con lo sensorial, por evocaciones, por imágenes. Como soñar, como si se acostaran pensando en el terremoto y después se despertaran diciendo ‘que raro...soñé con un terremoto, pero había unos amantes...’, cosas que se podrían cruzar solo en un sueño; pero bueno, a veces los sueños son como la vida, o son otra vida que se nos permite descubrir” (98). Por último, Grumman centra sus reflexiones en aclarar una de las conexiones que quiso enfatizar el proyecto: la relación de animalidad y naturaleza que se pueden experimentar en un terremoto –para así justificar parte de los actos realizados en la performance–. De hecho, Grumman intenta responder esta problemática mediante algunas preguntas que se hicieron los miembros de la Compañía Mapamundi. Con ellas, lo que se busca es compartir con los lectores los cuestionamientos bajo los que se trabajó y las expectativas que esperaba el grupo de ello –en referencia al público–: “¿Cómo evocar ese tipo de intensidades naturales [en relación a la experiencia de un terremoto] en el marco de una experimentación escénica?” (101).

El sexto y último texto del libro exhibe la Pauta de Escenificación que se utilizó durante la performance. En ella se detalla cada momento de la performance, minuto a minuto, es decir, los diálogos, movimientos y música utilizada. Resulta fascinante observar la cantidad de detalles en juego y la posibilidad de palpar los diálogos que muchas veces quedan en el olvido. En efecto, consideramos que observar estos detalles permite apreciar de mejor manera cómo fue construida la performance –para quienes pudimos experimentarla en alguno de los seis días en que se realizó–.

Sin duda, el texto es un aporte ya que realiza un ejercicio inédito que vincula un paradigma teatral con múltiples disciplinas, y un sinnúmero de miradas en torno a la experiencia y los significados profundos de la existencia. Sin embargo, el escrito posee ciertos aspectos que pueden ser repensados en caso de continuar con este ambicioso y lúcido proyecto. Lo primero es la sobreabundancia del enfoque filosófico dentro de los capítulos. Se citan muchos filósofos y se proponen teorías académicas en lugares donde era preciso una reflexión de tono sensible, íntima. Otro punto que habría que definir mejor es el rol de Chile dentro de todo este teatro. Es cierto, se utiliza la representación de una catástrofe para todos estos ejercicios y si bien hay un punto común que es un territorio claro –Santiago– este queda de lado, no encuentra una espacialidad, ni menos una sensibilidad. A pesar de estas carencias, este libro constituye un aporte no solo para la disciplina del Teatro, sino también para otras, como la Literatura, la Historia y la Estética.