



Hacer trampa [sobre los espinos]

Francisco Alborno

Director y actor



-No se mueve.
-Ni se moverá, está más muerto que yo.
-Tú no estás muerto.
-Lo estaré.

Tenía razón. Dos horas después le pegaron tantos tiros que hacía falta quererle mucho para ir a mirarlo.

Ray Loriga.
[equis]



PROMETEO [relato del mar], sobre textos de Rodrigo García. Dirección: Francisco Alborno. Enero, 2003.

Hablar de teatro definiéndolo como *arte de la puesta en escena* no es –por estos días– subvertir órdenes mundiales. Puedo subrayar que, en mí, es una definición que debo a Rodrigo Pérez. En esta puesta en escena organizamos el tiempo y el espacio del espectador en función de algo parecido a lo que los lingüistas llaman *acto de habla*.¹

En esta construcción trato de comprender mi trabajo como una articulación del eje Acción – Ficción – Ilusión, una estructura propuesta por Andrés Kalawski que ha sido provechosa en términos de análisis retrospectivo y de las posibilidades para el trabajo escénico que realizamos hoy.

Gracias a este eje de lectura puedo apreciar cómo, desde los primeros trabajos, hemos organizado la administración de la acción moviéndola desde el espacio escénico hacia el cuerpo del actor. Y de vuelta. Digo hemos, porque evidentemente esta dialéctica se la debo al encuentro con

los actores y actrices con los que he tenido el honor y la suerte de compartir el trabajo.

La definición de Acción en la obra la hemos construido siempre en función de una ficción propuesta desde la dramaturgia. Luego, aparecen dos ámbitos de construcción superpuestos, ya que la ficción acude bajo la forma de una *acción referida*, la que es vuelta a constituir por el espectador en relación a la acción que presencia. La investigación en el espacio de la Ilusión –en el trabajo que hemos desarrollado– es de una perspectiva muy acotada. Nunca he explorado las posibilidades escénicas de la Ilusión del modo brillante en que un director como Alexis Moreno la ha desarrollado, siendo este espacio uno de los aportes fundamentales que Alexis hace a la escena de mi generación.

[equis]

Los primeros trabajos, la Trilogía de la Frontera², sirvieron como

rounds de estudio con la figura del autor. No tocar una línea o cambiarlo todo al revés eran –poco más o menos– los golpes que entonces podíamos ensayar.

Luego vino Heiner Müller y explicó a Kalawski, y eso lo cambió todo. Por supuesto que HM no se enteró de que lo había hecho, ni estaba hablando de Kalawski, ni estaba vivo ni nada, pero claro, uno se encuentra un único día con lo que el otro dijo, y es que las cosas son así y uno no tiene la culpa de nada. Menos HM.

1. Kalawski opina que no debiera integrar este concepto aquí, por la contradicción conceptual que se genera con el resto de los referentes teóricos citados en este artículo. Me parece que una parte de nuestro trabajo hoy en día dice relación –precisamente– con organizar una serie de herramientas de análisis, resolviendo algunas aparentes contradicciones para ponerlas al servicio de la comprensión del trabajo teatral.

2. Esta trilogía incluyó *La caída del ángel rebelde*, de Roland Fichet, *La música*, de Marguerite Duras y *Antígona*, de Anouilh.

Decía que vino HM con eso de los textos imposibles de montar, eso de los textos que ofrecen resistencia al trabajo del director y a todo lo que sabemos sobre montar un texto³, y luego un montón de cosas vinieron a pararse en primera fila y a gritar ¿ves?, como si se les fuera la vida en hacerlo sentir mal a uno. Pero estábamos tan contentos que ni nos dimos cuenta de nuestras orejas coloradas. Por cierto, casi nadie vio **Maquinaria**, pero nosotros la pasamos muy bien y aquello daba gusto.

Claro, después fue intentarlo con Chejov, y de repente las tres hermanas eran como ciento diez y siete hermanas y yo ni siquiera estaba invitado al cumpleaños.

[equis]

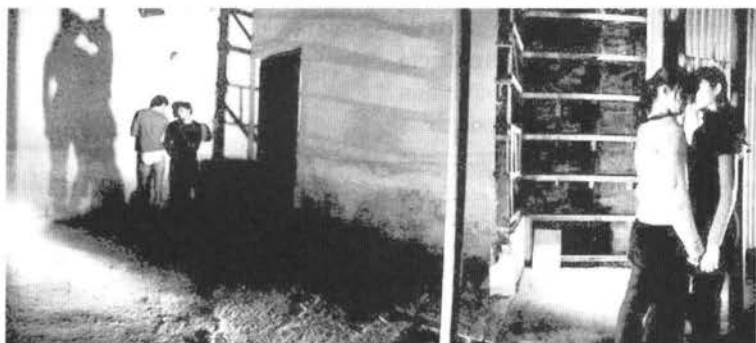
En el trabajo que yo recorro en esta mirada, constato que el espacio de la Ilusión lo hemos abordado fundamentalmente en el territorio de la emoción. Hasta ahora no había reparado en que esta es una de las marcas más importantes de las que definen el tipo de trabajo que realizamos con los actores –por cierto, hablo desde un análisis de la estructura del trabajo, la calidad del resultado no me corresponde como tema en estos momentos, o mejor, le corresponde siempre al espectador–. A partir del trabajo de instalar una Acción concreta en escena, la emoción aparece con simpleza y claridad, y es puesta como en un juego de transparencias sobre la estructura de la ficción. Es ahí donde coqueteamos con el morbo del espectador: la posibilidad de ver el momento emotivo previsto en la ficción. El morbo en relación a ese placer, nunca admitido en voz alta, del que asiste a la reconstitución de escena de un crimen⁴,

el momento en que tres jóvenes mujeres se encierran en su habitación para descubrir que están en el final de sus vidas. Y al día siguiente levantarse y decir que la música es bella y que ellas quieren vivir...

[equis]

Los sueños son de verdad. Bowie no. Quiero decir, no de esa manera. Algunas de estas cosas las explico más adelante y otras las leí en mis libros

mismo García, y a contarle a todo el mundo que estábamos por estrenar **Prometeo**. Sospecho, al igual que Michel Foucault, que *apenas hay sociedades en las que no existan relatos importantes que se cuenten, se repitan y se cambien [...] cosas que han sido dichas una vez y que se conservan porque se sospecha que esconden algo como un secreto o una riqueza*.⁵ F describe el comentario como uno de los mecanismos de exclusión



Fotografías: Eduardo Cerón y Catalina Devia.

RELATO DEL MAR [romeo & julieta], sobre textos de Rodrigo García.

Dirección: Francisco Albornoz, 2002. En la foto: Diego Casanueva, Santiago Meneghello, Francisca Lewin y Macarena Zamudio.

favoritos. No todo lo que digo lo dije yo, pero eso, por hoy, nos va a dar igual.

[equis]

Decía, respecto a la Acción y la Ficción, que en la obra aparecen como dos ámbitos superpuestos. De alguna manera, **PROMETEO [relato del mar]** implica un momento particular de desarrollo de nuestro trabajo, en que nos liberamos completamente de la relación con la Ficción durante el proceso de ensayos. Para mí, **Prometeo...** es una obra que se trata de tres actores que hacen una obra. Tal cual. El texto de Rodrigo García sirvió como punto de partida desde el momento mismo en que comenzamos a trozarlo, a cortar y pegar, a juntarlo con otros textos de otras obras del

que afectan al discurso. Estos relatos importantes *están en el origen de cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos*.⁶

A partir del trabajo con **Prometeo**, pienso que nos internamos definitivamente en un terreno que ya habíamos comenzado a explorar en **relato del mar [romeo & julieta]**, en relación a la libertad para enfrentar el problema del *relato importante* al que se refiere F. Pero mientras en el *relato...* todavía estábamos apoyán-

3. Müller, Heiner: Errores reunidos, publicado como anexo en "Germania. Muerte en Berlin"; Argitaletxe HIRU, Hondarrabia, 1996.

4. Castro, Alfredo: La puesta en escena como lugar del crimen, Revista Apuntes N° 107, 1994, pp. 91-93.



donos en el conocimiento que el espectador poseía de esta historia de amantes adolescentes, en *Prometeo* la única premisa que sobrevivió a los ensayos fue la de *contarle algo al público*, pero desplazando la atención desde la Ficción referida hacia la acción misma de contar. Es decir, hacia el encuentro. No hacia el comentario. Desde el punto de vista de la Acción, *Prometeo* es un encuentro.

[equis]

Influencias es un gran disco de Charly García. En serio. Es el perfecto equilibrio de un muerto que aún guarda en la cabeza un par de cosas pendientes. Tres o cuatro canciones de esas que uno está esperando encontrar al inicio del disco, y luego todo el tiempo del mundo para acompañarte en un paseo. Desde música de piano para cine mudo hasta las versiones de sí mismo incluyendo el gospel donde él se permite grabar todas las voces, salvo las que hace María Gabriela, sonando como ángel justo antes de convertirse en uno. Charly buceando sólo en la piscina de su cabeza, a la que entró por el noveno piso, en la mano el video de la canción, hecho por un Bacon de séptimo básico, donde –sobre la música– él repite frases como *soy el amo del universo, muevo los hilos*.

Como disco, *Influencias* es Norman Bates hojeando el álbum de fotos de su familia.

[equis]

Los retazos de Ficción con que operamos en *Prometeo* tienen que ver con *actores actuando*. A saber: no querer estar en escena, tratar de explicar las coreografías, tomarse un descanso para comer algo. Estamos haciendo *Prometeo* y, al mismo tiem-

po, huyendo de *Prometeo*, huyendo de una *paradoja que siempre desplaza pero a la cual nunca escapa, decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho*.⁷

Foucault piensa, respecto del comentario, que lo nuevo no está en lo que se dice sino en el acontecimiento de su retorno. Pero nosotros nos distanciamos del ejercicio del comentario. Simplemente no nos hacemos cargo de esa relación con el *gran relato*. Sabemos que frente a nosotros, –o detrás, eso nunca se sabe–, se ex-



Prometeo [relato del mar],
Dirección: Francisco Albornoz, 2003.
En la foto: Francisco Ossa,
Aranzazu Yankovic y Claudia Cabezas.

tiende una Ficción que nosotros mismos hemos invocado. Esa es la trampa. Trabajamos sin imaginarnos –ni pretender– *que el mundo vuelve hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar*.⁸ No comentamos, tomamos palabras, pero *palabras largas*, es decir, textos completos que arrebatamos al autor para construir nuestra Acción.

[equis]

No puedo pensar en mi trabajo sin pensar en los años de colaboración con Rodrigo Pérez. Un ciclo muy raro que empieza en *Medea* y termina en *Fedra*. Sea lo que sea lo que pueda haber entremedio.

También pienso en Ramón Griffero y en Alfredo Castro, aunque en esos casos yo sólo miraba pensar des-

de la galería, y trataba de entender una forma de ver el mundo.

El trabajo teatral terminó siendo eso. Una forma de ver el mundo mientras nadie más estaba mirando. Porque, siguiendo los consejos de Loriga, después de salir de la sala de ensayo –quiero decir, cuando vienen *los otros* a ver– el director puede ir a sentarse sobre un ángel de bronce desde el cielo de la ciudad. Con suerte, sentarse al lado de Bowie, pero en silencio. Es uno de esos casos en que lo peor siempre va a ser tratar de hablar.

[equis]

Hoy tuve el mejor sueño de este año. Al final, un tipo moría y otro terminaba vegetal conectado a un millón de esas máquinas de doctor que acaban haciendo todo el trabajo por ti. Como casi cualquier máquina, supongo. También había una persecución en autos que duraba veinte metros y un plano muy bonito de un helicóptero sobre unas montañas. La cosa es que cuando desperté no me sentía muy bien y luego el sueño se fue alejando y al final lo único que pude recordar es que si no le dices la verdad a los hijos, lo peor que puede pasar es que terminen descubriéndola por sí mismos. No tu verdad pequeñita y explicativa, esa que no dijiste, sino una verdad descubierta del modo en que Antígona entierra a Polinices después de que Edipo se casara con Yocasta después de que Cadmo buscara a Europa. El hijo descubre las verdades del padre enterrándose o escalando. No importa si el hijo ni siquiera sabe el

5. Foucault, Michel: *El orden del discurso*; Tusquets, Barcelona, 2002.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

nombre del padre. Pero todo esto ya lo explicó Levi-Strauss justo antes de empezar con lo de los pantalones azules con remaches.

[equis]

Decía que la relación de relato importante v/s comentario que describe Foucault nos excluye del panorama. Otro de los factores de enrarecimiento del discurso previstos por F dice relación con la figura del Autor. A los textos literarios –en el origen de proyectos escénicos– *ahora se le pide (y se le exige que digan) de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que antepone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste en él, el sentido oculto que lo recorre [...] El autor es quien da al inquietante len-*

PROMETEO [relato del mar]

sobre textos de Rodrigo García
dirección de Francisco Albornoz

Aranzazu Yankovic
Claudia Cabezas
Francisco Ossa
[María José Parga]

diseño integral:
Catalina Devia [Fernando Briones]
realización escenográfica:
Cristián Mayorga
fotografías:
Eduardo Cerón y Catalina Devia

estrenada el 15 de enero del 2003 en la
Sala Lastarria 90, Santiago Centro.

nota: Este montaje se ha presentado en los festivales FITAM, en Santiago de Chile, Teatro en el Sur, en Concepción, Festival Hispanoamericano de Teatro de Miami, EEUU, y en España, octubre 2003, en el Festival Internacional de Teatro de Cadiz, en el Festival de Teatro Contemporáneo de Almagro, la Muestra de Teatro Latinoamericano de León y la temporada extraordinaria de la sala Ensayo 100, en Madrid.

*guaje de la ficción sus unidades, sus modos de coherencia, su inserción en lo real.*⁹ Nosotros avanzamos en nuestro trabajo desarmando el texto, haciendo uso de estas *palabras largas* que tratamos de definir como fragmentos de textos ajenos, referidos a ficciones distintas, pero que pueden ser reorganizadas en función del acto de habla que es la puesta en escena. *Es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas*¹⁰. Esta violencia tiene que ver no sólo con la relación del discurso con una realidad referida (ausente) sino que, fundamentalmente en nuestro trabajo, con la naturaleza misma de la construcción de ese discurso. De este modo, organizamos un trabajo a partir de la idea de que cualquier texto puede referir a cualquier ficción, en la medida en que medie la puesta en escena como acto de habla. Las palabras largas – los trozos de texto– adquieren sentido en el contexto de la puesta en escena desde el momento en que nuestro énfasis se instala en la Acción como núcleo del trabajo teatral.

[equis]

La voluntad de mimesis en la construcción de una puesta en escena es un proyecto teatral agotado. Esto lo va a explicar mejor Kalawski, o Bruno Tackels, o Guénoun o Lagarce o vaya a saber uno quién, así es que no viene al caso aburrirnos con eso. Creo en la voluntad de semiosis como proyecto de trabajo. Ya sea enfatizando el nivel de lectura consciente del espectador –pienso en Brecht– o en los niveles preconscientes de percepción –a la luz de una poética artaudiana, por ejemplo, o del uso del espacio con-

cebido como un pre-lenguaje en Griffero–. Podemos construir un discurso escénico entendiéndolo como un discurso de la Acción. En este proceso el director opera no como un autor – en el sentido *definitivo* que esta concepción puede implicar– sino como un lector en la fila. Un lector que ha influido determinadamente en la organización final de los signos, pero lector al fin. Lector de sus materiales, de los textos, del espacio, de los cuerpos. Un lector anterior al espectador, consciente de su lugar en la fila de lectores. Del modo en que Barthes explica a Sade como un organizador de crímenes razonados que constituyen un nuevo código de amor.

[equis]

En el sueño estaban los Jaivas tocando en vivo. De acuerdo, REM haciendo una versión privada de Everybody hurts habría sido perfecto. Y tampoco era que el sueño se tratara de ellos ni nada, simplemente entraban, se colgaban los instrumentos y hacían un tema para terminar. Y un sueño donde toquen los Jaivas no puede ser un mal sueño.

Al final, los hijos siempre van a encontrarse con las culpas del padre en lugares donde los padres nunca las escondieron. ¿De qué le sirve a Antígona el mapa que dibujó Cadmo?

Por eso elijo estas palabras largas, que tejíó otro pensando en otro que miraba a otro. La exclusión originada en un autor original me pone al margen. Y desde ahí voy, con la tranquilidad de un conejo en medio de la temporada de patos.

Y eso, a mi vanidad de chico de provincia, le viene bien. ■

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*