

que remite a otro asunto que no es el texto: hay siquiatría, hay historia social, hay referencias bíblicas, melodramas sociales, etcétera, etcétera, hay una escritura que refiere un mundo que tiene poco o nada que decir del texto, dice desdiciendo la palabra, se la unce al yugo de la historia de la índole que sea; ahora la nueva dramaturgia, la que se intenta escribir en lo mostrado en el encuentro de dramaturgia, busca despegar de la anécdota, unos trabajos más que otros, **Tango**, el texto por excelencia, que renuncia a la situación, a la historia, donde la historia es mínima, donde los personajes casi no tienen carácter —carácter en el sentido tradicional, carácter referido a lo que vemos, a los recuerdos de percepción, etcétera, etcétera—, que niega a todo lo que a la dramaturgia no le interesa, a lo que han propuesto las novelas, desde un tiempo que no conozco hasta las novelas de la nueva narrativa, a un arte referencial caduco, a los textos bien escritos en general y a otras especies de la misma índole, no, no; interesa aquí lo que nos habla de las palabras, no de la historia que está en medio de las

palabras, el texto que desborda, la estructura verbal que no sostiene, que deja escapar las palabras, que las deconstruye, que las quiebra, que las daña, para que nos digan, no lo que ya se conoce, otros asuntos, distintos, que abran una dimensión que nos aterre por lo desconocida, etcétera, etcétera; un texto que nos hable de otro sentido; la dramaturgia que nos proponen las autoras, y por la que me inclino, es la que desdice los discursos, las teorías, los conceptos históricos, sociales, religiosos, porque se quedan en la pureza de la palabra, en el goce de escribir por el sólo ejercicio de ver cómo una frase se vuelve energía en el escenario, nada más que eso; no me interesa contar la anécdota de cada uno de los trabajos, son la memoria fracturada de una situación real o imaginada, ese asunto no interesa; lo que sí, el tratamiento del estilo, distinto, diverso, donde lo que interesa no es dar cuenta de una idea, una teoría sobre la historia, simplemente trabajar con el lenguaje como artesanas, con las manos, amasando las escenas, en el texto, convirtiéndolo en *hipertexto*, en profundidad, en orifi-



Las palabras solas, el doble presente y la cuarta puerta

ANDRÉS KALAWSKI
Alumno Escuela de Teatro UC

Si yo les pidiera en esta página que cerraran los ojos, ¿cómo podría pedirles que los volvieran a abrir?

La dramaturgia es una pequeña traición. Una reflexión sobre el miedo. Un intento por escapar del tiempo efímero de lo teatral. Por otra parte, el hecho teatral se centra en la concurrencia de un actor y un espectador en un punto del espacio y el tiempo que transcurre.

La dramaturgia es una ficción enorme, un arte potencial en tanto son objetos, palabras posiblemente

útiles para la escena si los lectores profesionales (actores, diseñadores, directores) las utilizan como plataforma y provocan en el/la dramaturgo/a esa especie de placer perverso de ver al director no haciendo lo que uno le pide y a los actores cambiando textos por los cuales uno hubiera vendido a la madre para que se respetaran.

Por eso, la idea de una *muestra de dramaturgia* es una especie de sinsentido. Por supuesto, un sinsentido agradable como casi todos, un elogiable esfuerzo por

cio por donde uno puede escuchar un sentido que va más allá de lo que la palabra refiere; en **Illionis, Tango y Llámame...** el texto es algo más que mera anécdota, historia, referencia, cita, es juego, pero juego en el sentido artístico, es fabricación gozosa de un espacio a partir del lenguaje, el texto no intenta construir otra cosa que una reflexión sobre el texto mismo; sí, es verdad, en unos más que en otros, en *Tango* es destacable, el manejo, el empleo de la censura, del quiebre, de la voluntad profunda de otorgarle valor al lenguaje, de proponerlo como material, como objeto de creación y no como mera referencia, como simple espejo de otra cosa que se trata de referir, sino en una escena autónoma; y vuelvo a Heidegger cuando señalo que no se hace otra cosa que hablar del hombre, de su morada que es la palabra, donde no hay otro sentido que el sentido que se encuentra en ella y por ella, trabajo difícil ese de erradicar el referente de las palabras, creaciones subsidiarias porque nombran, porque refieren constantemente un mundo ajeno.

Macarena Mirgulew



Tito Bustamante y Luna del Canto en *Tango*, de Ana María Harcha.

parte de la institución que lo organiza para difundir a los nuevos autores (tengo que quedar bien. Tomen en cuenta que todavía estoy en la escuela).

Es, entonces, esta *muestra* un lugar que está entre una feria tecnológica sobre pigmentos destinada a pintores y una lectura pública de obras literarias incompletas. Una especie de ornitorrinco cultural.

Entonces, ¿cuál es el provecho artístico, más allá del goce estético, que podría reportarnos una muestra de dramaturgia? (¿Conocen algo más desagradable que las preguntas retóricas, incluida ésta?).

Podemos plantearnos problemas, crearnos problemas.

El primer problema es: ¿por qué los teóricos teatrales hablan como los naturalistas del siglo XIX?

El segundo problema es cómo acercarnos a una obra dramática.

Algunas veces creo que toda obra de arte contiene una visión de mundo y un universo coheren-

te. Otras veces no.

Pero las veces que lo creo, pienso cómo abordar una obra dramática para dejar ver ese universo. Porque, en el contexto de una muestra de dramaturgia, es ese universo el central, a diferencia de una obra montada por una compañía en donde el centro es el objeto final significado entre todos. Por una extraña vez, la escena debe convertirse en un vehículo y un soporte para la obra dramática y no al revés.

Es necesario que tanto el director como los actores y diseñadores desaparezcan. No, la falta de punto de vista sería un error. Algo así como una traducción literal no intencionada de un juego de palabras en otro idioma.

Es necesario que el director, los actores y los diseñadores se vuelvan transparentes. Como un lente óptico, el director y los actores deben abrir el texto como hacen los cirujanos (es decir, tratando de que sobrevivan a la operación) e iluminarlo. Los diseñado-

CUATRO. UNA PUESTA O EL TRABAJO SUBSIDIARIO

La dirección relegada, no, no, no, en ningún caso; la personalidad, el sello propio de cada autor de escena es evidente; la puesta sostenía al texto, más bien dicho lo acogía, lo escuchaba, y lo dejaba respirar en escena; lo mantenía latiendo; lo más significativo, el impulso distintivo de cada energía, como si la energía de cada autora respirara de un modo propio en cada puesta; el trabajo de dirección supeditado al trabajo del texto, donde *el deseo del texto se transforma en representación*, en imagen, donde la palabra toma corporalidad, se transforma en texto visual, se ancla en un tiempo en un lugar, en determinadas coordenadas físicas; significativo el trabajo con los códigos en **Tango**, cómo el texto, el modo de escribir, la escritura, la estructura de cada frase dicta un modo de representación particular, dibuja en el escenario líneas de movimiento en las que el actor encaja como un engranaje; destacable la escritura escénica que dibuja un arco en que el deseo, la energía contenida en el texto, completa su ciclo, se reencuentra con su forma;

significativo es ver cómo el texto sin decirlo explícitamente va dictando un modo de hacer teatro, una poética de la puesta en escena distinta, como si a partir de cada texto se crearan de un modo instantáneo reglas particulares de representación: desde una reproducción casi criollista, con el añadido de toques cercanos a lo kitsch en **Llámame...**, pasando por un **Illionis** en tono de sátira urbana, en donde se juega con recursos teatrales dentro de la misma puesta, un trabajo que respeta el **sentido de tipo** que tiene cada situación, cada personaje, una desenfadada utilización del recurso teatral como objeto con valor propio en escena, hasta el trabajo casi experimental de **Tango** donde se busca un lenguaje escénico que no disuene con el texto, donde se dibujan líneas de personaje que no puedan calibrarse de otro modo más que como se ve en el montaje; estos tres ejemplos tomados casi al azar basten para marcar la tendencia que se ha venido dando en los últimos trabajos de autor, donde la puesta sirve al texto, contextualiza en el piso negro de la escena, la visión, la intuición, la fuerza centrífuga que mueve a todo dramaturgo a sumergirse en el acto de escribir.

res deben proporcionar el soporte físico para que el tiempo de la obra transcurra. Estas obras en particular tienen la característica de situar la acción en el espacio mediante el lenguaje. Es por eso que la labor del diseñador es posibilitar el tiempo.

(Pausa.)

En la obra de Francisca Bernardi ocurren dos relatos en presente en dos tiempos distintos.

Si yo me paro aquí, puedo decir que es un ingenioso truco de la dramaturga para estructurar coherentemente la pieza. Pero si me traslado, puedo apostar a la visión de mundo. Es decir, la dramaturga acaba de aplastar la concepción cotidiana del tiempo para crear dos líneas paralelas que se juntan y tratar de poner eso en escena. Así también ocurre con la escasez del diálogo en la obra de Lucía de la Maza, en

donde los personajes monologan casi siempre, quebrando nuestra sensación normal de la comunicación como una interacción.

Y en cuanto al público, en la obra de Anita Harcha debemos resolver el universo cerrado que crea en la convención de soledad de los personajes, que quiebra para hacer apartes episódicos. Una cuarta puerta.

Estos tres mundos distintos, algunos días creo que determinan éticas distintas. Estéticas irreconciliables.

Nuestro deber, como artesanos y espectadores profesionales, sería dar a luz esos mundos imposibles mediante la escena.

No sé cómo se hace.

Eso es lo que más me gusta.