

# RADIOGRAFÍA DE UNA DRAMATURGIA

**RAMÓN GRIFFERO S.**  
Dramaturgo y sociólogo

## LA MOTIVACIÓN

El estruendo del montaje de Mauricio Celedón en una estación vacía de trenes\* me invocó a una síntesis reflexiva sobre las formas de expresión teatral que se instauran a pensar en las líneas de ruptura o continuidad con los paradigmas teatrales o las corrientes generales. (Alerto que al hablar de corrientes, éstas necesariamente se bifurcan, generando abanicos que atraviesan otros paisajes, pero que sin embargo, provienen de un río *mater*). Vías... a través de las cuales se han ido proyectando el plasma de las expresiones del alma *mater chilensis*.

Las miradas sobre la cultura son necesariamente un punto de partida para una pluralidad de interpretaciones, ligadas a un instante temporal, pasional, que ya no pueden disfrutar del amparo de dogmas teóricos. (De ahí que lo expresado en este artículo se limita a la mera validez de una percepción).



## ANTECEDENTES SINTÉTICOS PARA UNA INTROSPECCIÓN EN EL MONTAJE DEL "TEATRO DEL SILENCIO"

Parto de la noción que toda expresión refleja maneras de ver y pensar; su materialización en el espacio escénico, necesariamente, nos remitirá a referencias estéticas-artísticas y su existencia dentro de una memoria o tradición teatral chilena nos revelará códigos referentes a modelos teatrales en acción.

En cuanto al teatro chileno, para evitar cuestiones de identidad, éste no es más que la continuación del teatro occidental, formato heredado como nuestro lenguaje traspuesto, fotocopiado, reformulado a partir de las condiciones *sui generis* de ser nuevo mundo occidental. Si elementos precolombinos, indigenistas u otros autóctonos conforman los contenidos de nuestras obras dramáticas, éstas se representan dentro de la concepción escénica heredada. El teatro chileno, por ende, existe a partir del instante que éste se mani-

\*El autor presenció la puesta en escena de Malasangre realizada en la Estación Mapocho de Santiago.

fiesta en acción dentro de nuestro territorio imaginario-concreto.

Tal vez es interesante señalar que las expresiones culturales chilenas, las formas a través de las cuales segmentos de la sociedad decidieron expresarse y otros tanto adherirse, pueden no ser más que reflejos ilusorios de cómo nos gustaría ser y éstos no tienen más que un asidero fantasmagórico que hemos ido perpetuando.

## EL REENCUENTRO CON LA TEATRALIDAD "PRE-BURGUESA"

Una de las primeras opciones a las cuales optó V. Meyerhold para reencontrarse con una teatralidad lúdica, libre, que le permitiera romper con el modelo del sicologismo realista de su maestro C. Stanislavsky, fue la búsqueda de formas en el teatro pre-burgués. Un teatro pre-burgués de ferias, de farsas, de alegorías, de comedia del arte. Formas que en ese instante, ausentes de la escena institucional, sobrevivían a través del circo, el cabaret, la comedia musical (*music-hall*), los vaudevilles, las caricaturas, así como en el cine mudo de humor. Una teatralidad donde la gestualidad, la sátira, la paradoja y el *grotesco* constituyen sus técnicas más significantes<sup>1</sup>. Necesidades reformuladas por el manifiesto de Marinetti sobre el *music-hall*, 1913, donde la búsqueda teatral futurista encuentra en estos códigos los mismos elementos de subversión para la constitución de la nueva escena...

## "MALASANGRE" Y LA APOLOGÍA DEL TEATRO PRE-BURGUESO

En nuestra primera radiografía general, se descubre en el montaje de *Malasangre* una verdadera apología, *homenaje*, a las formas definidas como pre-burguesas y sus manifestaciones de

comienzo de siglo. *Farsa, cine mudo, circo, comedia musical, cabaret, melodrama, grotesco*, todos elementos constituyentes del montaje del "Teatro del Silencio". Códigos de tradición *popular* encastrados en las memorias colectivas. En una primera sensación se produce el reencuentro del público con aquellas formas extremas en lo lúdico, lo que genera el deleite del espectáculo de Mauricio Celedón. Rimbaud no es más que el poeta pretexto... aun más, su texto es inexistente.

## EL TEJIDO DE LAS FORMAS

La coherencia de este montaje en su parte formal se deduce por lo anteriormente expuesto: es el trabajo con formas disímiles de un mismo origen (principios teatrales que se relacionan con el humor y la comedia, y por sus esencias asociativas a lo trágico), articuladas a través del buen manejo escénico de Celedón y de los intérpretes.

Veremos cómo estas diferentes expresiones aparecen y se entretajan en la narrativa de *Malasangre*.

## EL CIRCO

Demás está decir que el circo es la única forma espectacular arraigada en Chile. Una carpa en el pueblo más recóndito gatilla emociones y aglutina a la gente. Es un espacio al cual no se le teme, es parte del corpus y por ende su estética es ampliamente reconocida.

La distribución del espacio de *Malasangre* nos comunica directamente con el paraje circense: el espacio circular de la acción, la carpa de los comediantes y la iluminación plana constante, establecen el primer código espacial referencial, que es reafirmado o estampa su marca con la aparición de la banda de circo pobre (o más bien circo originario).

En cuanto a sus personajes, si bien por máscara, maquillaje y colorido de vestuario nos remiten a la misma forma, éstos tienen a su vez referencias con el cine mudo, el cabaret y la comedia musical.

1 Opción seguida también por Maiakovski en su obra *Misterio buffo*, así como en sus ilustraciones de *agit-prop* en las ventanas de la ROSTA.



Poli Muñoz y Renzo Briceño. Foto: Jorge Aceituno.

Hay un límite estrecho en las acciones de la farsa teatral y la circense (por ejemplo, la ceremonia de premiación, cuando se le clava una aguja en los glúteos de la dama, la nariz pintada roja de Verlaine, la comunicación cómplice con el público, etc.).

### CINE MUDO Y FARSA

Pero, a su vez, el espectáculo es *mudo* y ese silencio del espectáculo nos conduce a los íconos de los cómicos del cine mudo y su kinésica (la relación silencio, complicidad, mímica, situaciones) nos lleva a los mundos de Buster Keaton, Frank Lloyd y Charles Chaplin: son, en cierta medida, los padres de los diferentes Rimbaud, en su gestualidad, ingenuidad, angustia y sorpresa frente al mudo. Estas interpretaciones conllevan el espíritu y la estética de estos comediantes. Notable como parámetro la escena del guardalíneas que persigue por los rieles a Rimbaud, la reunión en el salón con los intelectuales, la ceremonia de premiación, etc. Añadimos a esto la estética de la

persecución, muy asociada al cine mudo cómico y que es recurrente durante todo el espectáculo del montaje de *Malasangre*, aunque en éste se representa en variados niveles significativos.

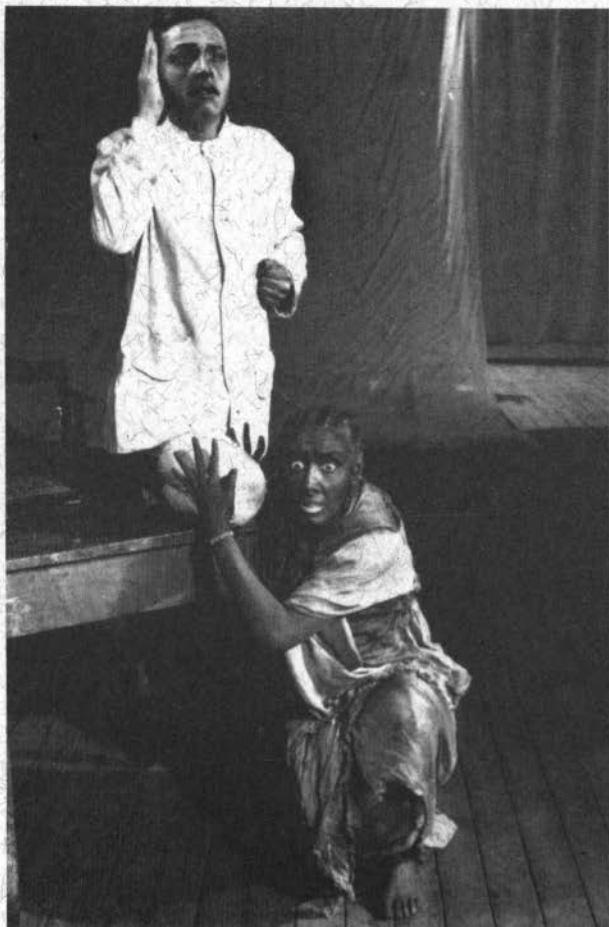
### LA COMEDIA MUSICAL

Algunas de las coreografías dentro del montaje, tanto en su estilo como en su génesis (se plantea una situación y ésta desemboca en una coreografía), nos remiten al *music-hall*: resaltan la coreografía coqueta y de complicidad entre Rimbaud y su profesor o aquella de la Comuna (*Los miserables*).

Además, se estructuran como alegoría del diálogo, continuación de la narrativa, ilustración marcada, distintiva de una situación (coreografías de Rimbaud en África).

### LA MÚSICA, EL CINE MUDO Y LA COMEDIA MUSICAL

No es tan sólo la presencia en vivo que caracteriza a esta banda, sino el cumplimiento de



Agustín Letelier y Claudia Fernández Foto: Jorge Aceituno.

su rol tanto como una banda de circo, de cabaret, o como de pianistas de un cine mudo.

Los *leitmotiv* del espectáculo tienen una sonoridad de fanfarria de circo o de organillero de feria; el apoyo rítmico a los movimientos o a las acciones de los personajes nos remite al rol del pianista en el cine mudo que iba ilustrando la sonoridad de los ruidos y acciones. Y su apoyo a las coreografías la sitúan como orquesta de un cabaret o comedia musical.

### LA DRAMATURGIA ILUSTRADA

En una narrativa silenciosa, utilizando las técnicas anteriormente descritas, la dramaturgia

se desarrolla en una secuencia de viñetas ilustrativas y de carácter necesariamente literal y maniqueísta para la comprensión de la historia: los buenos, los malos, lo blanco-lo negro (madre posesiva-hijo, pueblo-represión, educación formal-libertad, etc.). Códigos impresos para la necesidad de la comprensión de las situaciones, literalidad inherente a la representación de estas formas.

Los personajes deben ser tipos o estereotipos y generar una motriz corporal en acorde: el profesor, la madre, los militares, el pueblo, etc. Estamos frente a la constitución de personajes referentes a una viñeta ilustrada, a la de un cuento escénico, incluso a una alegoría auto-sacramental.

Así, la emotividad de las situaciones se centran en el melodrama de carácter expresionista: destacan las escenas de Rimbaud en la vuelta al regazo materno, de la Comuna, de gran emotividad, y que hacen emerger un compromiso de moralidad universal, como la escena final donde el dolor y angustia de Rimbaud se resumen en un *Ich drama* manifestado por el poeta rodeado de sus fantasmas.

### METÁFORAS DESDE LA LITERALIDAD

Si bien la columna central dramática se ordena a través de la literalidad, hay momentos de quiebre hacia una lectura más simbólica, como la tormenta y lucha por el timón entre los dos poetas, o la posición inversa de Rimbaud en su silla, o los elementos freudianos castratorios; también, el cuchillo con el cual raya Rimbaud su escritorio y la penetración con el paraguas que le inflinge su madre.

### LA DRAMATURGIA DE LA GESTUALIDAD

Si todo lo descrito es en relación a modelos de tradición, está en la dramaturgia del gesto lo que imprime el sello personal del trabajo del

“Teatro del Silencio”, la búsqueda de la gestualidad específica de este montaje, concebida dentro del envoltorio de formas pre-burguesas.

Es en este punto de búsqueda de jeroglíficos gestuales donde el camino de quiebre con lo eminentemente literal de lo narrativo muestra su mayor personalidad y riqueza, y entrega una subtextualidad requerida, sobrepasando el principio de las técnicas originarias, haciendo de **Mala-sangre** un montaje sobresaliente.

Continuando con la estructura narrativa, hay que destacar el manejo de Mauricio Celedón de los fundidos de cuadro a cuadro, las secuencias paralelas, el quiebre de la linealidad a través de dimensiones simbólicas y efectos de *racconto*, elementos que establecen los diferentes tonos a la vitalizante rítmica general.

### **EL TEATRO ANTROPOLÓGICO COMO COMIC**

Las escenas de danzas africanas, que en otro contexto tienen un carácter de teatro antropológico, en este montaje, dado el envoltorio descrito de la historieta ilustrada y las formas de teatro pre-burgués, se leen en ese mismo contexto, un poco como los africanos en las películas de Hollywood o las ilustraciones de Tin-Tin en Africa. Metáforas que no tienen un carácter peyorativo, al contrario, por esto mismo se amalgaman con la estética general propuesta, dándole una dimensión imaginaria enriquecedora a la lúdica del espectador.

### **RIMBAUD, EL POETA PRETEXTO LAS SOBRE EXIGENCIAS A LA LITERALIDAD**

La historia en sí no supone la poética de Rimbaud, sino su biografía. De ahí entramos en la categoría de vidas ilustres y en la universalidad de la historia de un joven rebelde, sea éste Rimbaud u otro: Al espectador le interesa la narrativa espectacular y no la biografía específica. El montaje, además, lo conlleva hacia ese espíritu. Es un montaje dirigido a las sensaciones y lo logra cabalmente, pero no a la racionalidad (información cerebral-no emocional).

Las situaciones deben ser explicativas por sí mismas, de ahí que cuando se entrega información fuera de este contexto, se supone un bagaje informativo previo histórico por parte del espectador. La ausencia de éste, normal en la mayoría de un público para el cual Rimbaud no forma parte de su patrimonio cultural, produce lagunas de incompreensión que no logran ser transmitidas por la gestualidad (de ahí el consabido recurso de cartelitos en las formas pre-descritas). La única escena que genera este conflicto es la del encuentro y relación (poética-sexual) entre Verlaine y Rimbaud, leída por unos como el encuentro con su padre, por otros como un *alter ego*, un Rimbaud más viejo frente al joven. Como consecuencia de lo anterior, la aparición de la esposa de Verlaine con su infante es leída como el rechazo de Rimbaud de tener hijos, o el no querer reconocer a su vástago. Por otra parte, aunque la escena de la Comuna no es dilucidada en tanto su condición histórica, la situación misma es universal.

Si bien la escena Verlaine-Rimbaud queda como laguna narrativa racional (información biográfica), no genera el mismo efecto en tanto desarrollo de lo espectacular, ya que coreografía, música y gestualidad continúan en su lenguaje paralelo de sensaciones abstractas (y la sensación no requiere de la razón).

Queda una duda técnica: si ni la gestualidad o la música permiten entregar estos antecedentes, ¿querrá decir que el silencio sólo puede ilustrar narrativas literales y cualquier profundización le es negada? (impugnación clásica a la pantomima).

### **EL LUGAR COMÚN DEL CONCEPTO IMAGEN**

Categorizar este montaje como teatro de la *imagen* en su concepto de los años setenta y ochenta está muy lejos del conocimiento de esta definición, ya que los directores o grupos ligados a esta categoría han llevado el trabajo de la imagen en tanto conceptualización de la totalidad del lenguaje teatral y en una visión post-burgués y no pre-burgués, en una relación con las tradiciones

urbanistas, en una poética de la plástica de la composición espacial y no centrado en las tradiciones populares, que por sí conllevan una imagería ya definida.

## UNA REFLEXIÓN MACRO

Dentro de esta radiografía dramática, hemos desglosado los elementos componentes de este montaje. Visto ahora desde una visión de sociología teatral, hay que discernir a qué modelo de la tradición teatral, en qué corriente se sitúa el trabajo del "Teatro del Silencio".

Lo primero que se establece es la relación del modelo "Teatro del Sol" de A. Mnouchkine y obvia comparación con el trabajo del "Silencio" con aquél del "Teatro Circo"<sup>2</sup> de Andrés Pérez. Aclaro que establecer la pertenencia a una misma estética de dos grupos en nada desmerece la particularidad y creación artística de cada uno de ellos. Más allá de esta evidente comparación, es interesante descubrir las fuentes matrices de la existencia de este modelo en el teatro chileno hoy en día, ya que es una opción diferente a otras estéticas o modelos teatrales en vigor, esto es, al espíritu de estética y relación actoral del amplio paradigma post-moderno, que a partir de los ochenta también tiene un eco en nuestra realidad teatral y es parte de otra vertiente *mater*.

## ESPÍRITUS PARALELOS EN LA GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DEL MODELO MNOUCHKINE

En los tiempos que las identidades culturales se determinaban o se asociaban a ideologías en acción, ("Huasos Quincheros" versus "Quilapayún", ejemplo esquemático didáctico), uno de los modelos de la cultura disidente burguesa se nutrió de una estética reconocible, imbuida además por

un espíritu de época donde las expresiones sub-culturales, (movimiento juvenil hippie y el intelectual de Mayo 68) fueron sus principales motores e íconos.

Esquema de amplia repercusión en el Chile de los setenta, manifestada más claramente en los teatros callejeros (zancos, máscaras, tenidas blancas, pies desnudos, coligües, instrumentos musicales, recurso a elementos de utilería y escenográficos naturales, espíritu comunitario en la formación del elenco y en la producción del espectáculo y una técnica actoral centrada en una estética específica con respecto a la gestualidad), el espíritu de aquella época encuentra exponentes maestros en el teatro de E. Barba, "Bread and Puppet" y A. Mnouchkine, cuyas búsquedas en las expresiones teatrales pre-burguesas occidentales los lleva a interiorizarse en los lenguajes de las formas pre-burguesas (autóctonas) de los países del llamado Tercer Mundo (Oriental-Arabe-Aborigen-Latinoamericano).

El espíritu ideológico compartido en situaciones históricas paralelas y las expresiones artísticas que éstos producen hacen que estos modelos tengan una historia y memoria común. De ahí que esas visiones artísticas no son percibidas como ajenas sino como parte de un mismo corpus occidental evolutivo.

Teniendo un segmento común, es congruente que algunos teatristas chilenos se hayan referidos, nutridos de un mismo modelo. Lo lastimero es cuando los paradigmas se desarrollan como fotocopias o hermanos menores del original.

En el caso concreto del teatro de M. Celedón, y de ahí su valor y potencialidad, éste, si bien parte de una misma raíz, genera su propio follaje. Sin ser metafórico, imprime su visión artística, generando un montaje particular.

Los modelos formales corresponderán y seguirán en relación al desarrollo del teatro occidental del cual somos partes. Está en las necesidades de expresar nuestros contenidos desde nuestro imaginario lo que genera la particularidad de nuestras expresiones teatrales.

2 Todos los elementos del teatro pre-burgués antes descrito pueden ser igualmente constatados en una radiografía dramática del "Teatro Circo", específicamente en La negra Ester.