



Reportaje

APUNTES SOBRE LA
PUESTA EN ESCENA DE
"PUEBLO DEL MAL AMOR"
RAUL OSORIO

PRIMERAS IMAGENES

Enfrentar un texto no terminado en su estructura dramática, ni en las relaciones escénicas - desde la perspectiva de su puesta - implica la mayoría de las veces un estímulo, especialmente para un director de teatro que gusta de experimentar sobre el escenario.

La experimentación o indagación en el quehacer del teatro requiere de un tiempo menos apresurado del que comúnmente se emplea en un montaje tradicional. Es por este motivo que, aceptando el texto inconcluso de Radrigán, se creó un taller en donde convergieron dos necesidades: la del autor, que era la de terminar de crear un texto y una estructura dramática que le permitiera dar cuenta de sus ideas que hasta ese momento no se materializaban del todo, y las necesidades de un director, de experimentar, de indagar con un grupo de actores algunas interrogantes escénicas que surgían directamente de dicho texto.

La primera impresión que tuve frente al texto fue la del encuentro con una cantidad de imágenes que surgían a través de las palabras y que tenían la capacidad de transportar a un universo de dolores humanos, seres marginados y búsqueda de identidades perdidas.

En las primeras sesiones, los actores comenzaron a jugar con la forma en el espacio, realizando ejercicios con algunas escenas y textos de la novela de Rulfo, Pedro Páramo, textos de Chejov y otros autores, que permitieron ir acercándose

sensiblemente al tema planteado por Radrigán en este texto inicial de lo que llegaría a ser "Pueblo del Mal Amor".

La lectura total o parcial de una escena provocaba en los actores relaciones y asociaciones visuales que eran traducidas sobre el escenario en término de *imágenes*, que constituían una reflexión activa de lo leído y también una revisión de los impulsos encontrados por el actor para llevar a cabo la escena, más cerca de una escultórica que de un arte del movimiento. La escena se constituía así en un lugar habitado por las personas y sus objetos, pertenencias precarias e inútiles de los personajes que acentuaban la miseria y el despojo en los cuales transcurrían sus vidas a través del peregrinar.

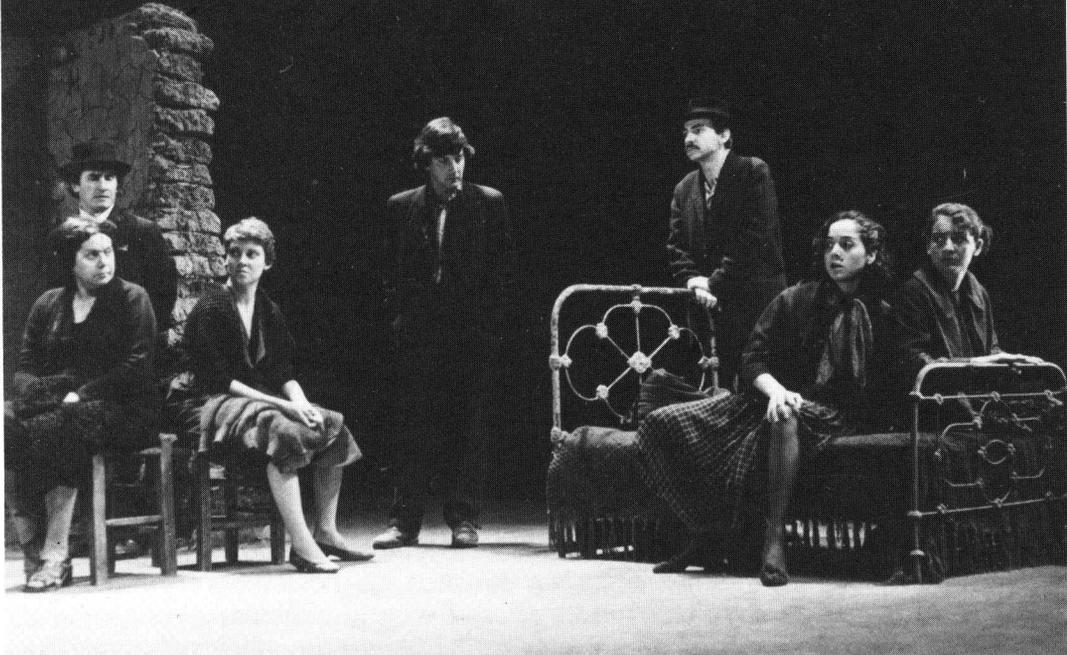
Este suceso, contado en imágenes, se componía principalmente de las situaciones de ubicación de los objetos en relación con el cuerpo humano, a veces con el empleo de la palabra, otras con sonidos vocales que surgían en vez de las palabras y otras con palabras prestadas de otros autores -Rulfo, Chejov- y en otras ocasiones textos improvisados por los actores o sacados de periódicos. Cierta estatismo aparecía en la escena, permitiendo que el texto, más bien de corte narrativo, no sufriera distracciones de tipo formal en relación a la puesta. Las imágenes no pretendían explicar el texto: éstas existían en un nivel de asociaciones y relaciones espontáneas con el sonido, las palabras o textos más complejos empleados para realizar las escenas.

En algunos ejercicios, la gráfica empleada sobre el escenario era capaz de potencializar el texto, creando el espacio exacto en que la palabra se encontraba con los otros componentes, con las materias de la imagen. En esos momentos, la palabra era capaz de cohabitar dentro del mundo de los sonidos verbales y no verbales, de los objetos, del movimiento de los personajes y pasaba a formar parte integrada de la proposición teatral.

La palabra estaba actuando como estímulo provocador del espacio que luego habitaría.

AUTONOMIA DE LA OBRA DRAMATICA FRENTE A LA REALIDAD Y AUTONOMIA DE LA PUESTA EN RELACION A LA OBRA EN EL TEXTO.

ACCION DE ATOMIZAR LAS PARTES CON EL FIN DE DESCUBRIR SUS POTENCIALIDADES REALES Y NO EXPLICAR LA UNA CON LA OTRA, DESESTRUCTURAR, RECONOCER Y VOLVER A ESTRUCTURAR EL FENOMENO EN UN NUEVO ORDEN QUIZAS MAS EXPRESIVO O POR LO MENOS CON NUEVAS POTENCIALIDADES DE LECTURA.



En otras ocasiones, las imágenes motivadas por el texto del autor y creadas por los actores se iluminaban por sí mismas, teniendo su propia validez. Aparecían como fragmentos de una historia desconocida. Sin embargo algo esencial ya no del texto, sino desde la idea de Radrigán, se manifestaba. Era "*la otra historia*": un río subterráneo de formas que brotaban ya no del poeta, sino del actor. Del actor gatillado por el poeta .

El texto de Radrigán, en esta etapa, no permitía mayores análisis, dado que el discurso aparecía incoherente y sin opciones todavía definidas. Nos limitábamos a hacer preguntas elementales, obteniendo algunas orientaciones también elementales, pero suficientes para la etapa en que nos encontrábamos. Cada vez, que intentábamos explicar alguna escena o pretendíamos introducirla dentro de un pensamiento más estructurado, sólo conseguíamos arribar a oscuras profundidades.

El motivo del cual surgía la obra no pertenecía a un universo de ideas estructuradas. Era la acción de crear la obra lo que permitiría, a la larga, descubrir su estructura y el universo de ideas que la pudieran contener.

Además, ¿cómo hablar de estructura o de totalidad si recién balbuceábamos un lenguaje sobre el escenario -al igual que el poeta con sus palabras- para escribir las primeras impresiones?

En esta etapa reaccionábamos sólo frente a pequeños toques dirigidos hacia alguna parte de las sensibilidades tanto de los actores como del dramaturgo.

Era evidente el acercamiento que el texto nos proponía con nuestra propia realidad. Discutíamos sobre la marginalidad, injusticia, erradicaciones, abuso de poder. Estas discusiones nos enriquecían permitiéndonos presentar nuestras propias opciones frente a cada tema y contribuyendo a esencializar algunos textos que a nuestro juicio eran confusos.

Sin embargo, en más de una ocasión nos sorprendimos discutiendo sobre temas y sucesos un tanto lejanos a la propia obra dramática. Existían, sin lugar a

dudas, dos universos con dos realidades, y el intento de hacerlos coincidir, nos obligaba a especular y a alejarnos de uno de ellos: el universo del texto de Radrigán.

La obra dramática no tenía por qué "encajar" con la realidad. Es decir, no tenía por qué tener la exacta geografía de la realidad cotidiana ni depender de ésta para su explicación.

La obra se bastaba a sí misma y cualquier relación con la realidad inmediata la tomamos como un dato referencial que nos permitía reconocer el hecho desde el cual surgía la idea del autor, pero el camino hacia el verdadero objeto de indagación estaba señalado por las profundas resonancias que el autor experimentaba sobre el hecho, y que aún permanecían, en parte, ocultas en el texto de la obra.

Dirigimos nuestras percepciones hacia el autor tratando de extender sus visiones, pensamientos y sentimientos en nuestros ejercicios sobre el escenario, tratamos de entender, principalmente, el espacio que ocupaba el concepto de injusticia -humana y divina- en su universo de hombre y de poeta, más que en el contexto de la realidad nacional en la cual todos estábamos sumergidos.

Nos convertíamos así en el espacio vital, dentro del cual el autor podía reflexionar e investigar en su mundo interior. Pasamos de indagar en nosotros mismos, a intentar indagar en los fantasmas y visiones del dramaturgo.

Sin embargo, paralelamente a este hecho, fue apareciendo una puesta en escena que tenía su propia autonomía con respecto al texto desde donde emergía.

SECUENCIA ANARQUICA DE LAS IMAGENES QUE HACEN SALTAR LA NARRACION DE UN LUGAR A OTRO APARENTEMENTE SIN NINGUNA LOGICA, PERO QUE TOMA SENTIDO EN LA LOGICA INTERNA DE SUS PROPIOS IMPULSOS.

Aparecieron dos posibilidades: o seguía mis propios impulsos siguiendo el camino de crear un espectáculo autónomo de la obra literaria de Radrigán, dejando sólo algunos textos del escritor y ciertas ideas básicas de temas y de contenido, o volvía -en una suerte de renunciamiento- a reencontrar nuevamente dicho texto.

En la primera opción la puesta en escena actuaba como creadora de la obra, y esta -la puesta- era inseparable de la idea de "obra dramática", lo que significaba que el grupo de trabajo se convertía en el verdadero autor de la obra y el dramaturgo pasaba a ser un componente más del grupo. Tanto un componente -la palabra- como el otro -la puesta- se fundían y hasta se confundían dando paso a una integración más noble y menos en competencia -como suele ocurrir- de la una con la otra.

Este trabajo se desarrolló un año antes de que se montara la obra "El Pueblo del Mal Amor". En experiencias anteriores había tenido la

oportunidad de descifrar los elementos que permiten la autonomía de la puesta con respecto al texto literario, pero ésta ha sido la única de las ocasiones en que no completé la investigación, finalizando en un espectáculo. En el montaje profesional, un año después de haber terminado el trabajo de taller, sólo ocupé algunos elementos descubiertos en la etapa de investigación: uso del espacio, selección de algunos objetos, elementos de luz, colores y texturas del vestuario, cierta escultórica, composiciones de grupo y algunas imágenes.

En conclusión, me puedo dar cuenta que así como la puesta en escena puede funcionar y existir sin el texto literario tradicional, éste también puede existir sin la puesta en escena. Pero es fundamental a partir de esa mutua autonomía, de esas geografías particulares que permiten definiciones y existencias autónomas pre - espectáculo, en que se definen por sí mismos, en que no se confunden, se pueda intentar la experiencia de crear una tercera posibilidad.

Esta es una ruptura que creo importante realizar con el fin de reencontrar un nuevo espacio, revitalizado, que permita dar origen o cabida -en el caso de un texto escrito previo al trabajo- más justa y creativa a la palabra sobre el escenario.

