

**Una propuesta de crítica teatral  
El trabajo de dirección: Desde dentro se ve mejor.**

Patricia Henríquez Puentes  
Universidad de Concepción

Pensar la historia como una sucesión de imágenes del pasado, tal como lo propone Vattimo<sup>1</sup>, de alguna manera sugiere una cierta condición estática en las representaciones o reproducciones seleccionadas, generalizadas e interpretadas por la persona elegida para crear una historia, según formas lingüísticas interpelantes de las competencias de los lectores de una época e interpretantes de sus propias opciones ideológicas.

El concepto de escena es muy iluminador para entender y potenciar la propuesta de Vattimo sobre la idea de la historia. La escena, en su doble dimensión espacio-temporal, implica una o varias situaciones reveladoras de las relaciones de los que participan de ella. En este sentido, el concepto de escena visibiliza la tridimensionalidad del espacio y de los cuerpos de los que accionan las situaciones; y la dialéctica de éstas. Patrice Pavis señala que “toda situación, aparentemente estática, no es más que la preparación del siguiente episodio, participa en la construcción de la fábula y de la acción.”<sup>2</sup> Las situaciones acontecen en y según el lugar y lapso en el que ocurre la dinámica de los cuerpos en escena. Espacio y tiempo son condiciones de la escena seleccionada, como asimismo de la escena del que propone una historia.

La puesta en escena de una obra teatral pareciera ser un proceso creativo de reanimación corporal, espacial y temporal de un discurso dramático. Este proceso suele

---

<sup>1</sup> Gianni Vattimo. La sociedad transparente.

conducir a tantas síntesis únicas e irrepetibles como funciones haya de la obra, el estreno es una de ellas.

La articulación del espectáculo concentra en ese evento una de las versiones de este proceso, las siguientes a la sesión de estreno, aunque aparentemente las mismas, serán siempre otras, porque los cuerpos de los actores que dan vida a las palabras no permiten la comunicación de signos fijos. Por otra parte, estos cuerpos en ese espacio tampoco permiten que la escenografía e iluminación dialoguen noche a noche del mismo modo. Así, la función siempre está por comenzar, como la primera vez, como la primera pasada, como el primer ensayo general.

Estos cuerpos, instrumentos y ejecutantes al mismo tiempo, re-crean para cada función, gestos, tonos y movimientos en un intento por atrapar y proyectar escenas, orientadas hacia la provocación de toda la condición del espectador, que en platea, plétórico de representaciones y de imágenes, se deja hacer para construir sentido.

Reanimar unos personajes de ficción en esto del teatro significa otorgarles intencionalmente un cuerpo sensitivo, emocional e intelectual. El director suele definir ese cuerpo, es él quien habitualmente decide qué actor o actriz dará respiración a tal o cual personaje o en qué cuerpo éste será dibujado. Este momento podría identificarse como uno de los comienzos de la relación entre actores y director en torno al proceso de creatividad espectacular.

El 11 de noviembre del año 2002 comenzó el trabajo de poner en escena *Fantasmas borrachos*<sup>3</sup> de Juan Radrigán. Ese día hasta la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción llegaron los convocados, el director Francisco Albornoz, los músicos, el escenógrafo, la encargada del registro audiovisual y un elenco de artistas profesionales de la zona, la mitad de ellos, figuras consagradas por la prensa

---

<sup>2</sup> Patrice Pavis. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Barcelona, Buenos Aires. 1998. p.425

nacional e internacional, en los tiempos del apogeo del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC: Norma Gómez, Juan Arévalo, Ximena Ramírez y Nelson Olate. Junto a éstos, y en un anticipo de lo que sería un proceso de enriquecimiento mutuo de generaciones distantes en el tiempo, pero cercanas en el gozo del teatro, los otros, los profesionales de décadas más recientes, Cristian Winter, Viviana Riveros, Adolfo Albornoz y Grace Isaacson.

Desde ese primer día de encuentro o más bien de re-encuentro, en que se coordinaron tiempos y espacios, cada uno supo que se daba inicio a un proceso creativo con fecha exacta de estreno, no había posibilidad de ensayar hasta que “el montaje estuviera listo”, había que trabajar la fiesta de *Los fantasmas borrachos* en tres meses.

Una fiesta siempre ocurre en un lugar, público o privado, en una casa, un parque, una disco, un galpón, un hall universitario, un gimnasio de liceo o eventualmente una calle de una ciudad. Algunos de estos espacios han sido especialmente proyectados para cobijar la fiesta y otros, factibles de ser acondicionados para ello.

Cuando se trata de una fiesta pública callejera, emparentada en mayor o menor medida con el carnaval, los espacios urbanos sufren ciertas modificaciones para posibilitar el tránsito pleno de los cuerpos que desbordan los límites territoriales de la ciudad, en el juego de la subversión permisiva del orden social establecido.

Cuando se trata de una fiesta en un espacio privado, como una vivienda chilena de mil quinientas UF, éste también sufre modificaciones, pero de otra índole. Habitualmente sucede un desplazamiento de objetos para dar cabida a los cuerpos. Sin embargo, a diferencia de la fiesta callejera, en ésta los límites territoriales e interpersonales, subentendidos socio culturalmente, en general permanecen, o es habitual que así sea,

---

<sup>3</sup> Juan Radrigán. *Fantasmas borrachos*. Revista *Apuntes* N°115. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. 1998 pp. 37-48

salvo excepciones de fiestas privadas carnavalescas. El anfitrión suele establecer y administrar los límites desde el comienzo hasta el final.

Ambos espacios, los públicos y privados, re-configurados para el momento de la fiesta, vuelven a su funcionalidad una vez que ésta ha finalizado.

El bar o más bien un bar en Chile suele ser un espacio de fiesta permanente. Allí, objetos, muros e iluminación han sido especialmente organizados y eventualmente diseñados para que los actos de la fiesta del bar se desarrollen cíclicamente, día tras día o más bien, noche tras noche. Allí, la delimitación territorial e interpersonal está en manos del cantinero y de los garzones.

Estos ofician como anfitriones especializados en desarrollar ciertos actos rutinarios funcionales al espacio bar, asignan mesas, atienden peticiones, interactúan con los clientes, permiten o impiden el ingreso de alguno o solicitan su salida, brindan una atención especial a unos u otros y eventualmente dan inicio y finalización a la fiesta, según un pregón habitual reconocible por los clientes.

Se dice que en un bar uno puede “ahogar las penas” o esperar que así suceda, cuestión que difícilmente ocurre, salvo por unas horas. Se dice también que en un bar uno puede celebrar triunfos personales o grupales, “arreglar cuentas”, resolver conflictos, negociar asuntos varios y esperar que todo llegue a buen término. Se dice que en un bar uno puede hacer amigos(as) o esperar que así ocurra. Mientras, uno puede confiar asuntos personales al oficiante mayor, al cantinero, sin temor a la infidencia. Este, al poco tiempo se puede transformar en una especie de guía espiritual o en una amenaza, por eso de que “la información es poder.”

El bar es el lugar en el que esencialmente se toma, es el espacio del vino, de la chicha, del ponche, la cerveza y de una amplia gama de líquidos alcohólicos, consumibles en uno de los dos espacios diseñados para ello, la barra o la mesa. El bar es el espacio

de la ciudad en el que uno puede esperar que ocurra la fiesta y en el que tarde o temprano, si es que así uno lo desea, puede participar de ella.

*Fantasmas borrachos* acontece en un bar. Allí como en la fiesta de un bar chileno y tal vez latinoamericano, los que llegan suelen quedarse, transitando desde la barra a la mesa.

Los actores que construyeron paso a paso, durante tres meses, máscaras verosímiles de esos personajes propuestos por Radrigán, una vez que ingresan, permanecen en escena. Gozan en el borde o en el centro de la exposición, según los artilugios de Catalina Devia, la iluminadora, que los expuso intencionalmente con mayor o menor intensidad, frente a nuestros ojos de espectadores, con luces azules, verdes o amarillas, pero que también y por sobre todo, dio a cada escena un color y comunicó una intensidad lumínica diferenciada al dolor, a la risa, a la complicidad y a la extrañeza.

La presencia de todos en escena fue la opción del director, construir el montaje con los que hablan y con los que miran, porque éstos –dijo en una de las sesiones de trabajo- hablan con los silencios. Ocho personajes en escena, durante una hora y diez minutos, significaron para el director y para los actores componer una delicada planta de movimientos. Pero antes, mucho antes de los movimientos y de que los personajes alcanzaran las palabras y los gestos de su condición, hubo un cuidadoso trabajo, hubo un comprender-disponer los signos.

Diciembre y enero fueron tiempos de cauto acercamiento a las palabras y a la ficción regalada por Radrigán. Lo del comienzo fue casi como lo había imaginado. El elenco, texto en mano, leyó sus personajes. Este acto estimuló las imágenes de cada cual. Así comenzó la comprensión de la obra.

Luego, las palabras fueron y vinieron desde los distintos rincones de los tres espacios puestos a disposición para la producción del espectáculo: la sala 1-1 de la

Facultad de Humanidades y Arte, la Sala de la Corporación Sinfónica de la ciudad y el escenario del Teatro Concepción.

Allí el elenco le dio forma a los primeros bocetos de las varias escenas que articuladas dieron origen al montaje. Para ello, el director condujo paso a paso el movimiento de los cuerpos en el espacio, generando los encuadres precisos.

Según una lógica casi cinematográfica se acercaba, les decía, los persuadía, para luego alejarse, tomar distancia y desde el fondo ver lo que vería y oíría un espectador, una imagen y un discurso, generadores ambos de otras imágenes, de otros sentidos.

Desde el 20 de febrero la foto del primer encuentro entre María de las Pasiones y Ramiro comenzó a recortarse. Simultáneamente el gesto sugerido, “Usted es el dolor del tiempo”, le dijo el director a María, “Usted sigue siendo la más mina, se comporta como tal, aunque su exterior ha cambiado.”

A partir de estas palabras Ximena Ramírez intensificó la construcción de esta María de las Pasiones que se encuentra con Ramiro en un juego de miradas y de cuerpos, que indecisos se acercan para alejarse y así, según otra sutil sugerencia del director, provocar en nosotros los espectadores “la angustia y el dolor del re-encuentro”, como en un bolero y con un bolero, interpretado en melodías y acordes por Fernando Baeza y Gregorio Madinagoitía y entonado por el oficiante mayor, Miguel, el cantinero, construido por Nelson Olate.

Más o menos al mismo tiempo y en los mismos espacios, comenzó la configuración de la escena de la Diputada, la escena de la mujer que hace política desde los años 40 en Chile, la escena que en algún sentido hacía un homenaje a María de la Cruz, la primera senadora de la república. Por eso y para eso los músicos, en un discurso melódico paralelo al de la Diputada, interpretaron notas y acordes que, reconocibles por nosotros los espectadores, nos llevaron a imágenes musicales desde los alegres años veinte a los treinta, desde el Charleston al Fox Trot.

Pero esto no fue todo, pues la Diputada propuesta por Radrigán y re-creada por el director y Norma Gómez, parodiaba la dirigencia política chilena de todos los tiempos. “Tipo María de la Cruz, arengando a las mujeres del partido; tipo Gladys Marín, hablándole al paco”, sugirió el recuerdo, Francisco. Así las cosas, la Diputada, elegante en su vestuario, se solazó en la burla, desplazándose por el espacio escénico y profiriendo, con una voz estupenda por la riqueza de matices y la potencia, un discurso tan sin sentido, que de tan extremo se volvió a llenar de sentido para nosotros los chilenos, que escuchamos, como si hubiéramos sido las multitudes de antaño, pero ahora escépticas y burlándonos de nosotros mismos, después de acordarnos de los líderes que cíclicamente nos salen al camino o elegimos hasta el día de hoy para que nos dirijan.

La escena de la Diputada fue construida para dejarnos arriba, como nos deja la risa, según palabras del director. Con esta escena hicieron serie otras, como la de Elvira, la curca, que interpretada por Viviera Riveros, construyó el personaje del desparpajo en el hablar y en los gestos. “Todo pa` fuera en la Elvira”, acotó sistemáticamente el director. Posteriormente, a doce días del estreno, dibujó con mayor precisión la imagen que buscaba, cuando le dijo “vamos a hacer un homenaje a la tía Tute” y Viviana logró la presencia escénica exacta para cautivar al público desde que ingresó atropelladamente al escenario.

Elvira fue el personaje del contrapunto cómico en *Fantasmas borrachos*. Fue la que irrumpió inmediatamente antes o después de las escenas del dolor del re-encuentro entre María de las Pasiones y Ramiro, con una risa estruendosa y con textos como “ataque no más mijo, que a caballo regalao no se le miran los dientes”, textos que sorpresivamente nos sacaban a nosotros los espectadores de las escenas del dolor para devolvernos la risa; textos que, si es que uno estaba dispuesto, podían enviarlo a ese saber acumulado en los refranes y a la oralidad de la memoria latinoamericana.

Con Elvira hizo serie Pedro, el garzón, interpretado por Cristian Winter, quien orientado por el director, según las palabras precisas gatilladoras de imágenes apropiadas alojadas en su memoria yumbelina, supo construir certeramente a este garzón, a veces cómplice de Miguel en la sapiencia del sentido de la espera de los clientes del bar, como cuando le sugiere a Ramiro que “tome una mesa y espere, pues hay rumores que le va a ir bien”; y otras veces configurándose en el otro contrapunto cómico de la obra, como cuando, llena su voz y gesto de desparpajo y según la imagen suscitada por el director “efecto maestro longaniza”, responde a la pregunta retórica de la Diputada “¿Dónde está esa juventud bullanguera y tierna que era el sol de mi país”?, con un quiebre discursivo: “Está en otra. En otra sección, señora...” O como cuando rompe riesgosa, pero estupendamente la escena catastrófica final de la muerte de María de las Pasiones, con la pregunta dirigida a Ramiro “¿Se la lleva o la deja.?”

La puesta en escena de *Fantasmas borrachos* fue abordada como un homenaje, pero también como una proposición que el elenco le hizo a la institución universitaria.

Después de treinta años, la Universidad de Concepción, a través de la Dirección de Extensión y del Área de Investigación Teatral del Departamento de Español, se propuso re-activar el teatro profesional en la ciudad con el montaje de una obra chilena. Así volvió a subir a escena un elenco casi fantasmal, materializado en unos cuerpos concretos que volvieron a traer a la memoria las imágenes de la historia de uno de los elencos universitarios chilenos más importantes del país, el TUC, que “se fue como en la mitad de la respiración, como en la mitad de la risa.”<sup>4</sup>

Pero ésta no fue la única imagen sugerida, el único signo cómplice provocador de nuestro imaginario, el otro, propuesto por el dramaturgo, tomado por el director y el elenco y trabajado como un objeto precioso, entre la risa y el llanto, entre el amor y el odio, tiene que ver con la historia de Chile y con los saldos pendientes hasta el día de hoy. Tiene que



ver con la declaración que le hace Ramiro a María de las Pasiones, “yo te quería como erai antes.”<sup>5</sup>

Teniendo ojos, vemos y teniendo oídos, escuchamos a Gabriela, interpretada por Grace Isaacson, declarando con cuerpo y verbo que “fue a su entierro y él no estaba”; escuchamos y vemos al Hombre que no sabe de qué lo culpan; y a Miguel, lamentando que el patrón haya mandado a decir que los remordimientos no tenían cura.

Los espectadores re-conocimos y creímos ver ante nosotros a estos personajes. La ilusión provocada por estos cuerpos fue efectiva, entre otras cosas porque actores y espectadores compartíamos prácticas culturales comunes definitorias, por ejemplo, de las particulares técnicas del cuerpo de las personas, según el estado social; el oficio de cada cual; y entre otras, según el tipo humano chileno y/o latinoamericano.

Re-conocemos a Ramiro que despierta desorientado después de haber andado “tomando una semana seguía”, re-conocemos los gestos, movimientos y tonalidades de voz del que no logra entender lo que ocurre, primero consigo mismo en ese bar y luego con los otros con los que se encuentra en ese espacio. En el transcurso de la obra, este proceso de identificación inicial experimentado por nosotros los espectadores, se va llenando de otros sentidos.

Juan Arévalo fue creando gesto a gesto su personaje, según las sugerencias de Francisco, el director. Así, en el comienzo, en el apogeo de la extrañeza de no saber qué sucede en este espacio en el que el cantinero y el garzón reciben a unos clientes aparentemente habituales, pero no visibles, Ramiro observa y luego pregunta.

Pero ¿qué observa y cómo lo hace, hacia donde se desplaza cuando le sobreviene la extrañeza, la incertidumbre de no saber si Miguel y Pedro se están burlando de él cuando reciben a Doña Violeta, a Don Pablo, a Don Chicho y a Don José Manuel

---

<sup>4</sup> Juan Radrigán. *Fantasmas borrachos*. Op.Cit. p.45

<sup>5</sup> Juan Radrigán. *Fantasmas borrachos*. Op.Cit. p.46

Balmaceda? “Hiciste algo muy grave, rompiste un ritual” –le sugiere el director- Según ésta y otras sugerencias, Ramiro organiza sus emociones y gestos, primero la extrañeza, luego la rabia exteriorizada de pensarse sujeto de la burla, para finalizar con la pausa del que, intuyendo que provocó la ruptura de un ritual, decide detener la ira, pero a destiempo.

En otras escenas, sobre todo en las que vive con María de las Pasiones, el miedo de encontrarse con otra distinta de la que recordaba y quería, se exterioriza en su cuerpo después que el director sugiere “acelera la respiración, déjala cortita.”

Posteriormente, en voz y gestos, Ramiro trata de cerrar su historia con María, esa mujer “falsa, ...que se entierra en los corazones como la lluvia en la tierra”, siempre apoyado por Francisco, quien para esa escena le sugiere crearse las imágenes y sensaciones de lo que define como “la pelea larga, en la que uno se cansa de pelear, pero sigue. Averiguemos –le dice- qué tan lejos podemos llegar con esa escena.”

Después de este trabajo gestual susurrado casi al oído por un director profesional en su oficio, Juan Arévalo se aproxima a un posible final en el proceso de construcción de ese Ramiro que todos re-conocemos en otros y en nosotros mismos, el de la muerte de María de las Pasiones.

Por último y sólo porque no puedo tomarme todo el tiempo que quisiera para develar otros secretos del proceso de creatividad espectacular, quisiera recordar la construcción del personaje y de las escenas de Miguel, el cantinero, el oficiante mayor representado por Nelson Olate que sabe, conoce, ha experimentado con su propio cuerpo la ceremonia del bar y los movimientos, gestos y sentencias del anfitrión de un espacio público.

Para la puesta, Nelson re-crea noche a noche esa sensación del anfitrión de un particular bar, en el que ocurre la fiesta del vino Leteo, la cueca, el bolero y entre otras

melodías el fox trot, pero también en el que la mayoría de los clientes se han preparado para el encuentro y esperan, como dice la diputada “desestructurados y convergentes.”

Miguel, el cantinero, conoce qué espera cada uno. Es el que –insinúa el director- “sabe lo que va a pasar, conoce el futuro. Es el anfitrión, pero de pronto guachaca. Es el del discurso concreto.” A partir de todo ello, Miguel organiza gestos, tonos y movimientos que lo llevan desde la burla fina y disimulada a la preocupación y dolor profundo por el pesar de sus clientes; que lo llevan desde la elegancia a su antítesis, “alárgame las vocales”, le susurra el director. Para ello, Miguel el cantinero, logra finalmente organizar su cuerpo para ir y venir desde la amenaza del que maneja el futuro a su condición de guía espiritual, dando como resultado un personaje que según el Director, sirve magníficamente la obra y cada una de las escenas.

### **Referencias**

-Gianni Vattimo. *La sociedad transparente*.

-Patrice Pavis. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.  
Barcelona, Buenos Aires. 1998. p.425

-Juan Radrigán. *Fantasmas borrachos*. *Revista Apuntes* Nº115. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. 1998 pp. 37-48