

CAJAS CHINAS

Por Dubián Darío Gallego.

Actor y director del grupo Polymnia Teatro. Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Dirección de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Docente del proyecto curricular de Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

dubiangallego@gmail.com

Cajas chinas: materiales para una exposición Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el más “grande”, escribe para atrapar por y en el texto algo que él no sabe escribir. que no se dejará escribir, él lo sabe.

Lyotard, Lecturas de infancia.

1.Caja china No. 1: Diez mil cosas

El texto “Diez mil cosas” (Kalawski, 2013) empieza con cuatro epígrafes: uno de Julieta Venegas, otro de Tao Yuan-ming, el tercero de Alonso del Campo y el último de Charles Fox y Norman Gimbel.

Con Julieta Venegas asistimos en portugués, tal vez por aquello de la saudade, a lo que no se supo qué hacer con una ilusión que se tuvo alguna vez y, claro, la ilusión era que volviera lo que hace vivir.

Tao Yuan-ming, el poeta oriental de las cosas simples de la naturaleza, nos remite a la nube que se desvanece vagamente por el cielo sin un abrigo en que apoyarse.

La madre de Jesús no sólo llora su muerte sino que, por eso mismo, por la muerte y dolor de su hijo el redentor, tiene hambre de la muerte que no la entierra en el *Auto de la pasión* de Alonso del Campo.

Charles Fox y Norman Gimbel nos cuentan la



historia de una mujer a la que un joven niño la va matando suavemente con las palabras de una canción en la que él parece conocer toda su vida de penuria; la hace sonrojar removiéndole su dolor con sus dedos.

Parece que ya lo tenemos todo: las palabras que matan suavemente, la ilusión porque retorne lo perdido, el hambre de la muerte por el dolor insoportable y la sensación del fluir libremente sin el apego que ocasiona la posesión de un abrigo. ¿Para qué leer la obra entonces? ¿Para qué ponerle una historia, tal vez incómoda y redundante, a esa concreción de vivencias?

Sin embargo, cuando la leemos, porque somos obstinados al creer que todavía no nos lo han dado todo, somos testigos de situaciones incomprensi-

bles e inacabadas. El inicio fue entonces una trampa, no porque la profusa introducción dijera mentiras sino porque el texto siempre está hablando de algo más allá de lo que la palabra refiere, siempre nos remite a otras posibilidades que tenemos que construir por nosotros mismos y para ello tenemos el espacio, la situación y las relaciones que, a cada tanto, se nos escapan de entre las manos como un pez que no sabemos a dónde va a ir a parar.

El espacio, un restaurante chino decadente, se va transformando ante nuestros ojos con una destrucción que parece no tener límites y, sin embargo, cuando ya nos acostumbramos a él, con sus infinitos y necesarios cambios, como el fluir de una naturaleza implacable, nos lo quitan y lo tenemos

que abandonar para penetrar en otro que no sabemos en qué consiste y ni siquiera somos conscientes de los riesgos que podemos tener ahí.

La situación entre Miriam y Salvador, una cuarentona y un adolescente, siendo una historia de amor imposible porque, de hecho, es imposible que una mujer “práctica” llegue a tener algo con un joven hiper-romántico, se va componiendo de retazos de humanidad que se desparraman en la angustia de un diario vivir sin sentido, pero que, por eso mismo, contiene todo el potencial de lo contingente y, haciendo eco de Benjamin (1982) en su carácter destructivo, los límites y fronteras se van dando por la destrucción de lo precedente, de aquellos mínimos esfuerzos que hacían real la relación. Y es aquí cuando nos sentimos inermes para la interpretación de cada gesto, de cada pequeño afecto, de las innumerables luchas y peleas; nos sentimos inermes porque el caudal de sentimientos y reacciones no nos la esperábamos; creíamos, porque caemos constantemente en el romanticismo que respira la pieza de cabo a rabo, en un desarrollo coherente de la historia y sus protagonistas, pero como ellos son más reales que la vida misma que los contiene se constituyen de manera permanente en devenires que produce el espacio y su destrucción anotada en el párrafo anterior.

Las relaciones que se dan entre Miriam y Salvador y entre ellos y el espacio y entre el espacio y su exterior y entre las diez mil cosas y su contenido constituyen un misterio que nos va devorando poco a poco, sin ninguna misericordia, pero tampoco con dejos o intenciones de maldad. Nos devora, matándonos suavemente, por una sencilla razón: porque

esas relaciones no obedecen al sistema de intercambio en el que alguien o algo da cualquier cosa para recompensar otra que le dieron. No es así, no son relaciones que obedecen a este principio sino a otro mucho más profundo y sincero: te lo doy todo sin esperar nada a cambio, mejor dicho, sí espero, pero lo espero todo y eso es imposible porque realmente no sé qué es todo lo que deseo.

Y cuando la obra termina con una Miriam que deja dormido (¿muerto?) a Salvador, con todas las dudas sobre su futuro, con toda la experiencia intensa y prometedora de sueños, poesía y vitalidad que vivió en unos cuantos días, cuando sucede todo eso y tiene que abandonar su refugio porque ya la vida adentro no aguanta más, porque ya el exterior, el mundo de afuera, el que no ha vivido desde hace tanto tiempo, no soporta más ese agujero negro que se creó en ese pequeño restaurante chino y, por lo tanto, crea un agujero blanco para lanzar a Miriam a dónde vaya a saber el diablo, cuando abandona todo lo que han sido sus cuarenta y tantos años de existencia al abandonar la guitarra, cuando sucede todo eso y va a salir, el dramaturgo nos pone la acotación ¿Qué hay afuera? (Kalawski, 2013, p. 92).

Golpe bajo. Nos damos cuenta que caímos de nuevo en la trampa. Esta historia no terminó. Sigue. ¿A dónde? ¿Había otro espacio? ¿Hay otro espacio? ¿Tenemos indicios reales para construirlo? ¿Tenemos deseos de hacerlo?

El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No

somos nosotros quienes hacemos cine, es el mundo que nos aparece como una mala película. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y serena pura. Sólo la creencia en el mundo puede vincular al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Volver a darnos creencia en el mundo, tal es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia, necesitamos razones para creer en este mundo. Creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en él o en ella como en lo imposible, en lo impensable que sin embargo no puede sino ser pensado. (Deleuze, 1985, citado en Chevallier, 2011).

¿Cómo empezar a trabajar con esto?

2. Materiales para una exposición.

“El comienzo es cosa extraña. Si no reflexiono sobre ello, sé lo que es comenzar, pero si pienso en ello, entonces ya no lo sé” (Sloterdijk, 2006, p.35).

Todavía me estremece recordar las dos sensaciones que tuve al terminar de leer la obra de Kalaws-ki Islas: tener la conciencia cierta de que ya había vivido la realidad que planteaba la pieza en cuanto a la reivindicación de la lucha como posibilidad creadora de otro mundo, de otra realidad, y pensar que cuando nos concentramos en lo grande y en la importancia de esas luchas y resistencias que tenemos que librar, lo pequeño, aquello que se da en la



Foto Carlos Mario Lema. Las brujas de Salem, FAASAB UD

convivencia diaria de nuestros entornos más cotidianos, valga decir la vida real, se va destruyendo sin que nos percatemos de tal situación.

Estas dos sensaciones me hicieron pensar que nuestro proceso de montaje para el Delta 7¹ tendría sentido sí, y solo sí, entráramos en un universo en el que tanto el testimonio como la exposición fueran la puerta para penetrar el texto y que a su vez el texto se abriera a nuestra exposición, a nuestra memoria. Sloterdijk, entonces, apareció para señalarnos una posible ruta con los tatuajes que nos han marcado a sangre y fuego en nuestra vida:

... de lo que se trata en el arte es del testimonio, y sólo luego la creación; si se invierte el orden de estas funciones, el arte se convertirá en locura y narcosis, será una impostura, se impondrá, será ejemplo de transmisión de una miseria brillante. (2006, p.24)

Testimonio y exposición indefectiblemente me llevaron a proponer un sentido del proceso que visitara de una manera decidida los presupuestos del teatro del presentar y su fenomenología y para ello examinar las cuatro articulaciones que propone Chevallier (2011): Articulación 1: despertar los sentidos, poner en relación; articulación 2: sentir el

¹ El encuentro Delta es el evento más significativo de la Red CITU y su versión No. 7 se realizó en la Universidad Católica de Santiago de Chile del 18 al 23 de agosto participando 11 universidades latinoamericanas en torno al tema Investigación escénica de la palabra con ejercicios de montaje y puesta en escena del texto "Diez mi l cosas" del dramaturgo chileno Andrés Kalawski Islas. Valgan estas palabras de la Universidad Católica (2014) de presentación de la red y del evento:

La Red CITU (Red de Creación e Investigación Teatral Universitaria) se constituyó en la ciudad de Puebla, México, el 5 de junio de 2008, y tiene como objetivo posibilitar el encuentro y la reflexión de distintas pedagogías, metodologías y procesos investigativos que se llevan a cabo en cada una de las instituciones que a ella pertenecen. Esta red promueve la realización del encuentro DELTA, con el objetivo de diseñar y organizar cada año un espacio de encuentro con la participación de docentes y estudiantes de los diversos integrantes de la red. Este encuentro también busca la reflexión sobre el tema elegido por la institución organizadora, la interacción entre pares académicos y alumnos, y la reflexión sobre el estado de los procesos de formación teatral y el lugar que éstos ocupan en el contexto latinoamericano.

intersticio o la plataforma del deseo; articulación 3: presente del espectador y presente del artista y articulación 4: dar sentido y producir pensamiento.

Y ahí mismo, con Chevallier, si quería encontrar una manera de que los presupuestos teóricos tuvieran cabida en una praxis concreta que le diera coherencia, decidí apostarle a una escritura de escenario como proceso de montaje en la vía en que Bruno Tackels expone la experiencia de seis creadores del teatro contemporáneo y algunas de sus hipótesis: texto de partida descentrado como eje de la creación, el texto dramático como uno más entre otros textos y prevalencia en el montaje de lo que se encuentre en el proceso de creación sobre los presupuestos de partida.

Pero también era necesario pensar en algo que tensara los hilos: Coca Duarte y la tarea escénica. La primera, referencia del Delta 7, en cuanto a las etapas en que se constituye un proceso creativo teatral: estímulos involuntarios, fuentes, prefiguración y concreción (Duarte, C. 2010). La segunda como producto concreto de la filosofía del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB en la que se asume al actor, y al proceso creativo y formativo, como ser autónomo que propone sus propias maneras de solución a un problema concreto de la situación dramática.

En últimas, no se trataría de poner en la misma foto a troyanos y troyanos imponiendo una articulación de fuentes diversas y tal vez contradictorias. Se trataba de poner en crisis el material cuando así fuera necesario intentando un diálogo crítico entre las diversas fuentes.

Este espacio entonces se tornaba privilegiado para los docentes que propusieron este proyecto en nuestro programa porque permitía una dinámica de articulación de diversas inquietudes que ve-

nían de antaño: ¿cómo y a través de qué mecanismo realizar un proceso en que tuvieran un vínculo real y sincero nuestros procesos académicos con nuestras inquietudes creativas e investigativas?

Otra vez, Sloterdijk, ¿cuándo es el comienzo real de algo?

El azar, como en la obra de Kalawski, hace su jugada magistral: justo cuando estábamos elaborando el proyecto de participación del Delta 7 apareció la crisis más grande que ha tenido nuestra Universidad en toda su historia a través de un movimiento estudiantil y docente que pretendía la derogatoria de los acuerdos 008 y 009 que intentaban una reforma universitaria amañada y perversa de la Universidad Distrital². Esto llevó a que durante cinco semanas se diera un paro estudiantil y una asamblea general permanente de docentes con todo lo que ello implicaba: marchas, asambleas, discusiones, amenazas, juegos políticos correctos e incorrectos, y a que se superara la crisis con unas promesas del Consejo Superior en las que se dieron TODAS las reivindicaciones que solicitaban los estudiantes: derogación de los acuerdos 008 y 009, culminación satisfactoria del semestre académico y las garantías para una reestructuración democrática de la Universidad.

Celebramos con bombos y platillos y luego nos dimos cuenta que en la práctica no se estaba cumpliendo nada; que los compromisos, por finuras jurídicas, se estaban eludiendo y que, esa es mi sensación, como de costumbre unos cuantos poderes enquistados en la estructura universitaria van a salirse con la suya: construir la reforma que ellos quieren. Algunos piensan que ganamos, otros, por el contrario, creemos que ahora sí, como le sucede a Miriam, lo perdimos todo.

² En este movimiento todos nos dimos cuenta que estos acuerdos, expedidos por el Consejo Superior, máximo órgano rector de nuestra universidad, tenían problemas serios de consistencia interna producidos por las múltiples contradicciones e incoherencias que se desplegaban a lo largo de todas sus páginas.

Esto ya había empezado mucho antes. Esto ya estaba metido en mis huesos y todavía no habíamos empezado a crear conscientemente sobre el escenario. No obstante, teníamos una convicción: nuestro trabajo debía consistir en crear las condiciones para que se diera una poética del comenzar... y esto a través del cuerpo-testimonio

3. ¿Cuándo se comienza? Qué se comienza?

Me quedaría con estas palabras de Einstein (2014) cuando habla de la crisis “La crisis es la mejor bendición que puede sucederle a personas y países... La creatividad nace de la angustia como el día nace de la noche oscura. Es en la crisis donde nace la inventiva.

Y me gusta mucho esto del manifiesto de Wehbi (García, W. E., 2012):

Aceptar saltar al vacío, meter la cabeza en lo oscuro. El teatro como un oficio de riesgo, recuperando su carácter atávico. Reinstalar el concepto de circo (la muerte) y de misa (la trascendencia)... El teatro es crisis, del mismo modo que el arte lo es. La crisis es una coyuntura de cambios, un cruce de caminos, ahí donde Edipo se encontró con Layo, su padre y lo mató. El arte es la voluntad de matar al padre.

Con Luisa³ nos habíamos propuesto realizar el montaje bajo unos presupuestos que no traicionaran el sentido investigativo, pedagógico y creativo del ejercicio. Para mí lo más problemático era lo

³ Luisa Vargas, compañera docente en este viaje, actriz y pedagoga de actores, egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). Magister de la Escuela de Graduados en Educación (EGE) del Tecnológico de Monterrey en México. Interés particular en las asociaciones entre actuación, circo, tecnología digital, mediaciones, comunidades de práctica y pedagogía teatral. Cómo actriz ha participado en diversos festivales de teatro nacionales e internacionales, producciones de televisión y cine. Entre los últimos proyectos se destaca: El performance Inventarios en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro dirigido por Catalina Lozano y la participación en la película “Paisaje Indeleble” (2013), bajo la dirección de Jaime Barrios del EICTV.

el montaje bajo unos presupuestos que no traicionaran el sentido investigativo, pedagógico y creativo del ejercicio. Para mí lo más problemático era lo pedagógico ya que lo creativo y lo investigativo, por lo menos en el pensamiento de este servidor, son inherentes en el arte cuando alguien, cualquiera sea ese alguien, emprende un camino serio y decidido en búsqueda de artefactos o dispositivos o alguna realización en los campos del arte. Lo pedagógico, en cambio, me planteaba algunos problemas.

El primero por cuanto en mi praxis docente siempre he utilizado rutas que he considerado anti pedagógicas y estrategias que, muchas veces, incitan más al estudiante a desaprender que a aprender algo; he recorrido estas rutas y aplicado estas estrategias con entera libertad en mi ejercicio docente en las diferentes instituciones en las que he trabajado. Esta libertad, con el Delta, se tenía que poner en juego con otras personas que estaban en todo su derecho de aspirar a que se cumplieran sus expectativas.

El segundo: para que el trabajo fuera eficaz debería romperse la idea en los estudiantes de que estaban en el aula de clase realizando un ejercicio académico; de hecho ellos expresaron esta misma postura en la primera reunión que tuvimos.

Pero los procesos creativos siempre, a la vez que plantean el problema, traen consigo las soluciones, las llaves que necesitamos para abrir los problemas. En nuestro caso fue muy fácil ponernos de acuerdo porque todos, de alguna manera, coincidíamos en los siguientes propósitos: concentrarnos más en la persona que en el actor o en el personaje y explotar al máximo sus potencias creativas asumiendo eso como profesionalismo; el

deseo como potencia para la acción que nunca nos podría abandonar y la tarea escénica como mediación académica.¹

Y todo esto, lo supimos después, alentado por un proceso en el cual lo más importante fuera el diálogo creativo, el respeto por los materiales del otro... y de lo otro, y el placer que nos brindaba el estar juntos, el recorrer este camino juntos.

Sin embargo, una cosa es lo que uno piensa como deseos, intencionalidad, persona, placer, tarea escénica y diálogo creativo, y otra cosa lo que la realidad, a veces persistentemente, insiste en producir.

Un día sucedió que todos estos presupuestos se derrumbaron: Luisa pensaba que los estudiantes no estaban proponiendo, no se estaban esforzando, no estaban actuando con profesionalismo; pensaba también que estaban demasiado cómodos. Yo sentía que no habíamos alentado el deseo lo suficiente y, por su parte, Sara² y Giovanni³ estaban escépticos con el proceso porque sentían que el ejercicio se les había convertido en algo no muy alejado de las experiencias que habían tenido en los salones de clase con los requerimientos que usualmente les pedían los profesores.

Varios días después, conscientemente, produje la crisis. Les dije a los muchachos que ellos tenían dos días para trabajar solos y hacer el milagro: transformar completamente sus materiales de trabajo; difícil porque hasta este momento del proceso ellos habían abandonado

4 La tarea escénica, mirada a profundidad, va mucho más allá del verbo activo que se le da al actor para incitarlo a ejecutar la acción dramática y se constituye, más bien, en una compleja red en la que deseos e intencionalidades constantemente se están debatiendo por las crisis que genera el proceso creativo. Es así como una tarea escénica bien fundamentada lo que debe producir es poner en máxima alerta, en cualquier momento del proceso, a todos los miembros del equipo creativo.

5 Sara Barbosa, actriz de séptimo semestre del proyecto Curricular de Artes Escénicas de la Facultad de Artes Asab.

3 Actor, próximo a graduarse, del mismo proyecto curricular.



Archivo personal, FAASAB

las potencias que generaban los materiales que proponían en la escena y para la escena; se los demostré con ejemplos concretos a partir de los ejercicios que habíamos realizado hasta ese momento: narración de la obra desde el personaje ¹, propuesta primera entrada² e improvisaciones sobre puntos climáticos del texto ³, en los que su gran capacidad creativa se vio frenada por su inconsistencia con los hallazgos encontrados. También les dije que ellos no habían avanzado, que no estaban mejor que un mes atrás cuando habíamos hecho la audición ⁴.

1 Ejercicio que consiste en narrar desde el personaje los sucesos más importantes de la obra utilizando todos los dispositivos posibles: objetos, sonoridad, representación, palabras, etc

2 Ejercicio que propuso Luisa para que los actores tuvieran conciencia de las circunstancias dadas a partir de la propuesta del actor de la primera entrada del personaje: ¿de dónde viene? ¿cómo viene? ¿a dónde llega? ¿qué necesita?

3 Se nos ocurrió esto para divertirnos pero también para examinar los momentos culminantes de la obra y con ello alumbrar las circunstancias y sucesos de la primera escena.

4 Para la audición tuvimos dos sesiones. En la primera catorce estudiantes

Tres días después habían hecho el milagro y dos días más tarde el milagro se había derrumbado. La crisis, mi crisis, llegó intempestiva. Recuerdo que manotí, grité y dije algo así como “Realmente el único temor que tengo para la presentación en Chile es que Giovanni pierda los impulsos verdaderos que está consiguiendo y que a Sara se le olvide todo el material por cualquier eventualidad... ¡No, Sara, ya no más, no se te puede caer el material así, no puedes abandonarlo de esa manera, tienes que tener una mínima

prepararon la primera escena del texto. En la segunda, los nueve estudiantes que pasaron la primera prueba debían volver a pasar la escena con la idea de cuerpo-testimonio, esto era, cómo se transformaría la situación si ellos permitían, de alguna manera, testimoniar desde su experiencia lo que estaban actuando en la escena. Después de esta sesión, que incluyó un taller de exposición a través de ejercicios de irradiación corporal, escogimos a Sara y a Giovanni: la primera por su riesgo creativo y porque dio muestras de ser la actriz que más entendía el rol de Miriam; el segundo por la capacidad de escucha y humildad que tuvo en las sesiones.

tienes que tener una mínima conciencia... se te derrumba todo con una facilidad... por cualquier cosa (*aquí se enumeran las cosas...*)’.

E hicimos un pacto: Seguir trabajando y olvidarnos todos de los falsos problemas.

Estuvo bien el pacto. Nos permitió reconocer que si bien teníamos dificultades serias todos nos la habíamos jugado, cada uno a su manera, y los resultados demostraban que así era mostrándonos las huellas, las cenizas del camino recorrido.

Aunque no pudimos desarrollar el taller de cuerpo testimonio¹ a través del cual generaríamos los materiales de la puesta en escena, a cada tanto dábamos testimonio de lo profundo que nos estaba calando la pieza: lo más gratificante de esto fue constatar que estábamos más perdidos que Miriam y Salvador pero siempre conservamos la esperanza de que aparecieran hoyos blancos que nos sacaran de los negros en que constantemente caíamos. De hecho, nuestro montaje termina con un gesto de exposición-testimonio en que los actores ‘muestran’ dos objetos importantes para su vida contestaría: Giovanni, los zapatos que lo acompañaron en un viaje por el sur cuando quería ser un gran artista del teatro y se tuvo que venir con el rabo entre las piernas para que sus zapatos caminaran la realidad difícil de reivindicación de educarse en su país; y Sara, un pañuelo que le sirvió para protegerse de los gases lacrimógenos y por el cual fue tildada de capucha y revolucionaria.

¹ El taller lo había planificado para hacerlo con las diez parejas que pasaran la primera prueba y tenía como sustento, no tanto un posible aprendizaje sobre la significación del testimonio en los cuerpos de los participantes, sino más bien que ese cuerpo testimoniaría el texto de la primera escena y otras posibles textualidades que aparecieran en el laboratorio y que se convirtieran en el material privilegiado para la puesta en escena. No se pudo realizar ya que los trámites administrativos exigían que la selección de estudiantes fuera en el término de la distancia dado el poco tiempo que se tenía para solucionar todos los permisos y los requerimientos financieros de nuestra participación en el evento.

Nos dimos el lujo de abordar, a la manera de Meyerhold, los momentos culminantes de la obra antes de empezar a trabajar con la primera escena, objetivo del Delta. Improvisar las escenas 4, 6 y final, por el puro placer de examinar qué podría pasar en el espacio cuando en la obra la escena sólo es acotación. En la 4 examinamos el devenir de la espera después de organizar el mundo (re-territorialización del restaurante para escapar de la angustia que produce el no tener el sustento diario); en la 6, las lágrimas que se deben producir cuando irrumpe el rock en Salvador para darle un alivio pasajero al mundo atormentado de Miriam; y en la final, el desprendimiento, las sensaciones que puede producir el cuerpo cuando se ve obligado a abandonarlo todo.

También, incluso, hicimos la escena inexistente de la llegada de los dos, Miriam y Salvador, al restaurante, intentando provocar las condiciones a través de las cuales ellos se hacen compañeros imprescindibles y entrañables de viaje.

Aplicamos una estrategia de montaje un poco extraña para todos: nos dedicamos, después de examinar los momentos climáticos, a pasar la primera escena, una y otra vez, sin haber hecho un análisis exhaustivo previo y aprovechar esa especie de arbitrariedad para encontrar qué terreno estábamos pisando: encontrar en qué consistía la escena a partir de las improvisaciones de la misma. Esta parte del proceso arrojó la acción de la escena: cómo construir el camino para que a un extraño se le ofrezca un té.

Y habíamos asumido radicalmente el hecho de que fuera el escenario el que hablara; los vestigios los recogíamos una y otra vez, a partir de lo que

íbamos probando en la escena, armando un cadáver exquisito a nuestra manera, la única que conocemos... y queremos.

Sí, todo ya estaba ², pero no lo queríamos ver.

4. Caja China No. 4: crisis.

Agosto 10. Domingo. Recoger los despojos (García). Testimoniar el fracaso (Beckett). Trabajar paso a paso (Welke). Exponerse (Sloterdijk). Probar (Lars Von Trier). Emanciparse (Ranciere). Venir al mundo, venir al lenguaje (Sloterdijk, otra vez). Devenir animal, devenir máquina (Deleuze). Ilusionarse (Venegas). Contemplar (Tao Yuang-ming). Sufrir (Alonso del Campo). Devorar (De Andrade). Respirar y temblar (FitzMaurice). Aullar (Lidell). Llorar (Kalawski).

5. Anexo.

¿Qué compartimos con Coca Duarte? Concentrarse más en el acto de escribir que en los escritos mismos y crear y observar paralelamente.

La etapa de los estímulos involuntarios la alentaron al mismo tiempo el deseo y el encargo. Nos hicimos cargo de algo que ya estaba diseñado y producir una experiencia en ese sentido... pero, es un componente ético del presente director, no acepto ningún trabajo sino tengo el deseo profundo de hacerlo.

Las fuentes están en la Caja China No. 2. Con respecto a la imagen o previsualización no teníamos nada. Todo se lo dejaríamos a la escritura de escenario y a los aportes intuitivos y creativos de todos los miembros del proceso.

Con respecto a la pre-figuración teníamos en

mente varias cosas: cuerpo-testimonio, verdad en los estímulos, presencia y, sobre todo, registrar de manera audiovisual y fotográfica todo el proceso.

Los ensayos siempre se desarrollaron de una manera incierta, atendiendo a ciertas necesidades que queríamos de la relación actoral más que a una imagen predeterminada de puesta en escena; ésta debía ser producto del mismo proceso de montaje. Tal vez, lo imprescindible en este proceso fue la idea de testimoniar con el intento de volver ajeno lo familiar y cercano lo extraño. Lo cercano se refería a los cuerpos de los actores y a las sensaciones que queríamos con el espectador: la visita de lo incierto y provocar el límite entre el territorio y el abismo.

Y como esas cosas del destino que uno no puede prefigurar porque suceden de golpe, sentimos que el mejor homenaje que le hicimos a Kalawski fue que hablamos mucho durante todo el proceso, tal vez, intentando apresar en la palabra, con ella, aquellos territorios insondables e ignotos que el texto nos proponía en todo momento. Tal vez fue una defensa... necesitábamos antídotos contra esa incertidumbre en la que siempre estuvimos inmersos.

² Bloqueos, esperanzas, sensaciones, impotencia, frustración, deseo, compromiso, confianza, fe...



Foto Carlos Mario Lema. Cantares desde la caverna FAASAB UD

Referencias

Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.

Chevallier, J. (2011). Fenomenología del presentar en Literatura: teoría, historia, crítica. Vol. 13, n° 1, enero – junio 2011, p. 49-83.

Deleuze, G. (1985). *Cinema 2. L'image temps*. París: Minuit.

Duarte, C. (2010). Chile: el proceso de creación teatral (primeras aproximaciones). En *Revista Teatro/CELCIT*, No. 37-38, 2010, p. 115-125.

Einstein, A. La crisis. Google. Recuperado el 15 de agosto de 2014 de https://www.google.com.co/search?q=albert+einstein+la+crisis&sa=X&espv=2&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ei=zQDuU-v5EavksASTxICABQ&ved=0CBsQsAQ&biw=1440&bih=799#facrc=_&imgdii=_&imgrc=2c83-H3ejFoesM%253A%3Bfg63B7UH6v.

García, W. E. (2012). *Botella en un mensaje* (obra reunida). Córdoba, República Argentina: Alción Editora.

Kalawski, A. (2013). *Diez mil cosas*. Santiago de Chile: Publicaciones Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Lyotard, J. F. (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Sloterdijk, P. (2006). *Venir al mundo, venir al lenguaje*. España: Pre-Textos.

Universidad Católica. (2014). *Delta 7 Stgo.* 2014. Primer comunicado oficial enviado por la entidad organizadora el 5 de mayo de 2014.