

:: TEXTO DE CREADOR

Cuando se me acercó la tragedia

María Francisca Díaz

Colectivo Artístico TeatroReconstrucción
m.francisca.diaz@gmail.com

Año 2015. Cinco años trabajando con TeatroReconstrucción; cinco años de profunda amistad con la Leyla Selman, primer y único año en que Reconstrucción arrienda un espacio, un casi-espacio, para ensayar. Felices. Fondart regional a nuestro haber (felicidad con la tristeza que implica tener que depender de un Fondart para poder montar una obra, para poder tener sueldos, para poder crear...). Rodrigo Pérez volando a Concepción a dirigir. Esperar a la Catalina Devia para que nos trajera los vestuarios. Tarea: leer el texto, leer el texto, leer el texto, aprenderse el texto. Yo, actriz, estudiante de tercer año de la carrera de pedagogía en español en la Universidad de Concepción. Año 2017: Yo, actriz, profesora de lenguaje, me enfrento a relatar el proceso del año 2015, año en que *Antígona* se me acercó.

¿Qué tienen los clásicos, qué los hace clásicos? Me preguntaba yo cuando comenzamos con el proceso de montaje de *La flor al paso*. Y me lo pregunto hasta el día de hoy, y me lo seguiré preguntando, a pesar de haber encontrado la fría respuesta, esa que evidencia que los clásicos son clásicos porque algunos los eligieron e impusieron como tal; y a pesar de haber encontrado también la otra respuesta, esa que nos llena de admiración ante la atemporalidad y la increíble vuelta al presente y a todos los presentes que vengan, que contienen algunos textos.

Leyla Selman nos entregó el texto un mes antes de que Rodrigo comenzara a venir a Concepción. Debíamos aprendernos los textos para que, una vez con Rodrigo acá, avanzáramos más rápido. Leí *La flor al paso* muchas veces, luego *Antígona* para recordar, o tal vez para comprender mejor la obra de Leyla. Entonces entendí que se nos convocó a contar una historia que no caduca. Los personajes trágicos se salieron de las páginas de Sófocles y se metieron en la lengua generosa de la Selman. *Antígona*, Hemón, Creonte, Eurídice, insertos en un lugar al paso, donde hay sopita calentita, sexo, violencia, secretos, música y amor. En ese lugar, un muerto desenterrado una y otra vez, vuelto a enterrar una y otra vez por *Antígona*. Dos guardias que cuidan al muerto y su olor. La Flor que atiende, limpia y carga con su tragedia cotidiana. Los músicos que pelean, cantan y cuentan historias, todo por la sopita calentita.

Antígona quiere enterrar al muerto, el rey la matará si lo hace, a ella no le importa. Primera vuelta al presente: cada cueca sola bailada en nuestro país es una *Antígona* que quiere enterrar su muerto, pero a falta de cuerpo que mirar (tocar, enterrar), se zapatea la tierra por si algo aparece para mirar (tocar, enterrar).

Cuando comenzaron los ensayos con Rodrigo teníamos la premisa de contar una historia. Así como a Leyla, a él también, creo, le gusta contar la historia y para eso trabaja, pone absolutamente todo lo que tiene a su haber para realizar ese acto. La diferencia de este proceso de montaje con los anteriores (*Pencopolitania*, *El pájaro de Chile*, *Alitas de celofán*) es que teníamos la tarea de contar una historia mil veces contada y de las miles de formas imaginadas y por imaginar. Ahí estaba lo complejo, aunque me parece extraño utilizar esta palabra porque la dirección de Rodrigo hace todo lo contrario a dificultar las cosas, el teatro se vuelve amable, fácil, empático, generoso y obrero.

De todas formas no era fácil hacer una reescritura de Antígona, era un poco aterrador para mí. Comencé el proceso con el temor de no comprender realmente esta vuelta al presente de Antígona, pero a medida que avanzaban los ensayos algo me dijo que no era ni una reescritura ni una vuelta al presente, era siempre un presente. El teatro es siempre un presente. La dirección de Rodrigo nos obligaba, sin jamás imponer sino proponer, a estar, siempre estar. Teníamos que estar extremadamente atentos a todo lo que sucedía, porque había pequeñas intervenciones de texto o de reacción frente a la escena de los compañeros, que si no sucedían, la historia no avanzaba, se quedaba con “freno de mano”, y si no estábamos con toda la atención puesta ahí, no podía suceder. La atención y la concentración se materializaban en la presencia real, en el estar presente. En un momento de ensayo Rodrigo nos dijo que en el teatro las responsabilidades eran compartidas, hasta ahí no sonaba a nada nuevo. Pero de pronto comenzó a explicarnos, ejemplificando, en primera persona, que si algún compañero actuaba mal era mi culpa, y que si yo actuaba mal, pues era culpa de mi compañero. ¿Qué significaba eso? ¿Qué significa actuar mal? No contar la historia. No aportar a contarla. ¿Por qué es mi culpa si mi compañero no cuenta la historia? Porque no estoy dándole el soporte energético y amoroso suficiente para que lo haga. ¿Y cómo se lo doy? Con atención, con seguridad en los textos, con el respeto a las marcas, con el crecer “horizontal” como diría la Leyla. En el escenario, cuando se crece de manera horizontal se crece con todos al lado, pero cuando se crece en vertical se crece solo, y eso, no sirve.

Y para contar la historia, ¿qué teníamos que hacer? Cumplir con un rol. Dentro de la obra mi personaje era La flor, hasta que Rodrigo nos propuso tener roles, más que personajes. Entonces, dentro de la obra mi rol era La flor. Tenía que cocinar, atender, limpiar baños, hacer la sopita, recibir a la gente, trapear, pasar el paño limpiador de la intimidad. De esa forma, cumpliendo mi rol yo podía aportar a contar la historia.

El rol de Antígona era desempeñar la función de Antígona, el papel de la hermana que quiere a toda costa enterrar a su hermano. Creón, rol de rey, dentro de esta historia tenía que hacer valer su ley aunque la víctima de este cumplimiento fuera la futura esposa de su hijo Hemón. Y así, con cada uno de los roles. Entender el personaje ya no como tal, sino como un rol; esto implica saber que ese rol está puesto ahí para contar algo más grande, que sale de sí mismo. El personaje queda un poco encerrado en sí mismo, en cambio el rol, por definición, cumple una función, un objetivo dentro de la historia. Cada rol empuja a Antígona a enterrar a su hermano, cada rol arrastra a La flor a decir la décima final, cada rol tira a Hemón a la tumba de Antígona.

Estos roles no simplemente cumplen funciones, sino que las cumplen movilizados por los afectos. Yo acostumbraba hablar de las emociones, pero Rodrigo propuso hablar de afectos.

Nuevamente por un tema relacionado a la soledad, las emociones quedan muy dentro de uno mismo, permanecen muy solas; los afectos, en cambio, llegan porque estamos afectados, de manera positiva, negativa o neutra, ante un otro o ante la acción de ese otro. Los roles entonces, de *La flor al paso*, se afectaban y en reacción a eso, accionaban y se veían (nos veíamos) bajo ese afecto impulsados a cumplir nuestro rol.

Así, éramos actores y actrices que teníamos un rol que transitaba por afectos que nos hacían accionar. Ese rol y esos afectos son capaces de transmitirse y de contar su existencia a través del cuerpo de quien lo ejecuta. El cuerpo es el que saca para afuera todo, por esto, cuando en algún ensayo la historia se estaba contando de manera precisa y bella, de pronto alguien se veía afectado de alguna forma. Rodrigo percibía ese afecto e invitaba al afectado a contarlo. No bastaba con sentir el afecto, por supuesto que no bastaba, el teatro se completa solo si hay alguien que logra captar lo que se le está contando. Nuestros cuerpos eran guiados e invitados a contar los afectos y así, una vez decidido que ese afecto era el que llevaba a accionar al rol en dicha escena, el cuerpo era quien se encargaba de que ese afecto volviera una y otra vez. ¿Cómo? ¿Algo parecido al *Alba emoting*? No, aunque admiro profundamente el método y me parece digno de mucha investigación, en este caso sucedía algo más sencillo. Se *obrerizaba* el teatro. No encontré una palabra realmente adecuada para decir esto, así que les propongo este nuevo verbo: *obrerizar*. El obrero trabaja con su cuerpo, el actor también, claro está. Pero en la manera que tiene Rodrigo de dirigir, el trabajo actoral se concreta, tal y como se concreta una construcción hecha por obreros. El cuerpo construye la historia a través de la exteriorización de los afectos. Me parece inolvidable una clase de Rodrigo Pérez a la que asistí donde un alumno estaba profundamente afectado en una escena. Rodrigo paró la escena y alabó su afecto. Pasaron los minutos y lo hizo repetir la escena, por supuesto que el afecto no era el mismo que la primera vez, pero el director, aprovechando ese afecto anterior, invitó al compañero a ponerse de espaldas al público y le propuso hacer pequeños espasmos desde sus hombros a su espalda. Los espectadores: sobrecogidos. El actor: simplemente haciendo algo con su cuerpo encontraba su lugar para contar. En *La flor al paso* sucedieron momentos parecidos, los afectos se mostraban con el cuerpo y así, de una manera casi milagrosa, desaparecía la presión de sentir. Si un día debía yo tener mucha tristeza en una escena, comprendí que si no la sentía no importaba, porque lo importante era dejar que el afecto tomase mi cuerpo y así exteriorizarlo. De esa forma el teatro ocurriría igual. Y yo me liberaba de la presión de tener que sentir de verdad, y comencé, simplemente, a moverme de verdad.

Para mí, la actuación con Rodrigo Pérez se transformó en un acto profundamente solidario, él siempre habla del teatro como revolución y la solidaridad es también hoy en día revolucionaria. El cuerpo tiene que contar los afectos, hay que sacar la voz, "hay que salir de uno mismo"; se trabaja y se es obrero para el otro, para contar al otro la historia, para "tomar de la mano al espectador" y hacerlo gozar con esta historia, por trágica que sea. Se parte de la base del goce de escuchar, presenciar, vivir, afectarse, por una historia contada. Además se vive, bajo la dirección de Rodrigo, una especie de abandono de la atención en uno mismo para dar atención a los otros, sucede la empatía, y en ese proceso de doblegar la atención y sacarla de uno mismo, hay momentos donde el grupo entero de actores y actrices nos encontramos pensando en lo mismo. A veces Rodrigo nos decía algo sobre el lugar, sobre la sensación, sobre los afectos y terminaba su frase agregando un "no es para que lo hagan, es para que lo piensen", y nos

poníamos todos a pensar eso, y a pesar de no estar haciendo nada lo hacíamos todo porque pensar es, después de todo, hacer algo.

En ese pensamiento colectivo se instaló en mí la idea de que *La flor al paso*, más que ser una reescritura o una versión, es una forma de acercar la tragedia a Concepción, ciudad trágica, provincia profunda diría Rodrigo. Uno de los guardias de *La flor al paso* dice que dentro del teatro le ponemos “cualquier color a la vida, pero que afuera, la vida misma pasa *piola*¹”. *La flor al paso* hace eso, le pone el color que le ponemos al teatro, pasando piola, en la vida misma.

1 Adjetivo coloquial chileno que evoca la sensación de discreción o de pasar desapercibido (www.rae.es).