

Amor, fuga y variación

MATÍAS SAAVEDRA

MAUREIRA

Universidad de Chile

1. El concepto de fuga y de variación hacen alusión a nociones utilizadas en la música, las cuales se refieren a una pieza musical que tiene un motivo principal o leitmotiv, el cual se relaciona con todas sus partes, sin que, necesariamente, se parezcan unas con otras; y a cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema, respectivamente. Ambos conceptos juegan con la disposición y variedad de las escenas de la obra.

2. *Réunification des deux Coréés* (ISBN 978-2-330-01947-1), de 2013.

En el mes de junio se estrenó la obra *Amor, fuga y variación*¹ en el Teatro Nacional Chileno. La puesta en escena corresponde al proceso de práctica de estudiantes de quinto año de las Licenciaturas en Artes con mención en Actuación Teatral y Diseño Teatral de la Universidad de Chile. El montaje, dirigido por Millaray Lobos-García, se realiza a partir de la dramaturgia de *La reunificación de las dos Coreas*² de Joel Pommerat³, obra que fue traducida por la directora. El proceso de creación de esta realización escénica comienza en marzo, con un grupo de trabajo que estaba conformado por dieciocho intérpretes, tres diseñadores y un productor, además de la directora. En mi caso, fui parte de este proceso teniendo el rol de intérprete.

La obra está constituida por 17 escenas de entre 5 a 10 minutos cada una, las que tienen como objetivo problematizar el amor desde distintas perspectivas y vivencias, abarcando situaciones “cotidianas” que complejizan el concepto de amor; esto, con la finalidad de generar resonancias entre las diferentes situaciones que suceden en la dramaturgia y las vivencias personales de todas las partes involucradas, autores y espectadores. Al respecto, Millaray señala que:

Con un realismo fantasmal teñido de poesía, de humor y de una particular sensibilidad al movimiento y al misterio de la presencia en escena, el montaje explora la ambigüedad de las relaciones humanas y de nuestras perspectivas morales desde un punto de fuga interno: El amor, su absurdo, sus encuentros y malentendidos. La dramaturgia, basada en la escritura de Joel Pommerat (...) propone una serie de cuadros independientes entre sí, y de transiciones poéticas que ponen en juego afectos como la obsesión, la alegría o la desolación. (Comunicación personal, 2024)⁴

Con la finalidad de construir un espacio común donde se refleja lo que se sucede en la realidad, y al mismo tiempo para desarrollar estas relaciones humanas, es que la directora coloca la actuación como el elemento principal de la puesta en escena; los cuerpos y las sensibilidades de los intérpretes son la infraestructura de la obra. Esto se nos dejó claro en los ensayos, lo que permitió que cada intérprete pudiese abordar la escena desde su propia vulnerabilidad y vinculación con el texto. Lo anterior, aún con las directrices de Millaray, generó disparidades en la efectividad de las escenas para producir el espacio y la resonancia⁵ deseada con el espectador.

Con el objeto de reseñar desde un punto de vista personal el sentido de la propuesta, me enfocaré en tres³ escenas que desde la vulnerabilidad de sus intérpretes logran una resonancia con el espectador, lo que en mi opinión permite una re-vivencia de situaciones en relación a la autoridad, la realidad y lo racional.

Para Judith Butler (2006), la vulnerabilidad es la condición fundamental de la existencia humana, condición que es constantemente recordada producto de la susceptibilidad que tiene el ser humano de sufrir daños, ya sean físicos, emocionales o sociales, ligados a la obligada situación de interdependencia que tenemos el uno con el otro:

La *herida* ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco y que tal vez nunca conozca. Esta dependencia fundamental de un otro anónimo no es una condición de la que puedo deshacerme cuando quiero. (Butler, 2006, p.14)

En la escena *AMOR*⁷, el profesor se encuentra en una reunión con los padres de Antonio, reunión que está siendo mediada por la directora del colegio. La escena, luego de las presentaciones respectivas, escala rápidamente al conflicto principal donde se pone en cuestionamiento la relación del profesor con Antonio, siendo insinuado por los padres que El Profesor “acarició” a su hijo en el paseo de curso. El logro de esta escena es dar a entender que tanto El Profesor como los padres dicen la verdad. Ambas partes tienen puntos débiles en sus argumentos, los cuales constantemente están siendo destacados por el contrario; negligencias tanto en el procedimiento del profesor, por alejarlo de los demás estudiantes

3. Actor, guionista, director y dramaturgo francés. Dramaturgo de obras como *Polacos seguidos por la gracia en mis ojos (Pôles suivis de Grâce à mes yeux)* (ISBN 978-2-7427-4507-4), de 2003, o *Ese niño (Cet enfant)* (ISBN 978-2-7427-9439-3) de 2006, que fue reversionada en 2010.

4. Extracto de la reseña de la obra, escrita por la directora.

5. Aquello que Rosas en *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo* (2019) presenta como una relación viva en la que el sujeto (en este caso el espectador) y el mundo (la obra) se afectan mutuamente, generando así una transformación en ambos.

6. La elección de estas tres escenas es teniendo en cuenta lo logradas que estaban escénicamente y en qué momento de la obra aparecían. Esto permite tener escenas del inicio, desarrollo y final de la obra, además de seleccionar momentos en los que yo no fuera partícipe de ninguna manera.

7. Escena interpretada por Iván Hernández (El Profesor), Monserrat Ailín (La Directora), Fabián Belmar (El Hombre) y Antonia Salazar Acevedo (La Mujer).

y llevarlo a su pieza para que pueda dormir, como en los padres, que presentan una falta en el expresar su amor a su hijo Antonio. Esto hace que quienes le dan un cierre a la situación sean los espectadores, que a raíz de sus propias heridas y el cómo resuenan en la escena logran dar un veredicto, lo que transforma lo sucedido en el escenario, pero que también permite el cuestionamiento en relación a ¿por qué confió más en esta figura de autoridad?, colocándonos a nosotros en la posición de Antonio —entre El Profesor y los padres— y la relación que hemos tenido con ellos en nuestra biografía.

Así, es que la obra presenta las bases desde las cuales el espectador se permite hacerse preguntas sobre momentos vividos por la mayoría en cuanto a las relaciones que tenemos con las personas y la manera con que eso determina nuestra relación con el mundo. Castro (2023) señala que “el teatro presenta una escena por segunda vez, bajo la forma de acontecimiento único, de primera vez, una escena que ya ha tenido lugar en la realidad o en el imaginario del espectador” (p. 86). De acuerdo con lo anterior, la obra comprende que no tiene la necesidad de escenificar acontecimientos únicos, pero tienen que ser sensibles.

8. Escena interpretada por Iván Hernández (El Profesor), Monserrat Ailín (La Directora), Fabián Belmar (El Hombre) y Antonia Salazar Acevedo (La Mujer).

La escena *LOS NIÑOS*⁸ pretende generar otro tipo de situación a la que el espectador debe enfrentarse, donde cierta realidad cotidiana —cuestión que había sido la base de las escenas anteriores— se rompe para dar paso a una situación que genera una extrañeza en su forma, pero que nos presenta una poética más sensible. El tratado de la escena, tanto actoral como escenográficamente, aporta a aquello para poder entenderlo tanto desde la relación de los personajes como en lo visual. El conflicto de la escena es que La Mujer y El Hombre vuelven a su casa donde se encuentra La Baby Sitter, para rápidamente percatarse que no se encuentran sus niños en la casa, lo que desencadena la discusión sobre si realmente existen estos niños o no, ya que La Baby Sitter enfatiza en que no hay tales niños, pero que la pareja asume como si tuvieran. Al comienzo las actuaciones siguen la misma lógica que las escenas anteriores, dando a entender que ambas partes dicen la verdad, hasta que un afore se levanta y aparece una luz fría junto a un sonido de refrigerador. Este momento es el que nos invita a ver de nuevo la escena, como si esa luz que apareció hubiera revelado algo, lo que luego se hace evidente desde

las actuaciones porque comenzamos a apreciar la distancia que tiene esa pareja; no se logran poner de acuerdo sobre cómo actuar e incluso llegan a tener pequeños encontrones entre sí. El hombre comienza a dudar de sus propias palabras, como si no estuviera claro de lo que sucedió antes de salir de la casa, dando los primeros atisbos que confirman que efectivamente “hacen como si tuvieran hijos”; entonces La Mujer vuelve a preguntar a La Baby Sitter sobre sus hijos, y como si buscaran algo a lo que aferrarse, se funden en un texto junto a El Hombre que luego se vuelve un coro.



Se nos presenta así una despersonalización de La Mujer y El Hombre, quienes al convertirse en un coro con los demás intérpretes —con frases como “nuestra vida se acabará”, “dejaríamos de existir” y “nuestra historia perderá todo su sentido”—, nos llevan a un cuestionamiento de las relaciones que sostienen nuestra realidad y el marco de explicación del que dependen estas relaciones, dejando un vacío al entender que quizás “estamos haciendo como si”.

Imagen 1.

Paula Monares, Lorenzo Victoriano e Isidora Toro en la escena “LOS NIÑOS” de *Amor, fuga y variación*. Sala Antonio Varas, Santiago. Fotografía de Felipe Poga, junio de 2024.

9. Escena interpretada Fabián Belmar (El hombre) y Sofía Magdalena (La mujer).

La última escena en la que me detendré —*EMBARAZADA*⁹—, es debido a la importancia que tiene para el resto de la obra. Ya finalizando el montaje, esta escena cumple el rol de clarificar situaciones o sensaciones que nos han dejado ciertas escenas anteriormente. El conflicto consiste en que El Hombre, en lo que pareciera ser un consultorio psiquiátrico, está atendiendo a La Mujer (Anni) e incitándola a que aborte el hijo que va a tener con Frédéric, otro paciente de esa consulta. Mientras se discute sobre la decisión que tomó La Mujer, El Hombre se limita a basar sus argumentaciones desde la racionalidad, dando razones sobre el porqué siente felicidad o sobre el porqué Frédéric no es alguien de quien confiar, hasta que llegamos al concepto de amor. En este momento El Hombre comienza a subir la intensidad de sus respuestas, el cual, aunque intenta seguir una línea racional de pensamiento tratando de explicar la cuestión biológica del amor, pierde todo el sentido lógico, volviéndose un monstruo a los ojos de los espectadores, pero a su vez volviéndose más frágil. Se convierte en un ser perdido por la racionalidad y por el entendimiento de las cosas, se vuelve un loco que no se pudo controlar. Algo que sucede durante toda la obra: los conflictos de las mayoría de las escenas —por no decir todas— nacen a partir de la imposibilidad de comprender el absurdo de los afectos, del amor y de nuestras relaciones; el forzar esa comprensión lleva a los conflictos en los cuales los personajes están convencidos de su entendimiento, de su verdad, pero fugan constantemente a irracionalidades y disputas.

Imagen 2.

Sofía Magdalena y Fabián Belmar en la escena “*EMBARAZADA*” de *Amor, fuga y variación*. Sala Antonio Varas, Santiago. Fotografía de Felipe Poga, junio de 2024.



De esta manera la obra *Amor, fuga y variación* intenta llevarnos a reflexionar sobre nuestros afectos y relaciones, generando una experiencia sensible que, con mayor o menor éxito en cada uno de sus cuadros, sí se entiende como una búsqueda por problematizar las situaciones cotidianas que nos conforman como individuos, siendo una exploración desde la vulnerabilidad de las personas que participamos en la realización, con la finalidad de generar una resonancia con el espectador desde escenas en que todos nosotros podríamos identificar. Esta búsqueda no es nueva para Millaray — podemos encontrar una parte de esto en su obra *Danza Delhi*— pues se entiende que es un proceso que apunta a que el espectador se enfrente a las contradicciones internas que tenemos cada uno de nosotros y que escapan a nuestra voluntad.

REFERENCIAS

- Butler, J. (2006). *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Castro, A. (2023). *Esta larga enfermedad de la memoria*. Revista *Apuntes de Teatro*, (119,120), 83-89.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Atuel.
- Losada, M. (2022). *El cuerpo del actor como representación y conector narrativo: Construyendo narrativas interculturales*. Revista *Teatro*, (8), 119 - 128.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo*. Katz
- Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba.

Recepción: 08/11/2024

Aceptación: 29/11/2024

Cómo citar este artículo: Saavedra, M. (2024). Amor, fuga y variación. *Teatro*, (12), 177-182. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77523>