



Compañía de Teatro Ufro

NÉSTOR BRAVO

DIRECTOR

TEMUCO

Cinco son las compañías que, en la ciudad de Temuco, se distinguen por desarrollar una actividad teatral más o menos continua y porque, en su diversidad de propuestas, configuran lo que podríamos denominar el teatro de la IX Región. En este contexto, la Compañía de Teatro de la Universidad de la Frontera es la de más antigua data, sustentando su labor en un proyecto teatral a largo plazo que comprende la formación de jóvenes actores y la puesta en escena de obras originales y de autor, que luego difunde en la región, el país y el extranjero. En sus diez años de existencia, ha montado once espectáculos, siendo sus dos últimas producciones: **Fausto Novusí**, basada en la obra **Fausto**, de J. W. Goethe, y **Obsesión en blanco**, del dramaturgo regional Oscar Salinas, quien en 1999 se integró al equipo del Área de Teatro de la Dirección de Extensión y Comunicaciones de la Ufro, iniciando una nueva etapa del proyecto de la compañía.

En nuestro trabajo subyace la idea de que cada montaje es consecuencia del anterior y heredero de las experiencias, aprendizajes y reflexiones elaboradas en torno al esfuerzo creacional y colaborativo a que obliga el encuentro con cada nuevo texto. Desde esta perspectiva, el teatro que propone la compañía equivale a un proceso de individuación teatral, continuo y dinámico, que se constituye de toda la serie de montajes y que, por lo tanto, nunca está completo y sí en permanente construcción. Cada montaje es parte de un modelo de meandros donde emergen y desaparecen contenidos, rasgos y características distintivas que, al reiterarse, configuran una poética.

Creemos que esta forma constructivista de hacer y ver el teatro —y que es compartida por varios grupos regionales—, se emparenta con los siguientes factores:

El aislamiento relativo respecto de otros centros teatrales nacionales y el escaso intercambio de experiencias, conocimientos, tendencias y juicios críticos sobre lo que hacemos nos lleva a vivenciar el teatro como un permanente laboratorio desarrollado en un sistema poco permeable, casi cerrado.

En cuanto al origen formativo de los ejecutantes, prácticamente el 100% de los oficianes teatrales de la región tienen formación autodidacta. Los actores, técnicos, directores se hacen en la práctica, enriqueciendo su saber en el colectivo —a veces entrenados con cierta sistematicidad al interior de los grupos que diseñan sus propios métodos—, y en la ejecución de sucesivos productos teatrales. El respaldo deriva del estudio e interpretación de la literatura disponible y de la reflexión derivada de la praxis.

La permanencia de los directores en el tiempo orientan los procesos teatrales de los grupos en la región.

Si bien los dos primeros factores condicionan de alguna manera el quehacer de la compañía, el aislamiento y la falta de referentes abren el camino a la



búsqueda de lenguajes originales y a la construcción de la vía propia. Permiten -obligan- a diseñar estrategias de apertura, trueque, aprendizaje y difusión de los hallazgos que invariablemente se reflejan en cada nueva puesta en escena.

El proyecto de la compañía de teatro Ufro comprende un proceso continuo de entrenamiento de los actores, que son universitarios en su mayoría. La metodología empleada en el proceso de puesta en escena propone una relación dialéctico-creativa entre los componentes del grupo, que opera como una construcción colaborativa de los montajes respetando los aportes de los diversos creadores que se congregan en torno a ellos. Con el tiempo, se han ido constituyendo equipos multidisciplinarios de trabajo, vinculando a profesionales de diversas áreas del medio regional, tales como músicos, compositores, diseñadores gráficos e informáticos. También contempla la ejecución de talleres de perfeccionamiento con docentes invitados, la difusión de los espectáculos por medio de temporadas, giras regionales y participación en encuentros nacionales e internacionales.

El actor es el elemento central de la puesta. A través de su presencia, gestualidad, movimientos y actitudes articula el espacio escénico y lo llena de significado. El espacio por lo general se encuentra vacío y se constituye en el soporte tridimensional y virtual donde el actuante dibuja su acción. El contexto en que se desarrolla la acción se debe configurar en el imaginario del espectador; de esta forma, el espacio fijo y móvil donde operan él o los personajes es transformable e ilimitado. Todo lo que ingresa en el espacio escénico es transformado y orientado por el sentido: un haz de luz, un color, un objeto, una respiración o el correlato orgánico asociado a un estado emotivo; al tiempo que transforma el lugar, lo expande o lo contrae. Aun el pensamiento -que consume energía- ocupa espacio, mueve al cuerpo y altera el entorno por cuanto desplaza los límites donde éste se sitúa.

Los objetos, de usarse, pueden sobrepasar los límites de las convenciones directas; es decir, pueden alterar su función habitual, aquella para la cual fueron

hechos. Pueden cobrar vida, cargándose de significado; pueden transformarse en símbolos; pueden apoyar, complementar u oponerse a los deseos de los personajes y su discurso. Si el objeto existe y está allí, entonces afecta el espacio; es decir, al actor, porque el actor es espacio.

El lenguaje no verbal es importante y siempre comunica. El actor comunica aunque no haga nada. Incluso si no se encuentra en escena -pero se espera que ingrese a ella- está comunicando, en última instancia, su ausencia. Aun si la presencia del actor no se ha verificado, pero un objeto se encuentra situado en alguna de las líneas del espacio, la acción ya se está desarrollando en el imaginario del espectador.

En la base de la técnica corporal del actor operan principios pre-expresivos: equilibrio dinámico, opuestos, incoherencia-coherencia, energía tiempo-espacio y acción, movimiento, evolución extracotidiana del cuerpo, acrobacia.

El juego, lo lúdico, está presente. Lo críptico también, aun el absurdo. Hay una base biográfica del director en ello, sobre todo con relación al juego en soledad y al uso del espacio, a las formas de desplazamiento y al componente acrobático.

La circularidad de las historias muestra un eterno comenzar, aunque no implica que lo que viene sea lo que ya sucedió: la circularidad se da en forma de espiral, no de anillo.

Fausto Novusí contiene todos estos rasgos característicos y responde al desafío de adaptar y poner en escena un texto clásico, con arreglo a los lenguajes de fin de siglo y donde se integren elementos hipermediales como complemento a la acción dramática.

Aquí, Fausto es un compositor -interpretado por un músico verdadero-, un octogenario y erudito maestro con una crisis existencial que lo dispone al suicidio. Su alquimia opera en el universo sonoro, en las combinaciones posibles de series dodecafónicas, ritmos y armonías. La liturgia del pacto con Mefistófeles contiene la posibilidad de reencantar su vida a través de los goces y prácticas terrenales, la renovación del cuerpo y su ciencia-música.

El arribo de Fausto a la juventud implica el

abandono del cálculo y la racionalidad que lo caracterizan y lo limitan en su afán de contactarse con los principios activos de la vida, la música, la naturaleza. Rejuvenecer también implica renovar su música, su hábitat, su época y sus conductas. El Fausto vetusto y retórico queda atrás, dando lugar a un músico contemporáneo entregado a la emoción de vivir sin restricciones físicas ni morales.

Para Fausto, la música es su elemento y por ello se encuentra en cada episodio que le toca vivir. Cada personaje tiene un motivo musical que lo caracteriza y define. Precisamente una melodía que Fausto improvisa en su estudio es lo que atrae a Margarita hasta su ventana e introduce el idilio que concluye en tragedia. El réquiem de la obertura de la obra, en que Fausto asiste a su propia muerte, cierra el drama con la imagen de Margarita muerta.

Fausto Novusí, con su diversidad, contemporaneidad y anacronía, refleja la sensibilidad y vulnerabilidad de esta sociedad de fin de siglo. Fausto, el personaje-acción —de acuerdo con Spengler—, es el símbolo primario de nuestra civilización occidental volcada hacia lo infinito, lo espacial y lo temporal.

Este montaje fue el décimo trabajo de la compañía y constituyó la culminación de la serie de puestas en escena bajo la dirección de Néstor Bravo. Actualmente, la compañía es dirigida por Oscar Salinas, quien continúa el proceso de trabajo con la obra de su autoría **Obsesión en blanco**, mientras Bravo cursa estudios de perfeccionamiento.

La opción de integrar un nuevo director a la compañía da la posibilidad de romper con la tradición hegemónica del director único, figura común en los grupos de la región. También implica redefinir la cultura del grupo y sus modos de funcionamiento a través de todo el proceso de montaje. Tan significativo como lo anterior es el hecho de que Salinas, además de director, es un prolífico dramaturgo, que se ha formado proveyéndose de material textual en el ámbito del teatro independiente de la región. Aunque compleja y poco común, la relación unicéfala autor-director que se da en su trabajo —y que no está exenta de conflictos— le permite retroalimentar un oficio con otro, estable-

ciendo una interesante lid entre posiciones creativas generalmente separadas. Salinas escribe para la escena y la escena le re-escribe sus obras.

Respecto de **Obsesión...**, señala: *Escribir una obra para una compañía teatral universitaria es una tarea que pondría en conflicto a cualquier autor, pues él gesta un hito creativo que la comunidad asocia con la institución que lo cobija y escribir lo que se desea puede resultar contradictorio con los intereses de ésta, condición que inhibe la prodigalidad del proceso. De esto se desprende que el aspirante a escritor se adapta a una imagen corporativa o desata los nudos de su sensibilidad sin atender los requerimientos del llamado mundo real.*

Qué duda cabe, entonces, que la escritura no deja de ser una tarea compleja, más aún cuando no existen antecedentes respecto de una dramaturgia regional que represente la producción teatral de la Universidad de la Frontera. En el sentido de la orfandad de guiones propios, nuestra dramaturgia se presenta como un arte sin historia, sin pasado, que si detenta una tradición en la puesta en escena, pero no en la composición del texto dramático. Por ello resulta importante sistematizar la experiencia actual, en que el autor de la obra es quien dirige el montaje.

Existen dos elementos comunes en las representaciones dramáticas exhibidas en la Compañía Ufro: primero, la inspiración en obras de la literatura universal cuya temática se encuentra ligada a conflictos existenciales, y, segundo, la representación de obras en que prima el uso de un discurso eminentemente gestual, donde la palabra se constituye en un recurso más del lenguaje total. Es decir, un teatro en que priman categorías de acción, espacio y tiempo que rompen la dependencia con el teatro tradicional, característica aún del teatro regional.

¿Cuál es la carencia, entonces? Ésta radica en el primer elemento: una dramaturgia que exprese la realización artística de lo local y que se constituya en un aporte a lo nacional.

Concibo el proceso de escritura y montaje de **Obsesión en blanco** como una experiencia sin precedentes en el quehacer artístico de la región. Históricamente, la puesta en escena de textos ha quedado



Obsesión en blanco

determinada por la influencia que ejerce la oferta dramática de la cartelera metropolitana o por la incesante búsqueda de autores nacionales o de otras nacionalidades. De constituirse en la tendencia predominante, lo anterior se opone al desarrollo de la autoría regional con una reflexión y una mirada propias, es decir, con una particular respuesta artística de un contexto sociocultural específico que da cuenta del quehacer de la provincia, desligando a los creadores de su potencial génesis creativa y, por ende, de los vínculos que el texto desarrolla con el entorno regional, nacional y universal.

Por ende, escribir **Obsesión en blanco** es un esfuerzo de articulación entre el texto dramático y la puesta en escena que incorpora la contingencia artística de lo regional. Estos elementos buscan ligarse con las nuevas formas o tendencias del teatro chileno, indagando en intrincadas tramas del discurso a través de recursos que no se han agotado a los ojos del

espectador, sino que aparecen como cambios de forma y fondo que adhieren al nuevo lenguaje de los innovadores estilos teatrales que han irrumpido en el escenario nacional desde fines de los '80.

En **Obsesión en blanco** existe un texto y una puesta en escena concebidos como una unidad conciliada en el proceso creativo del mismo autor, para quien la temática de la obra representa la soledad, determinada por la crisis existencial del hombre pequeño burgués, los disvalores del arribismo y el consumismo desenfrenado en una sociedad que excluye la felicidad como posibilidad vital. El nudo argumental se expresa en el contraste entre soledad y pasión, donde lo real excluye la realización de los sujetos. Allí la pasión, el amor y la identidad se presentan como un todo utópico inalcanzable que genera la destrucción y, a la vez, el retorno a la misma insondable soledad.

El montaje de esta obra es concebido en una ambientación absurda, que se refuerza con múltiples

accidentes extravagantes, potenciando la ironía de una historia aparentemente realista que presenta a los personajes al borde del colapso mental. Ellos transitarán desde esta sana ironía hacia una decadente atmósfera opresiva que inexorablemente arrastra a los personajes y, especialmente al protagonista, hacia el vacío, convirtiéndolo en víctima y victimario social, un ser extraño, marcadamente obsesivo e inadaptado.

La música logra constituirse en el hilo conductor

de la emotividad del protagonista, quien se ve arrastrado a buscar la armonía común entre un viejo bolero que conoce desde su infancia y una mujer que lee un poema opresivo y, extrañamente, esperanzador.

En ésta y otras obras, el autor-director observa a los actores que reconstruyen su universo imaginario a través de una puesta en escena, e intenta corregir sus propuestas para plasmar en la escena una historia que él siente propia. Luego, cierra los ojos y espera el paso



Pimpiriflauta: Un teatro hacia la convivencia intercultural

RODOLFO NOME FARBINGER
DIRECTOR TEATRO PIMPIRIFLAUTA
TEMUCO

Las cosas, sin una historia, no existen. Tampoco surgen por casualidad. Creamos y recreamos la vida a cada instante, en tiempos que no siempre entendemos.

El nuestro es un grupo de teatro (o compañía, si eso significa compañeros de viaje) que desarrolla sus andadas a partir de Temuco, capital de la Araucanía, ciudad que de puro deletrearla me hace suspirar el alma. Sí, somos *regionales* o *de provincia*. Lo que no es nada de fácil, sobre todo en una ciudad con tantos contrastes culturales como ésta. Hace un año y medio cerró el último cine, viejo y añoso, como los cines de provincia, pero espacio de encuentro al fin. La Araucanía se transforma, se edifica, se tala, se seca, las más de las veces violenta y engañosamente. Pero la historia se niega a desaparecer.

Nuevamente, la historia de nuestras vidas salta por cada cerro, por cada humo de chimenea. Nuestra historia como grupo tal vez no sea muy distinta a la de los muchos que hay en Chile, que casi siempre hacen

el trabajo *con las patas y el buche*, como decía mi abuela. Nos hemos dedicado por más de cinco años a dialogar con los niños desde arriba y abajo del escenario. Digo abajo, porque nuestro recorrido nos ha llevado a lugares donde el espacio escénico ha sido desde la muralla de una posta rural hasta una carreta de bueyes. En estos empolvados caminos, con trumao y ripio, a poco andar nos dimos cuenta de que era ineludible salir, recorrer. Para eso, exploramos la animación sociocultural y comunitaria, conversamos con niños de cachetes colorados y ojos de noche, y con señoras que nos miraban como si fuéramos de otro planeta (y a veces realmente lo éramos), con lonkos de mirada dura como sus palines.



del tiempo para alejarse de las impresiones que lo llevaron a escribir, a redactar. El sabe que debe dirigir algo externo a sí mismo.

Esta radiografía del teatro de la Ufro en lo que ha sido, es y se encamina a ser, y su exposición esquelética, teórica, sin la carne del teatro vivo, cobra valor por el ejercicio de la reflexión y sistematización de una praxis a veces atolondrada y llena de intuiciones. En una época donde la *supermarioneta* de Craig ya existe en el mundo

digital y puede ser manipulada expresivamente gracias al potente respaldo de las ciencias exactas (no hay tecnología sin base teórica), el teatro cumple el milagro de seguir existiendo y progresando sin un sustrato conceptual y en que todos estemos unánimemente de acuerdo. Qué alegría que sea así... y qué pena. En todo caso, cuanto más avancemos en relación a la ciencia del teatro, esperamos que nunca, nunca el discurso sea más poderoso que la praxis teatral.

En este diálogo, poco a poco fue cristalizando en nosotros la idea de lo mítico, del relato. Veíamos los productos de consumo cultural para nuestros niños (al menos en lo que llega por estos lugares), programas de televisión donde los niños eran comidos por un tiburón de espuma y usados como un adorno más del set, hasta profesores que hablaban de animales exóticos, pero sin un niño que contestara, en un tele-diálogo de silencio.

Entonces nos preguntamos, inquietos: ¿nuestra historia, la historia de los viejos, de los pueblos que estaban antes que nosotros, no era acaso un elemento atractivo, más coherente con lo que alguna vez fuimos?, ¿por qué no recordar la historia?, ¿por qué no volver a lo primero?, ¿por qué no incluir dentro de nuestros relatos o cuentos, así como la Cenicienta que conocemos tan bien del colegio, la historia aymará del Sol cuando se enamoró de la Luna o de cómo Tren-Tren, la mítica serpiente mapuche, salvó a los hombres de morir ahogados por la malvada Kai-Kai, transformándolos en peces? ¿Por qué no contarles a los niños de la hermosa ceremonia de iniciación de los adolescentes del pueblo selk'nam? Tal vez sería ese nuestro propio ritual para pedir perdón a esos pueblos desaparecidos por la ambición de otros pueblos, grabándolos en la memoria de los niños de Chile y del resto del mundo.

Así, emprendimos esta tarea que hoy nos tiene abocados por completo: rescatar y llevar a escena los relatos de los pueblos originarios de América, con la idea de contribuir a la sensibilización y respeto a

nuestras etnias y fomentar una actitud de convivencia intercultural.

KLOKETEN

El montaje teatral **Kloketen, la voz de los selk'nam para los oídos de los niños** se basa en la cultura del pueblo más austral del mundo (los ona o selk'nam) hoy desaparecidos, y nació hace dos años dentro del contexto recién expuesto. El proyecto, que incluyó una investigación étnico-cultural, dramaturgia, puesta en escena y montaje teatral, surgió en 1997, una vez finalizado el proceso de trabajo de nuestro anterior montaje **El sol me lo contó**, cuento adaptado de la cultura aymará. Ambos resultados artísticos responden a una coherencia argumental en torno a la línea de creación de Teatro Pimpiriflauta y a la búsqueda de una propuesta artística con un eje antropológico-teatral y con una clara orientación a los niños como principales interlocutores.

Financiado por Fondart el año 1998 y estrenado en mayo de 1999 en el Aula Magna de la Universidad Católica de Temuco, y posteriormente en el Teatro Municipal de Temuco, el proyecto incluyó un arduo trabajo de documentación iniciado en 1997. Gracias al apoyo del Departamento de Audiovisuales del Museo de Arte Precolombino, se rescataron y recopilaron grabaciones hechas al pueblo selk'nam en 1908 por el doctor Charles Furlong e incluso los cantos de la última mujer shamán, Lola Kepjia, fallecida en 1968. Asimismo, se revisó la mayor parte del extenso mate-