



Familia sin dirección

FRANCISCO TURÓN



Leonel Maciel

Una reunión familiar es el eje de la estructura temática que contiene la obra teatral *Punta Cometa* de Verónica Musalem, bajo la dirección de David Ferré. La familia es un elemento temático muy recurrente, tanto en el teatro, como en el cine, por lo que resulta interesante ver el tratamiento que contiene la propuesta de cada producción. Las clásicas reuniones familiares son ideales para congregarse, durante un par de horas, a los que mucho se quieren, para que puedan destrozarse de manera gentil y amable. Toda obra que convoca a reunir a la familia puede anticiparnos que vamos a ser una especie de “voyeristas morbosos” para poder ver cómo se despedazan unos a otros. Las historias familiares se dan en un sentido amplio desde muchas perspectivas dentro de las estructuras anecdóticas contemporáneas. Lo que me llamó la atención de la obra es el tipo de estructura que operan: la estructura

dramatúrgica del autor, la estructura dramatúrgica del director, y la estructura dramatúrgica de los actores. Son tres estructuras dramatúrgicas extraordinariamente abiertas. La más abigarrada resulta la estructura textual, que es muy permeable, porque tiene distintas formas de acceso a la propuesta, distintas miradas, y distintas posibilidades expresivas. Pero hay una estructura fragmentada en el interior que se vuelve reiterativa tanto en la dirección, como en los actores. Esta estructura textual se puede entregar a un director, u otro, y cada uno, puede hacer muchas cosas diferentes con la propuesta escénica. Sin embargo, me parece que al director David Ferré, le quedó muy grande el saco; debió haber hecho algo más con tanto material textual, y con tanta proposición temática. Vista desde afuera, hay una confrontación entre una estructura textual más ceñida y cargada de proposiciones, versus, una estructura de dramaturgia contra-textual por parte del director, tan vulnerable, -tan poco comprometida- con lo que el texto, y la anécdota que se plantea. No tengo nada en contra de los directores abiertos, que no son unívocos, ni dogmáticos, y que permiten que el público participe en la interpretación. La sensación es de una exigua presencia que está escasamente ceñida al rompimiento de espacios oníricos que propone en la trama su autora. No está presente esta matrioska de historias, una historia dentro de otra historia. No está el teatro dentro del teatro, es decir, no hay meta-teatro. Se nota que por falta de tiempo en el montaje

se tuvieron que eliminar tanto acotaciones, como textos que eran precisos para crear una atmósfera de la entrada de todos los personajes a un mundo pasmoso y mágico. Se queda muy hermética la dirección en cuanto al momento de la segunda parte, justo para entrar a la representación. Me parece que los actores tenían que jugar mucho más con ese espacio primitivo del jardín y la casona, donde todo se trastoca. Además faltó trasladar el lenguaje de los hermanos a un contexto mucho más pueril. En cuanto a la convención geográfica, en vez de que la representación se diera en una comunidad de alguna provincia oaxaqueña, (tal y como lo plantea la estructura dramatúrgica), da la sensación de estar más bien en una campaña francesa.

Ahora, las miradas desde otros países, y otras culturas, me resultan interesantes, sin embargo, lo que sentí en "Punta Cometa", fue una ausencia de miradas. Sentí que la dirección abandonaba a los actores gentilmente sobre el escenario a la buena de Dios. Me pareció una suerte de actores huérfanos de director sobre un escenario. Había una estructura dramatúrgica propositiva, pero no había una mirada en la estructura de dirección que cambiara esa estructura textual. Lo que los personajes veían en azul, el público lo veía en verde. Por ejemplo, nadie en la mesa de las comilonas comía, ni la comida oaxaqueña, ni la francesa. El escenario parecía estar poblado por un texto, así como por muy variadas proposiciones, y por actores que deambulaban perdidos por el espacio. No pude encontrar en las



estructuras -una unidad- que mantuviera esa obra con una potencia expresiva. Es una puesta en escena donde los actores -no actúan- en el sentido de que no se hace el entretejido que se requiere para lograr una unidad en el discurso, una unidad en la estética, y una unidad en el compromiso de los actores para resolver el texto con una mirada propia de la dirección. La sensación es que el director estaba ausente. Era evidente que los actores no estaban siguiendo indicaciones de dirección, y que la propuesta de la autora, no estaba siendo re-significada por el director. Los actores estaban abandona-

dos a su suerte para tratar de abarcar el escenario. Había una carencia de proposición actoral al grado de que el experimentado histrión Miguel Flores, -actor con destacado talante-, que tiene una gran capacidad de asimilar las propuestas de dirección y re-transformarlas, lo vi francamente dilapidado. Además fue un verdadero desperdicio convocar a un equipo de actores profesionales tan solventes como Juan Carlos Vives y Sonia Franco, que se le veía con el resto del elenco diciendo textos, en vez de actuarlos. Era un trabajo honesto, con muchas aristas, pero no pasaba nada. El malversado producto se



Alfredo Millán

resiente de manera notoria. Uno está presenciando cosas familiares que parecieran problemas íntimos, pero en vez de ver a los personajes de los hermanos, veía a los actores. Obviamente los actores son soporte de personajes que tienen interrelaciones que forman el conflicto de la obra. Si yo veo al actor, entonces no veo al personaje, y por lo tanto, no creo en los conflictos que me están planteando.

La unidad, en el teatro, es muy particular, en el sentido de que está constituido por un microcosmos, o muchos microcosmos, que no deben de estar yuxtapuestos, sino interrelacionados. Hay un cosmos que es la dramaturgia del autor, hay un cosmos que es el trabajo de los actores, hay otro que es el trabajo del escenógrafo, hay otro que es el trabajo del iluminador, hay otro que es el trabajo del vestuarista, y así sucesivamente.

Dice la Gestalt: "Que la suma del todo, no es la suma de las partes, sino que el todo, es la suma de las partes, más el todo mismo". Cuando nosotros fraccionamos, y no logramos la unidad expresiva de un producto, cualquiera que éste sea, ese producto se convierte en la suma de las partes, pero se pierde el todo. En este caso no veo el "todo", sólo veo las partes: había iluminación, había actores, y una historia, eso estaba, pero el todo, no. Y generalmente, casi siempre, el todo, lo da el director, y no el autor. Cuando un crítico ve los pedacitos de una obra de arte, es porque no pudo ver el "todo". En mi caso, como crítico, yo voy a ver el "todo", y no sólo las partes. Se supone que mi intención al sentarme una

hora y media, o más, en una butaca, sólo es para compartir el "todo", pero, si ese "todo", no está, pues es imposible compartirlo. Puedo juzgar las diversas estructuras que componen una obra, pero no puedo apoderarme de la unidad de discurso. La unidad de discurso, necesita lo que técnicamente llamamos: "un espesor de sentido". Y el espesor de sentido, se logra, no con la yuxtaposición, sino con la interrelación de las partes constitutivas, es decir, yo como director no ilustro lo que el autor hace con las palabras, y con el lenguaje, porque si no, de lo contrario, el rol de un director no sirve para nada. El autor propone unas palabras, y luego un director dice otras, que tal vez esté de acuerdo, o no, pero que en algunos segmentos puede haber "tensión" entre las partes que constituyen el discurso, lo que da la consistencia al producto. Cualquier espectador promedio pertenece a una cultura, y tiene un determinado "*background*" de conocimientos con los que interpreta una obra; a diferencia de los críticos, que por una cuestión profesional, y de experiencia, necesariamente deben de tener ciertas erudiciones, además deben saber gozar un espectáculo, y luego deconstruirlo. Pero yo primero quiero gozarlo, y luego analizarlo para deconstruirlo. El crítico es un espectador especializado. Una de nuestras funciones no es lograr la unidad de criterio, por el contrario, hay que pensar que una obra puede ser vista desde muchas perspectivas, y saber que una perspectiva, no quita a la otra. No es que se pueda llegar a una conclusión definitiva. Lo que estamos



viendo es que hay una pluralidad de aproximaciones con diversos acercamientos que permiten distintas apreciaciones. Algunas son positivas, y otras son negativas. Lo que nunca intentaremos es que la crítica del público llegue a una unanimidad,

por el contrario, la riqueza de un producto es que la puedas probar desde muchos sabores, y que esas apreciaciones no sean arbitrarias. No se trata de que si me gustó, o no me gustó, cuando en realidad sería: ¿Por qué te gustó? ¿Por qué no te gustó? ¿Cuáles son las virtudes que se encuentran en un producto? ¿Cuáles son los menoscabos que has encontrado en el producto? No hay una intención de calificación, ni de descalificación. La pluralidad es lo únicamente válido en la estructura artística. Además, no es mi intención decir ningún tipo de “verdades”. Sólo hablo de la posibilidad de una dificultad más en la estructura textual, adicionado al abandono de la estructura de dirección en la frágil puesta en escena de un asustado director francés que no supo cómo resolver el enigma de esta obra. No niego que los actores intentaron desentrañar un texto acerca de la historia de un patriarca que no se está muriendo, pero se la pasa despidiéndose de todos. Un día convoca a la familia para resolver asuntos relacionados con su herencia, y que para él, como jefe de familia, es importante resolverlos a través de una representación actuada por los cuatro hermanos herederos a su fortuna. La anécdota es sencilla, pero el desafío estaba en cómo iban a contarla. Pero la apuesta del director francés estaba

en el dispositivo escenográfico móvil, que a su vez, servían de pantallas para proyectar videos y fotografías de alimentos, que más que apoyar las escenas, las hundían junto con los personajes que al fondo estaban sentados como si estuvieran muertos, dentro de un limbo, sin tener a donde más ir. A nivel creativo lo más rescatable fue la interesante propuesta musical y de sonorización de Ricardo Cortés que merece mención aparte.

Le sugiero a David Ferré que analice cuáles son los aciertos, cuáles son las dificultades, cuál es la palabra del autor, qué posibilidades tiene el autor de incidir, pero sobre todo, cuáles son las vinculaciones entre los actores y los directores. Y especialmente, -que lea el texto- en el cual no existe en ningún momento, la licencia que se tomó respecto a un incesto entre una de las hermanas con sus hermanos, como sucede en la puesta en escena. Y que por lo que más quiera, que no enmarque la representación meta-teatral con el Popol Vuh, considerado el texto sagrado de los mayas, en un contexto cultural mixteco- zapoteco, que es el que propiamente habita en la región de Oaxaca, lugar donde geográficamente sucede la obra.

Esta temporada de *Punta Cometa*, programada por el INBA en el Teatro Orientación, está presentando prácticamente funciones de “working process”, donde el trabajo actoral apenas lo están construyendo con el público enfrente, como si se tratara de ensayos de la obra. ■