



## El luto blanco

Héctor Noguera  
Director y actor

Si hay algo emocionante en el trabajo teatral es leer por primera vez una obra que ya sabes tienes posibilidad de montar. Significa entrar en un laberinto de expectativas, en el que ya puedes perderte o ya iluminarte, sorprenderte o bien desinteresarte de tanto caminar sin riesgos, sin aventura, y así morir de tedio sin jamás encontrar el Minotauro.

Entrar en la lectura de *Siberia*, que ya sabía podría montar, me significó ser succionado de inmediato por el ritmo de su verso libre y luego ser zarandeado en el vértigo de las emociones que, una tras otra, te va cogiendo de la ropa hasta desnudarte por completo. Así se sigue caminando por este túnel de la muerte que recorre el único personaje de la obra, hasta encontrar finalmente la luz de la salida expresada en la vida que se va.

Mi segunda lectura, ya en voz alta a José, quien sería el diseñador de la puesta, fue acompañada de los dibujos que él, mientras escuchaba, iba trazando en cualquier papel que encontrara a su alcance. Al término de la lectura, teníamos un acuerdo tácito: Teatro Camino haría aquella obra.

Luego se trata de olvidarla. Al menos, eso uno cree poder hacer. Hay que inmiscuirse en otras tareas, otros quehaceres, pero inevitablemente el banco de datos queda abierto; la imaginación está atenta y se atrapa con voracidad todo lo que creemos nos puede servir: colores, datos noticiosos, fotos, personas, todo se consume con avidez y así se van conformando las ideas centrales del montaje.

Me aventuro a leer la obra ante dos grupos de amigos para ver qué pasa, si llega a los demás la emoción

como nos llegó a nosotros. Al comprobar que la sola lectura conmueve a los auditores, pienso: *no vayamos a echar a perder todo esto con un montaje, no se vaya a diluir la emoción, a dispersar la energía*. Hay que trabajar de modo que la energía se concentre, que sea casi como una lectura apoyada por una puesta en escena de extrema simplicidad, que proyecte la fuerza del texto.

En estas lecturas ante amigos, también se comienza a dibujar la línea de actuación. El personaje no se va construyendo en un *crescendo* como en la mayoría de las estructuras dramáticas, sino en un *decrecendo* de la energía física. Sin embargo, a la vez, se va liberando su dolor, su ironía, sus recuerdos, que comienzan a encontrar un enlace coherente. Al ir aflojando su ira contra el mundo que le rodea, van apareciendo sus conexiones más íntimas con su pasado y su presente, se va aproximando a una mezcla lúcida pero delirante de su visión subjetiva. Sí, aquellas lecturas fueron clave; la presencia del público desata una cantidad de información que ningún estudio solitario puede proporcionar.

José Cheuque, mientras tanto, sigue trazando líneas y ensayando formas con toda clase de cartulinas y papeles. Entre tanto, llegan recortes del estreno de la obra en Austria. Allí, un periodista se refiere a ella y la describe como *luto blanco*. Esta frase nos consagra al blanco como color dominante (hospital y Siberia).

Se comienza a concretar el espacio escénico. Surge la malla de kiwi blanca como textura para conformar ese espacio. Esta puede dar lo traslúcido del hielo, su pureza, su frialdad, su brillo. Es también lo ascético, lo infinito, *el luto blanco*.

Están también las condiciones estables que propone Teatro Camino: espacios escénicos transportables, desarmables, no más de 4x6 mts.; también, sus presupuestos. Son las condiciones dadas a partir de las cuales la imaginación debe construir sus estructuras, enriquecer las limitantes y transformarlas, haciéndolas parte de lo que será el lenguaje escénico.

Luego viene la gran emoción número dos: comenzar los ensayos. La escenografía está puesta en lo más esencial y el actor debe entrar en ella y comenzar a balbucear textos, gestos, comportamientos, emociones. Y allí estoy, dentro de ese *luto blanco*, con mis datos acumulados, mi imaginación, mis propósitos, mis hipótesis y mi gran torpeza. Soy también el director de ese ser que allí se debate buceando, tanteando, deshaciéndose al interior del concepto direccional que ya se ha ido formando en el proceso hasta ahora recorrido.

José da vueltas alrededor de la escena, contempla, apunta el texto, acomoda focos, construye muletas de utilería para el personaje, improvisa una cama de hospital. *¿Hay que construir o conseguir una cama de hospital con todos los aditamentos?* No le parece, no nos parece, no es transportable, no es creativo, no va con el espacio escénico. Algo así como una camilla sería mejor, como de morgue, igualmente blanca, movable, con un dispositivo que permita angularla al final de la obra, cuando el personaje está definitivamente tendido.

Compramos vestuario en la ropa usada, pijamas, batas. Ensayamos con las muletas de utilería, con el vestuario. Luego, probamos sin muletas, a ver qué pasa. *Sí, es mejor. Se privilegia el gesto, sólo el gesto. Afuera las*

*muletas. Resultan anecdóticas. Afuera el andador. Es mejor la exactitud del gesto desnudo, sin el objeto que lo justifica. Si no hay cama, tampoco hay muletas; por tanto, tampoco el vestuario realista. Fuera también, entonces, la bata comprada y el pijama comprado. Pensemos más, imaginemos más allá.* José propone que el vestuario refleje las cicatrices, las huellas del tiempo, del cuerpo del personaje; que sean las ropas del enfermo y las del presidiario; que invoquen el hospital y el campamento.

Convenimos que la crudeza del texto y el horror de la muerte estarán sustentados por la abstracción del blanco y la abstracción del gesto. Así le parece a José, también a mí, a veces tal vez no, pero quizás sí. Interacción de opiniones, propósitos, intuiciones. Todo se va conformando, mientras el texto va conjuntamente creciendo en el actor con cada ensayo, con las telas que el diseñador va armando sobre el cuerpo del actor y mientras se resuelven problemas técnicos como el mecanismo de la camilla, la posición de las luces.

José debe, además de diseñar, manipular las luces y el sonido. Por alguna razón, que seguramente está compuesta de muchas razones, la presencia de quien hace esta tarea en el escenario se ha convertido en una característica del trabajo de Teatro Camino. También, en todo este proceso, se va configurando su presencia. Es una presencia en el blanco. Quien manipula las luces y el sonido debe estar presente ante el público como alguien que allí espera, a la vez que atiende a las cinco etapas del proceso de la muerte del personaje del señor Eigner. Es alguien sin rostro: una malla metálica cubre su expresión facial. Es un ser anónimo que, en cada etapa, despoja al moribundo de sus ropas, hasta dejarlo tendido sobre la camilla con la última tela que se resuelve en mortaja.

Inexorablemente, el proyecto te lleva a la tercera emoción, la más fuerte: el encuentro con el público. Entonces, aparecen aún más datos, más reveladores que los que hasta ese momento se puede haber tenido. Los espectadores ante el espectáculo total aportan lo que ningún estudio anterior podría hacer.

El ciclo personaje-actor-personaje-actor-etc. se amplía hacia aquellos que, desde la sombra, vienen a ser parte de tu juego cuando recién comienzas a ser

## SIBERIA

de Félix Mitterer

Estrenada por el Teatro Camino el 4 de mayo de 1994  
en la Sala Caja de Compensación de los Andes,  
para luego itinerar a través de Santiago y del país.

### FICHA TECNICA

Traducción Rosa Emilia Cortés  
Dirección y actuación Héctor Noguera  
Diseño y realización José Cheuque  
Producción Milena Grass

coherente en él. El público llega a romper ese ciclo íntimo cuando recién empiezas a estar cómodo en esa interacción, pero aún sientes que te falta mucho para que esa relación sea completa.

Percibo intrusidad, hostilidad en la presencia del público y, al mismo tiempo, me parece indispensable. Se necesita que esté allí, mal que mal, es para este encuentro que nos hemos preparado tanto. Por esto se le espera y se le teme. Ahora se sabrán muchas cosas que quieres y temes saber. Es el momento de las comprobaciones y los descubrimientos.

Quizás lo más importante para el actor sea su capacidad de despertar en su interioridad lo que Stanislavsky llama *la vida interna del personaje*, lograr esa *soledad en público* como el estado más rico e importante de un actor. La presencia de los espectadores es quien debe gatillar en él una nueva vida, la vida escénica, el estado escénico del actor.

Creo que el monólogo radicaliza esta interacción con el público, que la hace más potente. El actor sabe que entrar a escena es zambullirse y no salir hasta el final, le obliga más que nunca a incorporar al espectador a su juego como parte de sí mismo, de su soledad en su relación con su personaje, a sentir al espectador parte de esa vida escénica, no actuar para el público. El proceso de la comprobación y el descubrimiento que incluye la emoción escénica es sólo posible con el público, no para el público.

El análisis de lo que la inclusión del espectador despierta en **Siberia** no me es fácil de puntualizar, quizás sea porque precisamente lo que ocurre es una



Héctor Noguera en Siberia.

integración de todos los aspectos escénicos. En el acto de encuentro se totaliza lo que antes eran sólo partes de algo que quería ser un todo.

Queda sólo la cuarta gran emoción: la que se va con el público cuando despeja la sala y se va con los actores cuando se retiran al camarín. El espacio escénico queda vacío, pero actores y espectadores quedan llenos. A veces, algunos espectadores permanecen esperando a los actores para intercambiar con ellos una opinión. Así, se me acerca un joven que me dice: *Don Héctor, sabe, yo era nazi. Después de esta experiencia, ya no lo soy.* ■