



Teatro Camino: una itinerancia construida paso a paso

Milena Grass K.
Analista teatral

Hace ya varios años, en 1988, asistimos al estreno en Chile de **El contrabajo**, monólogo de Patrick Süskind dirigido por María Elena Duvauchelle y donde Héctor Noguera realizaba una proeza para cualquier actor, al llenar la escena durante casi dos horas con la sola compañía del instrumento musical. En esa época, no sabíamos que allí se iniciaba un profundo trabajo de búsqueda en torno al teatro unipersonal e itinerante, que daría origen a Teatro Camino.

Actualmente, el grupo está formado por Héctor Noguera, José Cheuque, sus fundadores, y yo misma, y cuenta con cuatro obras en su repertorio: **El contrabajo**; **Héctor Noguera nos cuenta La vida es sueño**, de Héctor Noguera (1992); **De las consecuencias de mucho leer**, de Héctor Noguera (1993); **Siberia**, de Félix Mitterer (1994).

Cuando hablamos de Teatro Camino, hablamos antes que nada de itinerancia y ello no es gratuito. Plantearse como punto de partida la necesidad de ir al encuentro del público implica una serie de decisiones que determinarán, en primer lugar, las opciones estéticas, pero también los aspectos administrativos.

En este sentido, es preciso decir que las funciones de cada uno de los miembros de la compañía están claramente delimitadas, al tiempo que sufren una especie de indeterminación en sus bordes. Podemos hablar de tres grandes divisiones en el trabajo, ordenadas por la experiencia y habilidades de cada uno, pero debemos anotar inmediatamente que existen también muchas actividades compartidas según las necesidades del cotidiano.

De esta manera, Héctor Noguera ha sido el actor principal de todas las obras y el director de las tres últimas; José Cheuque ha realizado el diseño global de los montajes, y yo me he hecho cargo en el último año de una suerte de apoyo teórico. Sin embargo, esta división es esquemática y reductiva. Al momento de tomar decisiones, elegir nuevas obras o trazar las líneas para proyectos futuros, Teatro Camino funciona comunitariamente. Las posibilidades se discuten desde diferentes ángulos y se toman decisiones consensuales.

Quizás estas disquisiciones algo prosaicas parecen alejadas del problema estético, pero estoy convencida de que cualquier investigación en el ámbito del teatro sólo es posible dentro de un grupo sólido que desarrolle su búsqueda a través del tiempo. Las claras opciones de forma y contenido que distinguen los montajes de Teatro Camino se basan en un compromiso muy personal que tiene que ver con el arte y con toda una visión de mundo.

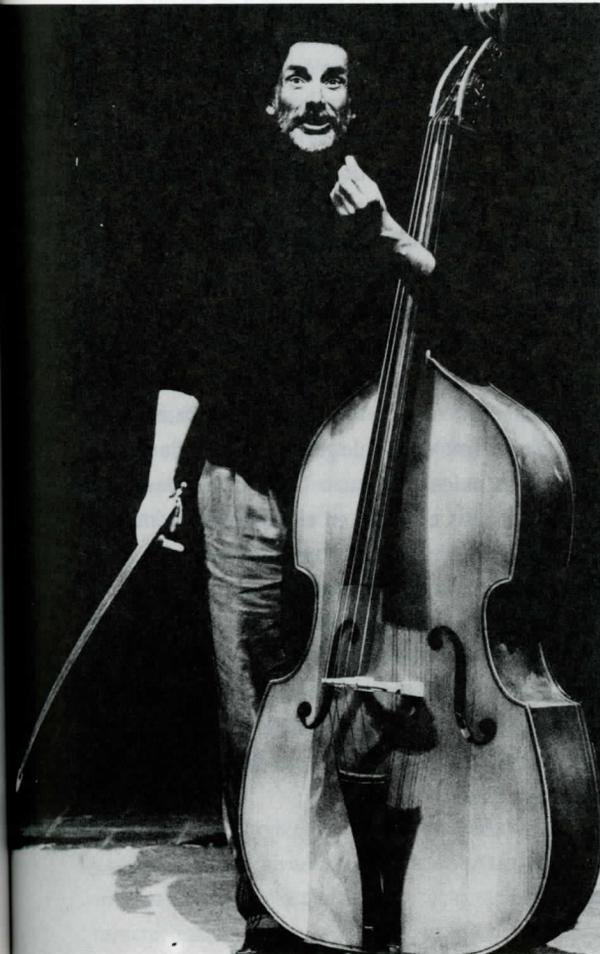
Cuando preguntamos de qué se habla en los montajes de Teatro Camino, debemos responder que de la lucha por la vida, por una vida humanamente mejor. Los protagonistas de todas las obras se enfrentan contra algún tipo de realidad convencional que los margina y ante la cual reaccionan. La incompreensión entre ellos y el mundo es recíproca, y la soledad deja de ser entonces una metáfora para concretarse en escena: están solos, viven solos, hablan solos.

Sin embargo, el aislamiento no se produce sin luchar. Estos rabiosos reclaman, vociferan, gritan, y ello sólo hace más patente su incapacidad para insertarse en

el mundo. Su conducta dista del manso sometimiento que podría ganarles el perdón de la sociedad y hacer que ésta los admitiera en su seno. Y por no claudicar en lo que saben es justo, inventan finalmente otras realidades más acordes con sus necesidades. Nos alejamos así de la verdad social y cotidiana, para entrar cada vez en el imaginario salvador de estos viejos locos.

Que dicho imaginario sea la música, **La vida es sueño**, **Don Quijote** o la alucinación, da igual. En cada montaje, encontramos un sustituto para un mundo que no acepta las particularidades y este sustituto es siempre más acogedor, menos severo.

Héctor Noguera en *El contrabajo*.



Héctor Noguera en *De las consecuencias del mucho leer*.

Finalmente, simpatizamos con el músico en toda su neurastenia, nos dejamos llevar por el autosacramental, entramos en los juegos del profesor y recibimos agradecidos el delirio previo a la muerte, porque todas estas manifestaciones de un mundo interior son más amables con la sensibilidad del ser humano.

Ahora bien, todo esto se desarrolla dentro del marco del teatro unipersonal, del monólogo, lo cual significa en síntesis un actor, sus palabras y el aparato escénico. Estos mundos a que me he referido se construyen a través del lenguaje, que a su vez se apoya en algunos elementos escénicos. Ello significa que, a través del discurso, accedemos a dos niveles de realidad: al mundo concreto donde está inserto el personaje y al mundo imaginario que crea como proyección de sus anhelos.

Sin embargo, este desdoblamiento de la palabra es aun más sofisticado. A estos dos sistemas referenciales se suman muchos otros niveles de lengua. En el caso de **Héctor Noguera nos cuenta *La vida es sueño***, conviven codo a codo los textos originales de don Pedro Calderón de la Barca con el lenguaje de los resúmenes de la acción eludida. En ***De las consecuencias de mucho leer***, ejemplo extremo de este imbricamiento de lenguas, el mapuche se alterna con el castellano, el coa, el lenguaje periodístico policial y el

español de Cervantes. Y en **Siberia** se produce una variación sobre el mismo tema en lo que se refiere a la construcción sintagmática (la obra está escrita en verso libre, con innumerables repeticiones de términos y un particular uso de la declinación).

De esta manera, los mundos a que se alude se construyen a nivel lingüístico de tres maneras: a través del contenido mismo de las palabras, de la elección de determinado *dialecto* particular o de la construcción de las frases. Y si cada uno de estos sistemas lingüísticos remite a un mundo particular, tenemos entonces una superposición de realidades, una multiplicación de imaginarios gatillados por el poder evocador de lo dicho.

Ahora bien, como ya lo dije, estamos hablando de actor, palabra y elementos escénicos. Este paseo entre diferentes niveles de realidad que nace en el discurso se apoya en el diseño escenográfico. La misma virtualidad de la palabra encuentra un paralelo y un soporte en los elementos que conforman cada espacio escénico.

Tal como en el caso de lo dicho, basta con un cambio de métrica para producir un salto en la realidad; a nivel de los elementos tangibles, un caballo de madera y un cambio de iluminación pueden trasladarnos a la llanura de Don Quijote. O bien, el blanco espacio vacío de **Siberia** puede convertirse en el hielo de la estepa rusa, la albuera del hospital o la tierra de nadie del delirio.

Al considerar el tema de la escenografía, volvemos como una consecuencia lógica a la itinerancia. El diseño escenográfico de cualquier montaje de Teatro Camino debe dar solución a dos problemas igualmente importantes: encontrar una materialidad estética para cierta obra dramática y producir un conjunto de elementos que no superen ciertas dimensiones reducidas de volumen y peso, así como un tiempo mínimo de montaje y desmontaje.

Podemos decir que se produce así una fusión entre un aspecto técnico y su contraparte estética: ambos elementos son las dos caras de una misma medalla. El trabajo de diseño y realización material de la

escenografía resulta entonces particularmente cuidadoso, pues hay que considerar los dos aspectos mencionados simultánea y constantemente.

Hay quienes pudieran argüir que esta complicación es un pie forzado inútil. No lo es si la itinerancia es un fin y un objetivo del quehacer teatral. Esta opción por buscar al público tampoco es un mero capricho. En estos días, es un lugar común decir que el teatro está siendo abandonado por el público. Se esgrimen miles de razones para ello. No obstante, en vez de quejarnos ante la indiferencia de los espectadores, debemos buscar una forma de hacerle frente al problema. Ir en busca de los espectadores es ciertamente una solución posible. Sin embargo, las intenciones de Teatro Camino tienen que ver con motivos que van más allá de la mera contingencia.

Llegar a un lugar cualquiera —un teatro o una plaza o una tarima sobre un camión— y presentar allí un espectáculo teatral, es interrumpir el tiempo y el espacio cotidianos para instalar una dimensión especial. Estas condiciones de particularidad crean expectativas y favorecen una relación más íntima y participativa con los espectadores, que convierte el momento de la presentación de la obra en una instancia comunicativa y comunitaria más intensa.

Hacemos teatro, lo hacemos así y queremos mostrárselos porque nos importa que ustedes participen de esta experiencia. Esta especie de manifiesto, declaración de principios o simple grito de guerra se esconde tras los incontables pasos de Teatro Camino. Ha llevado al grupo a muchas ciudades en el extranjero, a muchas más dentro de nuestro propio país; pero, lo más importante, ha llevado a muchos de sus espectadores, quienes quizás veían por primera vez una obra de teatro, a subirse al escenario y a caminar tímidamente entre la escenografía para ver *cómo es, qué se siente*. La confianza, la risa de esos espectadores que se sienten visitados y visitantes del teatro, esa comunión es lo que moviliza a Teatro Camino. ■