

Solo Strindberg se escribe a sí mismo: apostillas sobre *Pelícano*

Mg (c) Ignacio Barrales Parra¹
igbarrales@gmail.com

Podríamos decir también, mejor aún, que el Complejo de Edipo es la recomposición freudiana del mito de Edipo, su variante actualizada de narración en el contexto de la modernidad europea

Gabriel Castillo, *Lo que se preserva, lo que se deja ir*

Pelícano es el último estreno de la compañía Teatro Conciencia que nos presenta, por medio de la actualización del drama homónimo de Strindberg, el dilema del autor como productor de mundos que, en determinados casos, pueden atentar incluso en su contra. Dirigida por Christian Verdejo y re-escrita a partir del texto que elabora Cristóbal Valenzuela del escritor sueco, vemos sobre la puesta en escena desplegarse un dispositivo que deja de manifiesto las posibles narrativas de un cursor que ha perdido su rumbo, pero no así su capacidad de producir experiencia. Como si fuese más un patíbulo que un escenario, la exigencia de sangre sobre las tablas es una promesa que abre las puertas del teatro.

Bajo la interpretación de Macarena Paredes y Gustavo Rodríguez, la obra está dividida en cuatro actos que se dan a conocer por medio de un letrero led programado con letras de color rojo y azul: 1) Criada, 2) Autor, 3) Madre y yerno, 4) Hijos. Cada uno de estos actos operan como fragmentos de los personajes ya inscritos en la obra que le precede, *El Pelícano* (1907) de August Strindberg, contendora de una gran carga autobiográfica. Strindberg, no obstante, en esta ocasión es también parte del fichaje de personajes. Él es, ciertamente, el conductor de este viaje sin rumbo aparente. En consecuencia, la obra por así decirlo “original”, nos sirve como una especie de boya que delimita el tránsito fantasmal de los diversos personajes reencarnados. El primer acto, *Criada*, da cuenta de la decadencia en la cual está sumida una familia alguna vez adinerada, ahora llena de goteras, con el agua hasta las rodillas tras la muerte del padre. El segundo acto, *Autor*, deja en evidencia la propuesta dramática de cuestionar la producción narrativa desde dentro del relato. El tercer acto, *Madre y yerno*, nos enseña de forma grotesca la frialdad con la cual se administraba la condición femenina en los tratos de interés familiar-burgués. Finalmente, el acto *Hijos*, en un intento de escape de la dimensión “adulta”, nos exhibe el resultado terrorífico –por medio del uso de máscaras neutras- de la crianza atravesada por estos flujos de interés.

¹ Magister © en Artes, mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Licenciado en Arte Escénico y actor por la Universidad de Playa Ancha.

Claramente, estas “mini-conclusiones” de cada acto son incompresibles sin la lectura de la obra que le precede, funcionando como una suerte de canal compensatorio de comprensión. Sin embargo, lo que nos interesa es ver cómo estos presupuestos se disponen/agencian sobre el escenario en la puesta que, como se ha dado a conocer en la prensa, se clasifica con el género de “terror”. Mediante la escenificación de una plataforma que da a la imaginación la oportunidad de pensar los escenarios medievales y que recuerda en cierta medida, desde la historia del teatro reciente, a la maquinaria compuesta por J. Grotowsky en su Fausto, se instala una superficialidad suspendida del espacio escénico naturalizado –el espacio vacío- como un proscenio-patíbulo que sirve las veces de ingreso y salida de la encarnación. Es mediante esta materialidad, a su vez, que reconocemos un tiempo alejado del tiempo mismo edificado por las paredes del teatro-edificio, como signo recalcitrante de algo que se nos escapa, pero que sin embargo permanece allí. Es esta presencia la que identificamos como un “aura” en el sentido benjaminiano, es decir, en tanto es un “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). Su aparición rememora lo que el teatro fue y es capaz de ser, se inserta en el teatro de hoy como una *fantasmagoría* de sí misma que nos es indispensable para pensar, todavía, el teatro como ese lugar donde “se sangra” (trágos).

La propuesta de imagen-proyección es bastante interesante, puesto que pone en circulación una escritura lumínica sobre imágenes traspuesta que ya, de por sí, nos son distantes. Contando desde el comienzo de la obra, con la sonoridad de lluvia torrencial, viento y truenos -una verdadera tormenta encapsulada a cargo de Holzapfel-, la proyección de imágenes (bosques, pelícanos en negativo, etc.) conforma un paisaje solo evidenciado a partir de la desaparición de su *fantasmagoría*, es decir, del proscenio-patíbulo que abre sus telones en cinta para enseñarnos su interior. Del mismo modo, la maquinaria que con el soporte del proscenio-patíbulo se despliega en escena, dando cuenta de sus posibilidades de “hacer-trucos” –como el balde con agua que cae sobre la cabeza de Strindberg (Rodríguez) vestido con un impermeable amarillo de pescador, o las veces que la punta del falso fondo del proscenio-patíbulo es soltado como una guillotina-, son indicios de una voluntad que opera fuera de los cuerpos-intérpretes. Aquella cuestión manifiesta, en el mejor de los casos, la influencia que el mismo escenario tiene sobre los cuerpos, no como un simple medio que los soporta, sino más bien desde un poder que ejerce sobre ellos a modo de agenciamiento. En este sentido, pensamos el proscenio-patíbulo como “un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 10). Y esa huella es la de Strindberg.

Si a esto, por su cuenta, sumamos la presencia performativa del flautista de Viña del Mar, entonces un pastiche de “presencias” activan una multiplicidad de universos que, de vez en cuando, se cruzan como ante la multitud indiferente de un mall esquizofrénico. En este sentido, el teatro se enuncia como una especie de galería de excentricidades para dar cabida a esas narrativas que han desembocado en un presente sin futuro. El terror, pues, no es otra cosa que ese vacío sustentado por estafalorios fragmentos sin lugar más que en la propia represen-

tación de sí mismos. Esto nos lleva a pensar, entonces, en la manera en la cual el drama de Strindberg aparece en nuestro tiempo, es decir, cómo es actualizado. Distanciándonos de lecturas más bien psicológicas del autor, como su patente misoginia o tendencia alcohólica que podemos identificar sin mayor esfuerzo, nos proponemos pensarlo a partir de su fenómeno de apareamiento en un tipo específico de producción artística: la burguesa. Como sabemos, la modernidad se instala a partir de la noción de un progreso que se alza al calor de los fierros fundidos de la ciudad y los ideales ilustrados de libertad, igualdad y fraternidad [comercial]. No obstante, el primero en utilizar el término “modernidad” fue un poeta: Ch. Baudelaire. Este, *condenado a la modernidad*, definía a la misma como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 2009, p. 38). Era un artista moderno el Sr. G². no por sus innovaciones formales, sino por los temas que elegía representar en sus ilustraciones fugaces que daban cuenta de esta ambivalencia: lo transitorio a la vez que lo eterno. En Strindberg podemos inferir que sucede algo similar.

Desde su autonomía la obra de arte imponía su status en la sociedad burguesa que, sin embargo, no afectaba de manera alguna su contenido: estos siguen siendo retazos de la vida cotidiana, dramas en función de la experiencia individual del hombre ante los abismos del interés moral o financiero. Es en la obra de arte, por tanto, en donde este reflexiona sobre sí mismo de manera desinteresada, es decir, estéticamente. Con ello, se cumple el objeto del juicio de gusto kantiano y la separación de vida y obra queda cristalizada. O, como menciona Bürger (2000):

el burgués, en su praxis vital se ve reducido a una función parcial (los asuntos de la racionalidad de los fines), en el arte se experimenta a sí mismo como hombre, y aquí puede desplegar todas sus disposiciones, con la condición de que este ámbito quede rigurosamente separado de la praxis vital (p.p. 102-3).

La obra de Strindberg anuncia, empero, no el fin sino el exceso de un contenido de producción artístico -tal como se manifiesta en otra de sus obras: *La señorita Julia* (1888)-. Para Strindberg, el problema de la autoría es un problema inexistente, puesto que éste se manifiesta de lleno con las vanguardias, propiamente tal con Duchamp. Ergo, Strindberg no escapa del circuito que lo contiene, sino que da cuenta de una secesión cada vez más insoportable. Para nosotros, la cuestión de la autoría y, con ello, de la autonomía es algo sino irresoluto, en pleno apogeo. Volvamos, entonces, a la obra en cuestión: Pelicano. Ciertamente, es bastante pintoresca la escena del autor siendo presa de su propia creación (metaficción): aquello funciona más bien como una especie de “retorno a la realidad”: se nos dice con letras gigantes que debemos obviar el hecho de que hemos aceptado entrar en una convención para que nos tome por sorpresa. Vemos en escena a un hombre afligido atravesado por truenos e imágenes de aves que, de un bolso, saca una suerte de mapa sobre el cual escribe. Nos dice: “Y escribí la lluvia y llovió”. La frase es seguida de facto: se escucha llover, y el ejercicio de creación dramática se pone en acción. Todo aquello lo aceptamos, no obstante, como un mero

2 El artista/ilustrador señalado por Charles Baudelaire es Constantin Guys en su ensayo *Le peintre de la modernité* (1863).

delirio propio del personaje, mas no como recurso que realmente evidencie las problemáticas de su producción. Dicho de otra forma, quién sea el autor de quién a estas alturas es irrelevante. La pregunta debería estar enfocada, en realidad, al por qué utilizar dicha expresividad para poner en disposición, hoy, un discurso determinado.

Es por medio de la obra naturalista de Strindberg que todo lo demás tiene lugar sobre el escenario, incluso el flautista enmascarado de Viña del Mar. Es, por así decirlo, tan suya su obra que incluso los productores intempestivos de nuestro tiempo parecieran solo darse lugar en la escena por medio de su obra. En definitiva, es Strindberg quien habla a través de ellos y no ellos a través de Strindberg. En consecuencia, el texto, deshabitado de sentido narrativo, es el síntoma que nos ayuda a pensar en su contraparte de la secesión que manifestaba la obra en su época de “origen”, es decir, su actualización. Si la autonomía del arte se disuelve junto con la brecha que separaba al arte de la vida, entonces las vanguardias no solo se adelantan a la caída de los metarrelatos (Lyotard, 1987) sino que además dan cuenta de una cultura posmoderna en el sentido de Jameson (2012), es decir,

lo que queda una vez el proceso de modernización se ha completado y la naturaleza ha desaparecido para siempre. Se trata de un mundo más completamente humano que el anterior, pero es un mundo en el que la ‘cultura’ se ha convertido en una auténtica ‘segunda naturaleza’ (p. 12).

“Sin sangre no hay teatro” se nos dice en reiteradas ocasiones y la sangre brota una vez más desde aquel mecanismo que compone el proscenio-patíbulo. Una mujer (Paredes), en un gesto de ablución, se baña en sangre –sustancia rojiza dentro de un balde- para dar cuenta del sacrificio necesario del encuentro mientras un hombre (Rodríguez) confronta al flautista enmascarado (figura excéntrica y proclamada anónimamente mítica). La cultura como mercancía que hace del propio desangramiento un producto vaciado de sentido ritual, es suspendida por medio de la equivalencia simbólica de la acción de “sangrar”. En consecuencia, la comunión fragmentada de la puesta en escena de Verdejo, en cuanto procedimiento teatral, da cuenta de aquella segunda naturaleza jamesoniana, separada de modo tal del edificio teatral -por medio de una “fantasmagoría postiza”- que vemos sobre la escena culminar ya no al actor y a la actriz correspondiente, sino a un par de máscaras azarosas de yeso en busca de un final. Lo que no saben, sin embargo, es que aquel final ya fue escrito por Strindberg y que su búsqueda ha devenido un naufragio sobre las formas infinitas que no generan rupturas, sino mera continuidad sin destino. Algo, por lo demás, simplemente aterrador.

Referencias bibliográficas

Baudelaire, Ch. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, trad.). México: Editorial Itaca.

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (José García, trad.). Barcelona, España: Península Editores.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos.

Jameson, F. (2012). *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado, vol. I*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Liotard, J-F. (1987). *La posmodernidad explicada a los niños* (Enrique Lynch, trad.). Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Ficha técnica

Dirección: Christian Verdejo Espinoza / Dramaturgia: Teatro Conciencia / Actuación: Macarena Paredes Ríos y Gustavo Rodríguez Martínez / Voz: Claudio Santana Bórquez / Composición musical: Carolina Holzapfel / Diseño gráfico: Gonzalo Olivares / Mapping: Max_op / Técnico en escenas: leelo mc.cormick y kevin cornejo / Iluminación: Christian Verdejo / Ilustración: Ilicito comics / Arte: Macarena Paredes Ríos / Comunicaciones: Richard Muñoz / Diseño Audiovisual: visual nogal / Escenografía: teatro conciencia / Producción general: Teatro Conciencia