

:: TEXTO DE CREADOR

# Consideraciones respecto de la dramaturgia de *El propósito de los pájaros*\*

Carlos González Muñoz

Universidad de Antofagasta, Antofagasta, Chile

carlos.gonzalez@uantof.cl

## Introducción

En un mundo desierto, cuatro personas viven en una especie de guarida que se encuentra ubicada sobre un pozo de agua; lugar donde subsisten por largos años hasta que, un día, el pozo se seca. Es en ese momento cuando comienza la obra *El propósito de los pájaros*, proyecto que se pudo financiar a través de Fondart Regional y que fue ejecutado por la compañía de teatro Místerix durante el año 2019 en Antofagasta. Pero, debido al estallido social iniciado en nuestro país el 18 de octubre del mismo año, tuvimos que detener el proceso hasta que las condiciones sociales nos permitieran retomar las actividades. Por ser un proyecto inconcluso, agradecemos la posibilidad de publicar el texto dramático en esta revista, lo que nos permitirá llegar a un considerable número de lectores. Aprovechando esta circunstancia, hemos creído oportuno compartir algunas consideraciones referidas a la creación de la dramaturgia de la obra, las que permitirán al lector descubrir algunos relevantes aspectos de su concepción y desarrollo.

Este artículo se sustenta epistemológicamente en los principios de la filosofía del teatro; disciplina de los estudios teatrales que entiende que “el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis* . . . y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral” y que, por tanto, “debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, que se genera sobre/a partir de estas prácticas” (Dubatti 29). Trataremos, entonces, de exponer nuestro pensar sobre el proceso artístico referido, identificando, describiendo y analizando aquellos elementos que consideremos más significativos.

---

\* *El propósito de los pájaros* (2019): dramaturgia de Alberto Olguín y Carlos González, dirigida por Alberto Olguín Durán, interpretada por Luz Domic, Alejandro Pino, Daniel Contreras y Carlos González. Composición musical y diseño sonoro: Fernando Alvarado. Diseño integral: Guillermo Cortés, Teatro Místerix. Diseño multimedial y de iluminación: Kurt Liebsch. Preparación corporal y coreografías: Alejandro Pino. Comunicaciones y relaciones públicas: Agencia Comunicaciones Boulevard Producciones.

Desde las primeras instancias creativas de la obra *El propósito de los pájaros*, tuvimos claro que no queríamos construir el texto desde un escritorio para luego, en una fase posterior, proceder a montarlo. Sin tratar de dar un juicio valórico respecto de la dramaturgia de gabinete, cuya validez y vigor queda lejos de toda duda, teníamos la certeza de que ese no era el camino que queríamos seguir con nuestro proyecto. En la dialéctica de las ideas que surgieron como impulso creativo y la realidad de los ensayos, se desarrolló un proceso creativo que, con sus virtudes y defectos, puede tener algún valor desde su particularidad; y es ahí donde reside nuestro interés por socializar los hallazgos de ese proceso con la comunidad científica.

Por lo tanto, este escrito se organizará en torno a dicha singularidad y tratará de compartir aquellas consideraciones que puedan resultar más significativas. Con un fin expositivo-pedagógico, hemos procurado ordenar, sistematizar y conceptualizar las diferentes acciones que fueron relevantes para la dramaturgia de la obra. Aclarar, eso sí, que el proceso de creación fue mucho más caótico de lo que podría parecer tras la lectura de este artículo.

El texto final fue resultado de algo más de dos años de trabajo, con grandes interrupciones en su desarrollo, en donde podemos identificar tres grandes etapas. La primera, se extiende desde las conversaciones iniciales hasta la postulación del proyecto a diferentes fondos concursables. De este primer estadio podríamos señalar como hito relevante la creación de un “dispositivo de trabajo” (la formulación de un mecanismo operativo de condicionantes que permitió encauzar posteriormente el trabajo dramático desde la escena). La segunda comienza con las ya referidas postulaciones a fondos concursables y finaliza con el arranque del proyecto. A pesar de haber sido una fase menos activa, fue esencial para madurar las ideas iniciales y para seguir caracterizando el universo ficcional. La tercera abarca toda la preproducción, improvisaciones, ensayos y puesta en escena. Periodo en el que destaca la influencia que ejercieron en la dramaturgia algunas particularidades del espacio físico donde trabajamos, pues la obra se creó desde en una carpa de circo.

### Creación del dispositivo de trabajo

La primera etapa fue, sin duda, la de más amplia duración debido a que partimos sin ninguna idea definida de antemano. Si bien transitamos por actividades habituales en todo nuevo proyecto, lo más relevante fue la paulatina conformación de lo que denominamos “dispositivo de trabajo”. Artilugio conceptual que ayudó a gestar las bases ficcionales de la obra y que permitió establecer unas limitantes, o reglas de juego, que fueron imprescindibles para encauzar la posterior labor creativa durante la ejecución del proyecto.

Algunas de estas resoluciones nacieron de la necesidad de distanciarnos de nuestra anterior puesta en escena (*Quijote*), otras surgieron por motivos prácticos y otras por razones estéticas. En verdad no consideramos necesario describir las motivaciones que sustentaron cada decisión, únicamente sacaremos a colación aquellas determinaciones que tuvieron más peso respecto de la conformación de la obra final. Ámbito desde donde destacan tres dimensiones: la lingüística, la referencial y la narrativa. Como mencionamos anteriormente, es una configuración creada a posteriori, fruto de la propia necesidad de reflexionar y teorizar sobre la práctica. La conformación real del dispositivo siguió un camino menos ordenado y consciente de lo que pudiera parecer tras esta sistematización.

### *Dimensión lingüística*

Iniciaremos por la dimensión lingüística debido a que fue uno de los aspectos que tomó forma primero y cuya influencia fue determinante para la concepción del *kosmos* dramático. Ya con las primeras tentativas dramatúrgicas, antes incluso de tener una idea básica de lo que queríamos hacer, fue emergiendo un mundo habitado por ciertos personajes que no eran capaces de mantener una comunicación efectiva: apenas se escuchaban, casi no se entendían y surgían estructuras dialógicas donde se alternaban fragmentos de cierta normalidad comunicativa, con otros donde sus interlocuciones en verdad eran monólogos intercalados.

Este trabajo desde la incomunicación y la despalabra perdió fuerza más adelante. Una vez que tuvimos la necesidad de estructurar una historia y que la acción tuviera un desarrollo mínimamente coherente, apareció la necesidad de limar la radicalidad de esas primeras propuestas. A pesar de que llegó algo diluido al producto final, sí fue determinante para la concepción del universo ficcional en el que se desarrollaría la obra. Nos ubicaría en unas coordenadas particulares: bastante alejadas de la concepción objetivista del teatro realista y lindando en algunos aspectos, aunque sea por su influencia filosófica, con el teatro del absurdo.

### *Dimensión referencial*

Lo que nos lleva al siguiente nivel, el referencial, desde donde podemos identificar dos órdenes principales. El primero referido a la evidente necesidad de crear un universo-otro, un *kosmos* regido por una lógica propia, distinta a la de la realidad que podemos experimentar a través de nuestros sentidos. Poco a poco germinó la necesidad de trabajar desde la distopía, desde la deformación y exageración de ciertos atributos característicos de nuestra realidad; rasgos que pueden ser personales (soledad, inseguridad, ausencia de metas y valores), sociales (incomunicación, dependencia, engaño), o ambientales (contaminación, sequía, enfermedades).

El segundo orden referencial se relaciona con la geografía del norte chileno. En nuestra calidad de antofagastinos, habitantes del desierto de Atacama, y dado que estaba sobre la mesa la creación de un mundo distópico, se nos hacía muy tentador ubicarnos topológicamente en estas tierras. Ciertamente no se nombra explícitamente qué desierto es ese que rodea a los personajes, ni se da ningún dato concreto que permita ubicar con detalle su guarida, pero sin duda fue un elemento que influyó en la concepción y caracterización de la obra.

### *Dimensión narrativa*

Sin embargo, es en la esfera narrativa donde se tomaron las resoluciones que más condicionaron la dinámica operativa del texto dramático. En esta dimensión se recogen, precisamente, todas aquellas decisiones que afectaron directamente a las mecánicas narrativas de la obra: aspectos relacionados con el espacio dramático, algunas cualidades de los personajes o la lógica de este mundo ficcional. Teníamos clara la premisa de que no queríamos que nuestra creación imitara el funcionamiento de la realidad. Al contrario, necesitábamos encontrar la forma de desarticular algunas de sus dinámicas con el propósito de desautomatizar la percepción del espectador.

El punto de partida en este ámbito fue la decisión de que la espacialidad de la obra fuera cerrada: un lugar de donde los personajes no pudieran o no quisieran salir en ninguna circunstancia. Esta restricción permitió concentrar toda la acción sobre un espacio hermético. Que los personajes no quisieran salir, gatilló la necesidad de buscar las razones de ese encierro, a pesar de lo cual nunca llegamos a definir qué pasaba en el exterior. En este punto, como en otros referidos a los personajes, trabajamos desde la infrasciencia, desde el no saber. La creación desde la incertidumbre y la ambigüedad fue un rasgo caracterizador del proceso. Los personajes tampoco saben qué pasa fuera, saben el peligro que corren al salir, pero nunca descifran con precisión en qué consiste esa amenaza. De la misma forma, no recuerdan adecuadamente su pasado ni cuánto tiempo llevan encerrados en ese lugar. No lo saben ellos ni tampoco el público, ni mucho menos nosotros mientras construimos la obra.

Respecto de los personajes, se determinó que fueran cuatro los seres que habitaran ese espacio. Postulamos trabajar su construcción no tanto desde la psicología sino desde la dominancia de algunos rasgos caracterizadores. Por ejemplo, en el caso de Vicente desde la irritabilidad y en el de Camila desde la dependencia. Con Felipe se incorporó una mezcla de elementos contrapuestos que dio ciertos tintes de grotesco, como es la combinación de atributos infantiles con otros escatológicos. Al igual que pasa con Arturo, quien se erige como la figura materna, pero incorporando actitudes contrapuestas a ese rol. Primero, porque concebimos que sea él quien los retiene y les fomenta el miedo hacia el exterior, asegurándose así de su aislamiento y endogamia social. Pero más grave resulta la abusiva relación que mantiene con Camila, a quien controla suministrándole drogas regularmente, o que sea quien les quite la vida a Felipe y Vicente al final de la obra.

Otro elemento relevante fue que consideramos necesario que los personajes estuvieran dedicados a una actividad que concentrara sus esfuerzos y canalizara sus quehaceres diarios. Esta ocupación terminó sirviendo de contrapeso al eje semántico de la obra que, como veremos un poco más adelante, gravita en torno a la ausencia de propósitos. A este respecto, se barajaron muchas alternativas, pero no se eligió una en concreto hasta mucho tiempo después, lo cual será desarrollado en el siguiente apartado.

### **Consolidación del mundo ficcional**

El dispositivo de trabajo ha demostrado ser una herramienta creativa muy eficaz, pero tal y como quedó planteado en el apartado anterior, necesitaba seguir siendo perfeccionado para poder cumplir su función adecuadamente. Esta segunda fase estuvo centrada en seguir concretando el universo ficcional de la obra y se desarrolla en una instancia cronológica muy posterior, cuando ya teníamos más certezas sobre lo que queríamos hacer, producto de la maduración natural que se dio gracias al tiempo transcurrido. Por lo tanto, está en un punto intermedio entre la concepción del proyecto y su ejecución.

### ***Clave dramática***

Ante la notable estabilidad del *kosmos* que estábamos gestando, era evidente que se necesitaba incluir un detonante que tensionara la situación dramática y generara el conflicto principal de

la obra. Nos hacía falta, en términos de McKee, el incidente incitador: ese acontecimiento que “debe cambiar radicalmente el equilibrio de fuerzas que exista en la vida del protagonista” (233). Descartamos de inmediato que estuviera compuesto por algún elemento interno o interpersonal y preferimos apostar, en cambio, por un acontecimiento radical que pusiera en riesgo sus vidas y sacara inequívocamente a los personajes del letargo de sus rutinas.

Dado que la obra estaba ubicada en un desierto distópico y que cada es más evidente la presencia de problemas relacionados con el agua en el mundo, decidimos elegir la ausencia del vital elemento como detonante dramático. De esta manera, la obra comienza justo el día en que se seca el pozo del cual se abastecen, iniciando un arco que culmina con la muerte de los personajes (sea temporal y supuesta como es el caso de Camila, forzada como sucede con Vicente y Felipe o voluntaria como es la de Arturo).

### ***Clave semántica***

La duda de si merece la pena seguir aferrándose a la vida se relaciona directamente con el sentido que le damos a la existencia.

Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. Como todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio, se podrá reconocer, sin más explicaciones, que hay un vínculo directo entre este sentimiento y la aspiración a la nada (Camus 18–19).

En verdad, el suicidio nunca se erigió como un tema relevante dentro la historia que queríamos contar. Pero sí lo fue que la semántica de la obra gravitara alrededor de la ausencia de propósitos: cuatro personajes de memoria endeble y pasado incierto viven asentados alrededor de un pozo de agua en un mundo desértico, sin ninguna aspiración ni necesidad de cambiar su realidad. Son seres sin propósitos que, tranquilamente, podían haber vivido de la misma forma por largos años sin llegar a tomar nunca conciencia del absurdo de la vida. Una manera de complejizar esta línea semántica fue la de tensionarla con la imagen-símbolo del pájaro. Si bien se suelen relacionar las aves con la libertad, en nuestro caso, además, las concebimos como animales vinculados a un ciclo vital, que migran, ponen huevos, crían a sus polluelos, etc.

Interesante, también, la relación que se establece entre la ausencia de propósitos y la desmemoria de los personajes, pues admite dos posibles interpretaciones. La primera es la que entiende que sin un pasado que evocar es muy difícil, tal vez imposible, proyectar un futuro. La segunda es inversa, pues sin deseos ni necesidades no se producen cambios en el entorno y todos los días terminan resultando iguales, con lo que se pierde la noción del paso del tiempo; sin tiempo, no hay pasado, solo un constante presente, por lo que no hay nada que recordar.

### **Clave estética**

Esta tercera clave contiene dos aristas principales. La primera está relacionada con la elección, vista en el apartado anterior, del pájaro como un recurso semántico-simbólico. Pues es una decisión que permite el despliegue de todo un conjunto de posibilidades expresivas que pueden enriquecer el espectáculo ya que posibilita que los intérpretes puedan incorporar sonidos, gestos y movimientos propios de las aves cuando así se requiera.

La segunda arista se relaciona con la adopción del cine como actividad central. Es decir, esa tarea que debía a canalizar la vida de los personajes se concreta ahora en ver, imitar, representar y vivir películas. Esto abre un relevante conjunto de opciones estéticas al incorporar el intertexto del cine a la obra dramática: se pueden elegir filmes que se relacionen con lo que pasa en la obra, que puedan servir de tanto de complemento como de contraste; o se pueden usar también como homenaje o como parodia. Además, permite complejizar el trabajo de los intérpretes, al añadir diferentes capas de representación, incluso cuando no están viendo películas. A veces entran en algún código interpretativo determinado (actuando como en una película clásica mejicana, como un western, como en el doblaje de las películas clásicas, etc.)

### **La influencia del espacio de trabajo en la dramaturgia**

Gracias a que el dispositivo logró componer un mundo ficcional bien delimitado, con unas dinámicas de funcionamiento claras y coherentes, se pudo abordar eficazmente la creación dramática desde la escena hasta darle su orden, forma y estructuras definitivas a lo largo de esta tercera etapa. De esta fase consideramos relevante destacar la influencia que ejerció en la dramaturgia el espacio real donde estábamos trabajando.

Antofagasta tiene una preocupante carencia de lugares adecuados para que las compañías de teatro puedan desarrollar y presentar sus espectáculos. A pesar de lo cual, para nuestro proyecto logramos comprometer uno de los pocos espacios teatrales que quedaban en la capital nortina: el Salón Teatral de la compañía La Favorecedora. Lugar donde íbamos a crear la obra para, posteriormente, estrenarla en el Teatro Pedro de la Barra. Pero, poco antes de empezar con la producción, se nos informó que dejaba de funcionar y que tendríamos que buscar una alternativa. De inmediato retomamos la búsqueda y, tras una extensa exploración, pudimos encontrar una pequeña carpa de circo cuyo arriendo se ajustaba a nuestro presupuesto. La carpa era circular, de unos nueve metros de diámetro, y la instalamos en uno de los costados de la Universidad de Antofagasta, frente al mar, sobre un terreno compuesto mayormente de tierra, piedras y relleno.

Si bien la carpa de circo surgió como una medida de emergencia, tuvo hondas repercusiones en la obra. De hecho, con nuestra instalación definitiva en el espacio de trabajo tuvimos que redefinir la lógica espacial-proxémica de la obra: un espacio diáfano, en vez de uno separado en pequeños habitáculos, con ciertas áreas designadas a los personajes (zonas en las que tienen sus momentos de descanso o donde pueden aislarse relativamente).

Después, preocupados por el pequeño tamaño de la carpa y la poca distancia que existía entre el espacio dramático y el de expectación, se nos hizo necesario enfatizar la demarcación

de ambas zonas. Para lo cual instalamos el frontis de una jaula entre el público y los intérpretes, que no solo cumplió su cometido, sino que complementó perfectamente la idea de que los personajes incorporaran gestos, sonidos y actitudes de los pájaros. La imagen de los personajes-pájaro se terminó de cerrar viéndolos cómo habitaban su guarida-pajarera.

Creemos que tener a los personajes enjaulados genera cierta distorsión en la percepción del espectáculo. Sin necesidad de que los intérpretes rompan la cuarta pared, se elimina la ilusión de estar mirando la obra a través del ojo de una cerradura. Las rejas son un recordatorio constante de la distancia que existe entre el público y los personajes causando, a su vez, dos efectos complementarios: por un lado, les obliga a precaverse de ellos, por la inevitable sensación de peligro que generan al estar encerrados tras los barrotes; desde otro lugar, como puede pasar en un zoológico, facilita que el espectador se perciba con un estatus más alto que los personajes, al ser quien está libre. Si en la Grecia Clásica, el público se enfrentaba a tragedias de seres que no eran humanos, sino héroes; aquí transitan por el camino contrario, presenciando un drama de seres híbridos, mezcla de humano y pájaro.

De modo complementario, imprescindible referir el particular vínculo que establecimos con el lugar donde estábamos instalados. La carpa exigía un esfuerzo muy superior al que en una primera instancia pudimos imaginar. Antes de poder empezar a trabajar tuvimos que transformar el espacio en un lugar apto para la creación y que se adecuara a las necesidades técnicas y estéticas de la obra. Además del elevado mantenimiento que exigía la carpa al obligarnos a luchar con ella constantemente tanto a nivel de limpieza, ya que la tierra estaba por todas partes; como a nivel de seguridad, pues las acometidas del viento amagaban cada noche con llevársela por los aires. Creemos que, más allá de lo anecdótico que pueda parecer, esta preocupación y dedicación constante permeó la obra afectando a los personajes, sus acciones, sus vínculos y, por supuesto, cómo habitaban su hogar.

## A modo de cierre

Sabemos que el recorrido que hemos realizado con estas consideraciones puede considerarse incompleto y sesgado. Hay muchos aspectos que, aun siendo relevantes, no pudieron entrar en esta reflexión. Apenas mencionamos todo el trabajo creativo que se realizó durante los ensayos compuesto por tantos hallazgos que surgieron tras la experimentación sobre las tablas. Tampoco hemos incluido ciertos elementos que aparecieron al calor del estallido social. Por no hablar de muchos otros detalles, conversaciones, improvisaciones, ejercicios y otros callejones sin salida que, si bien pudieron desaparecer por el camino, ayudaron a encontrar la forma y el sentido del producto final.

A la hora de seleccionar qué elementos debían integrar este estudio se ha priorizado aquello que creímos podría resultar interesante por su singularidad, por cómo ha influido en el resultado final o por cómo aportaron al proceso creativo. Esto se ha traducido en que se le ha dado más peso a la concepción de la obra por sobre el propio proceso del montaje, puesta en escena, ensayos o escritura final.

El eje de estas consideraciones ha estado centrado en cómo el dispositivo se ha ido conformando en las diferentes etapas creativas. Sobre cómo se fue enriqueciendo poco a poco,

convirtiéndose en una útil herramienta creativa que nos permitió desarrollar la dramaturgia bajo la carpa circense en un tiempo reducido. Se crea así una forma de trabajo híbrida donde, en una fase inicial, se especifican aspectos narrativos, referenciales, semánticos o estéticos que permiten concebir el universo ficcional y la lógica operativa de la obra. Y se deja para una etapa posterior, cuando se pueda realizar el trabajo práctico, la creación ejecutiva de la dramaturgia. Será entonces cuando se definan escenas, se precisen las diferentes interacciones de los personajes o se determine su estructura final, entre otros tantos ámbitos.

Por último, otro descubrimiento significativo está relacionado con el haber realizado de manera simultánea el proceso analítico-reflexivo que supone escribir este artículo, por un lado, y la ejecución de las últimas acciones creativas del texto dramático, por otro. Es decir, el hecho de estar todavía escribiendo y corrigiendo escenas, a la vez que diseccionamos el propio proceso creativo, genera un círculo virtuoso que beneficia a ambos procesos. Por una parte, enriquece la dramaturgia, dado que el análisis nos obliga a distanciarnos del fenómeno y entenderlo mejor; por otra parte, hace más precisa la investigación, ya que al estar inmersos en el acto creativo nos facilita tomar consciencia de elementos que podrían pasar inadvertidos de otra manera.

### Obras citadas

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Impreso.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel, 2012. Impreso.

Mckee, Robert. *El guión*. Barcelona: Alba Editorial, 2007. Impreso.