

Acceso: un cuerpo cargado de historia y cultura



María Lorena Saavedra González

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile / maria.saavedra@upla.cl

Fecha de recepción: 30/03/2015. Fecha de aceptación: 30/04/2015.

Resumen

El presente trabajo analiza la obra *Acceso*, dirección de Pablo Larraín y dramaturgia de Roberto Farías y Pablo Larraín. Obra estrenada en el Teatro La Memoria el año 2014 y repuesta en variadas oportunidades, entre ellas el Festival Santiago a Mil. El trabajo se plantea como una revisión de la puesta en escena y dramaturgia a partir, principalmente de la actuación, desde los conceptos de corporalidad y emoción. Relevando la importancia y compromiso del actor Roberto Farías en una interpretación conmovedora e impactante. Vemos cómo su interpretación, su cuerpo es poseedor de cultura e identidad, traspasando y transformando al espectador desde la afectividad.

Palabras clave

Acceso
Cuerpo
Emoción
Contagio
Identidad

Abstrac

This paper analyzes the work *Access*, with dramaturgy of Roberto Farías and Pablo Larraín, and directed by the Larraín. This work premiered at the Teatro La Memoria in 2014 and repeated performances in various opportunities, including the Santiago a Mil Festival. The present paper reviews its staging and dramaturgy, focusing mainly on the acting dimension and considering them from the perspective of physicality and emotion. We aim to acknowledge the importance and commitment the actor Roberto Farías in a moving and powerful performance. We will see how, in his performance, his body appears as possessor of culture and identity, reaching and transforming the spectator through emotion.

Key words

Access
Body
Emotion
Contagion
Identity

La oscuridad total del espacio escénico provoca en nuestros cuerpos de espectadores una situación de expectación; pasan los segundos y todo continúa igual. Un minuto después se empiezan a oír respiraciones y leves sonidos guturales. Son frases a oscuras. De pronto, la luz hace entrada e ilumina a Roberto Farías.



Este es el comienzo de *Acceso*, obra dirigida y escrita por Pablo Larraín, director de cine conocido en Chile y en el extranjero por películas como *No*, *Post Mortem*, *Tony Manero* y, actualmente, ganador del Oso de Plata al Gran Premio del Jurado en la 65 edición de la Berlinale por la película *El club*.

En 2014, Larraín debuta como dramaturgia con *Acceso*, monólogo interpretado magistralmente por Roberto Farías, quien encarna a Sandokán, un hombre de clase baja, marginal, lumpen, el cual ha salido hace poco tiempo de la cárcel y ahora está convertido en un vendedor ambulante que trabaja en las “micros”. A través de sus textos irá develando la trágica vida en la que se ha visto envuelto desde su niñez, evidenciando las desigualdades sociales, el fracaso de un sistema económico y la falta de oportunidades.

En el monólogo se pueden evidenciar dos dimensiones: una es la venta de sus productos en donde deja relucir un lenguaje lleno de risa y humor negro para sumergirnos luego en textos de gran crudeza y brutalidad, donde relata diversos pasajes de su biografía: desde abusos sufridos por curas y empresarios, consumo de alcohol y drogas hasta el asesinato del padre de su pareja.

El escenario está desprovisto de todo elemento decorativo. No hay muebles ni objetos; solo el actor en escena frente al público. En el centro, un pasillo y uno más a cada costado, que el intérprete ocupa reiteradamente en los trayectos que realiza durante el transcurso de la hora que dura la función.

La acción comienza con el actor en el centro de la escena, vestido como normalmente se puede reconocer a un *flaite*¹: pantalones y zapatillas deportivos, camisa y chaqueta. Solo lleva colgado un bolso desde el cual saca distintos productos que ofrece a los pasajeros de la locomoción, que, en esta oportunidad, representan los espectadores.

1. Flaite, término chileno con el cual se designa a un hombre o mujer, generalmente de una clase social baja, vulgar, mal educado y, en muchas ocasiones, delincuente. Posee un lenguaje soez y viste de una manera determinada (ropa de marca)

El cuerpo como portador de historia

Sandokán comienza a ofrecer a los pasajeros un libro, “La Constitución de Chile”, carta fundamental donde se delimitan las bases de un gobierno, que se establece como un aquí y ahora de su discursividad. A partir de esta primera aparición cargada de

humor e ironía, Sandokán intentará que los pasajeros/testigos/país le compren sus productos, única forma de ganarse la vida y no volver a delinquir.

Desde el principio, el relato es abrumador e impactante. Farías realiza una interpretación perfecta, en tanto la verdad escénica se asume como método referencial de la puesta en escena. Su modo de hablar, de moverse, de gesticular, los silencios, las miradas violentas dejan ver a un hombre que *existe* en las calles de Santiago de Chile. A partir de estos aspectos externos de construcción de personaje, en unión con una psicología acorde, logra transitar por emociones fuertes de rabia, miedo, desconsuelo: el *alegato/protesta* que nace y desarrolla a medida que avanza la obra.

El monólogo se despliega de manera directa con los espectadores, increpándolos y preguntando a alguno de los asistentes sobre diversos aspectos de su travesía marginal. Esta interacción deja relucir en escena el cuerpo de Sandokán como símbolo de la exclusión, un cuerpo/trauma como una huella social de la que ha sido objeto, dando la sensación de que el espectador es también el culpable. Hablamos así de una *in-corporación* como acto performativo que permite entender el cuerpo del actor como detonador de emociones y conocimientos, capaces de estimular la sensibilidad cómplice de los espectadores, quienes portan una historia social promisorio que al protagonista no le pertenece.

La interpretación de Farías representa una determinada cultura semiótica, donde su cuerpo es el signo de su construcción visual degradada. Un cuerpo/radiografía en tanto identidad residual como ser social y cultural, cuyo territorio es el verdadero relato de los desposeídos de un cuerpo que, a la postre, no le importa a nadie. Sólo le importa a él.

Una simbólica corporal traduce la especificidad de la relación con el mundo de un grupo en un parentesco singular, impalpable, pero eminentemente preponderante, que conoce innumerables matices según las pertenencias sociales y culturales que lo atraviesan, pero vuelve a representarlas a su manera, según su temperamento y su historia personal (Le Breton, 1999: 39).

El cuerpo de Sandokán es portador de una cultura e identidad reciclada de la modernidad tardía, la cual es reconocible como la perfecta transformación económica de los afectos y los deseos de los seres humanos al borde de un modelo neoliberal en crisis. En este sentido, el personaje también revela aquella palabra muda como imagen de quién es y a qué mundo pertenece. Luego, con la intervención de sus textos este cuerpo/rostro se completa y muestra una profundidad mucho más atroz. Deja al descubierto una realidad inscrita en una *rostridad* que crea una máscara social invisible para muchos, en donde los aspectos principales son el miedo y la violencia. Así, es innegable en la representación de Roberto Farías el *gestus*, como una característica innegable de su personaje, entendiendo *gestus* como una actitud corporal específica que demuestra una emoción y/o condición social determinada

Etimológicamente, el *gestus* se construye a partir de la raíz *gerer*, que significa “hacer” y “llevar”. Cuando decimos de alguien que “hace un gesto” en favor de un adversario o una causa determinada, entendemos con ello que el gesto no es una mera gesticulación despojada de sentido, sino que cumple una función significativa y participa en la eficacia simbólica que preside toda acción, la de mover el mundo con signos. El gesto es una figura de la acción, no un simple acompañamiento decorativo del habla (Le Breton, 1999: 38).

Cuerpo y palabra cargados de energía se irán incrementando como conflicto de su existencia fenoménica, porque aparecen las necesidades vitales de expresar y vomitar la memoria.

La violencia en su hablar lleno de rabia e ironía provoca y transporta al espectador a otro lugar, su rostro en unión con “la imagen de la palabra enunciada o del silencio en una conversación, nunca son neutros o indiferentes, manifiestan una actitud moral frente al mundo y dan al discurso y el encuentro una carnadura que aumenta su significación” (Le Breton, 1999: 37).

Así, el acto convivial se intensifica con la energía que contagia Roberto Farías en escena a los espectadores, es decir, en la condición medial del espectáculo está también su acierto actoral.

Es inevitable ver el acontecimiento performático de interpelación, dadas la fuerte energía de intercambio entre actor y espectador, hasta el punto donde los cuerpos se modifican debido a la afectación que se produce por la superlativa actitud del protagonista.

La interpretación de Farías conlleva un compromiso corporal y emocional impactante, si bien sabemos y estamos conscientes de estar en un teatro, siendo testigos de una ficción, de todas maneras la violencia que ejerce su cuerpo intimida y violenta nuestra estancia en la butaca, llegando a pensar que en cualquier momento nos agrede. Eso queda en evidencia en los asistentes que se encuentran más cercanos al desplazamiento del actor por los pasillos que hay en escena. Sus cuerpos están inclinados en oposición al actor.

En consecuencia, la actuación nos presenta un compromiso corporal, un cuerpo presente, activo que sobrepasa el pensamiento lógico o racional. Su interpretación no solo transita por lo representacional, sino que el acierto se basa principalmente en el contagio energético, en articulaciones y configuraciones sensitivas y emocionales que se trasladan en un tiempo y espacio determinado entre los cuerpos de todos los presentes, modificando y provocando sensaciones que sobrepasan las líneas psicológicas del discurso. Es decir, la presencia y su dramaturgia corporal son el punto por excelencia de *Acceso*. Así, aspectos fisiológicos son evidentes, puesto que el cuerpo es el único medio de soporte e intercambio entre él y el público. En Farías, los fluidos corporales son evidentes, el sudor, la saliva como también el cansancio físico, elementos que hacen que su presencia en escena sea en extremo convincente, apareciendo una emoción que nos transporta, nos agrede y, en ocasiones, nos conmueve, porque detrás de este hombre frío y violento se muestra la vulnerabilidad de un niño a la deriva.

De este modo, la experiencia de la que somos partícipes está enmarcada por la energía que se traspasa de actor a espectador. “Todos son parte del acontecimiento, apareciendo un contagio evidente de afectación y energía que cobra sentido e importancia dentro de la escena al trascender el espacio del escenario” (Saavedra, 2013: 131).

Actor y espectador, desde sus cuerpos no solo comunican, “la gestualidad no es sólo comunicación, es igualmente ‘producción’, como lo pone en relieve J. Kristeva (1968) y, por lo tanto, también develamiento” (Le Breton, 1999: 69).

En dicha producción, lo impactante es la actuación, puesto que más que reproducir *existe la sensación de vivir un momento único*. De ahí el término de experiencia como oportunidad de ser co-partícipes de un momento en que los cuerpos de todos son un flujo constante de sensación e identidad. Con todo, *Acceso* es una paradoja puesto que

es un monólogo, donde podríamos aseverar que la palabra es el punto de dominio. Sin embargo, es la palabra encarnada en el cuerpo lo que predomina, una inscripción plástica y física. Somos testigos de un actor empoderado con el personaje asumiendo la exposición de un determinado papel de manera fluida y coherente en los diversos aspectos llevando al extremo su verdad. De este modo no somos espectadores de una simulación, sino de una acción encarnada, de una presencia.

En *Acceso*, el cuerpo de Farías devela una historia de vida, una identidad y una cultura que es producida tanto por sus sentidos como por acciones físicas que se conectan así con su emotividad. Como hemos mencionado, no es un texto que nos increpe primeramente desde la racionalidad (que si nos repercute luego de terminada la función en mayor profundidad). Esto sucede porque su cuerpo expresa emoción, energía, una existencia ineludible; es, como diría Merleau-Ponty, “un espacio expresivo” que tiene inscrito huellas, traumas, conductas, historias que son proyectadas al exterior.

El cuerpo

No es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartípe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros (Taylor, 2011: 12).

La obra nos presenta un cuerpo dinámico que engloba un constructo cultural a través de la presencia/presente de escenas cargadas de afecciones, que se construyen y se modifican en el aquí y ahora como resultado de las tensiones provocadas por las fuerzas energéticas en constante cambio y progresión en y con el sentido de complicidad que el teatro posee.

Acceso se desarrolla en un espacio privado de artificialidad escénica: solo un actor frente al público y los pocos efectos -cambios de luces-, generan una teatralidad de la que somos testigos. Es decir, la teatralidad está en el cuerpo del actor, un cuerpo real, un cuerpo a fin de cuentas significativo. Es que el actor es a la vez productor y portador de la teatralidad. Él la codifica, la inscribe sobre la escena, en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar (Féral, 2004: 94).

Podemos afirmar que el cuerpo de Farías transita entre lo significativo y lo performativo, portador de la historia no oficial, la historia de las minorías, del fracaso social que se desarrolla en un espacio performativo. Entendemos espacialidad como el lugar donde ocurre el acontecimiento teatral en la relación actor/espectador; por lo tanto, adhiero al término que propone Fischer-Lichte, quien sostiene que los espacios teatrales, desde el punto de vista arquitectónico, son también espacios performativos, pues es allí donde la intercorporalidad entre actores y espectadores se desarrolla, logrando que las diversas materialidades construyan una situación atmosférica teatral específica, que contribuye y potencia la acción que se desarrolla sobre el escenario. Alude a que no es posible estructurar la percepción de los espectadores solo desde la configuración del espacio, ya que “el espacio performativo brinda posibilidades sin fijar el modo en que se utilizan y se realizan” (Fischer-Lichte, 2011: 222). De este modo, *la intercorporalidad* emerge como aspecto central del traspaso energético entre actor y espectador, provocando situaciones de incomodidad desde el inicio de la obra. El cuerpo no es neutro y vacío; ningún cuerpo,

el de Sandokán menos. Todos somos resultado de un devenir biológico, social y cultural. Sandokán es resultado de una cultura, por lo tanto no es un cuerpo natural, es un cuerpo creado, desarrollado desde su niñez a la actualidad. Su acción en escena lleva consigo una trasfencia de mundo al espectador un traspaso histórico e identitario, es decir sus acciones “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2011: 20).

Es interesante destacar que una obra que desarrolla y expone un personaje y una temática ampliamente expuesta en el teatro chileno a lo largo de los años logre hoy en día impactar al espectador que asiste al teatro. Ello es porque deja en evidencia las falacias de un *aparente estado igualitario* en donde nos ostentan un país que ha crecido económicamente, en el que el desarrollo nos posiciona como uno de los grandes países latinoamericanos, en contraste con un mundo lleno de seres a la deriva, sin rumbo y sin protección. Sandokán nos presenta y vincula con un mundo contemporáneo de “contingencia política/social, creando espacios metafóricos contruados artísticamente potenciados desde el despliegue actoral, es decir, desde el cuerpo como creador, productor y receptor: prácticas corporales, en tanto realizaciones escénicas como también en el sentido de producción de estrategias materiales que se practican a través y con el cuerpo” (Saavedra, 2013: 157) Finalmente, es innegable el compromiso emocional y energético que desarrolla Farías a través de lo que le ha tocado vivir a Sandokán al no tener, (como reza el nombre de la obra) *Acceso* a nada.

Ficha Técnica

Lugar:	Teatro La Memoria
Fecha de estreno:	5 de abril 2014 (Enero 2015, Festival Santiago. Marzo 2015, Sala de Arte Escénico Universidad de Playa Ancha, Valparaíso)
Director:	Pablo Larraín
Dramaturgia:	Pablo Larraín, Roberto Farías
Actor:	Roberto Farías
Asistente de dirección y producción:	Josefina Dagorret
Iluminación:	Sergio Armstrong

Bibliografía

- » Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- » Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA.
- » Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva visión.
- » Saavedra, M. L. (2013). *Teatralidad y performatividad en los juegos ejecutados en la puesta en escena de Rodeos de la compañía La Turba*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Tesis Magíster.
- » Taylor, D y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de cultura económica.