





La acrecentada riqueza de esta obra no radica necesariamente en haber poblado el espacio escénico con un pueblo completo, a diferencia de los personajes solitarios que lo ocupaban con anterioridad. Este hecho no modifica cualitativamente su dramaturgia, ya que obras como **"Hechos Consumados"** o **"El Loco y la Triste"** también tenían un carácter épico, en la medida que el recorrido trágico de cada uno de esos marginales en busca de su realización humana en la historia era multiplicable por todos aquéllos que compartían esa misma lucha y condición.

Tampoco se introduce aquí una nueva forma de tratamiento de los personajes, como por ejemplo, convertirlos en tipos sociales o en funciones dramáticas per-se, disuelta su individualidad en el grupo. De hecho, aunque sobre el escenario suele estar el *"Pueblo"* completo, rara vez como tal conduce la acción o se expresa colectivamente.

Empleando la misma técnica que en sus otras obras, éstos son personajes individualizados, que en monólogos o diálogos van dando a conocer sus sentimientos, opiniones y experiencia de vida, apoyados en la palabra que narra, reflexiona, confiesa o persuade, más que en la acción propiamente tal.

Lo numeroso de los personajes que comparten una misma situación y desafíos básicos permite que se densifique la trama de relaciones, experiencias, actitudes vitales y posturas, aun cuando muchas de ellas apenas dejan entrever la intensidad de un sentimiento o experiencia (que quizás Radrigán retome y profundice en una próxima obra).

La diferencia cualitativa radica en que en vez de vivir cada personaje en un aquí y ahora que nos muestra los hechos tal cual son experimentados por ellos,

siguiendo un desarrollo cronológico lineal (con lo cual el espectador se plantea frente al escenario como "Estoy Presenciando los Hechos que Constituyen la Historia de Vida de Marta y Emilio, lo que Me Permite Acceder a su Verdad ") en "Pueblo del Mal Amor" la obra se articula alrededor del proceso indagatorio que realiza un personaje clave: Remigio. (1)

Este es casi el único sobreviviente de la tragedia; está encerrado (¿o preso?), intentando desesperadamente reconstruir, recuperar palabras, frases, sonidos, rostros, colores y olores, para saber verdaderamente qué ocurrió con ellos, con cada uno, consigo mismo. Registró en un cuaderno todo lo que les fue ocurriendo, pero no recurre nunca a él: sigue más bien sus recuerdos en asociaciones libres, yendo de una idea a otra, de ésta a la persona que la sustentó o la contradujo. Recuerda conversaciones de las que fue actor, testigo o recibió de oídas. Como todo diálogo interior con uno mismo, avanza, retrocede, deja en suspenso para volver a retomar el hilo, ahora en otra dirección. No es sólo un desvarío; hay un tercero, Levia, el interrogador - acusador - torturador - terapeuta que en el presente lo zahiere, punza y obliga a persistir en la búsqueda, a vencer sus tabúes y resistencias, a mantener coherencia con sus declaraciones pasadas.

Es en este proceso de búsqueda que Remigio da el pase a los otros personajes, que le permite decir su verdad, ya que cada uno habla con la fuerza de estar viviendo en el presente. Es Remigio quien duda, pregunta, contrapone esas verdades, provocando el distanciamiento y haciéndonos ver lo incompleto y subjetivo de cada una de las vivencias individuales, como también lo diversas y multifacéticas, inagotables, de sus proyecciones.

Estando basada la estructura de la obra en este proceso indagatorio, la tensión dramática no radica tanto en conocer el desenlace de los acontecimientos en pugna (pueblo vs. autoridades = matanza; liderazgo de Moisés vs. rebelión contra Moisés), sino en cómo cada sujeto se relaciona con su existencia y con los acontecimientos de su entorno, a través de la cual se aspira a conocer no sólo la verdad de aquellos hechos, sino también del desafío propio de " Vivir " como desheredados en la tierra.

Así planteado, el tema principal que atraviesa la obra es el de la capacidad del hombre de conocer la verdad, el que se desarrolla en dos planos:

- el de la realidad 1, referido a cómo cada sujeto se expresa a sí mismo, y construye su vida y la historia.
- el de la realidad 2, referido al meta-lenguaje de quién procesa, interpreta, dilucida la realidad 1. En este caso, el poeta y el escritor: Remigio. En tanto su función equivale a la que realiza el propio Radrigán, podemos entender a este personaje como una proyección de su propia práctica (el autor dentro de la obra). Es ésta la primera vez que Radrigán realiza una reflexión directa acerca del sentido de su quehacer: el escritural y poético.

Ambos niveles, por cierto, responden a concepciones comunes, estrechamente entrelazadas.

(1) Radrigán posteriormente "rebautizó" a Remigio como Vicente. En la publicación de la obra (Editorial "NUKE MAPU", 1987), aparece con este último nombre.



Los personajes en la historia.

Como hemos dicho, Radrigán no nos pone ante una *masa* que cumpla funciones o roles prototípicos, sino que va individualizando a los personajes en tanto sujetos. Como tales, ningún *Asunto Humano* les es ajeno y cada una de sus acciones, ideas y sentimientos se remiten simultáneamente a diferentes esferas: psicológicas y sociales, intelectuales y afectivas, éticas, políticas y religiosas. El tema de la lealtad, el compromiso y la tradición es aplicado tanto a la causa político-social como al amor o a la amistad.

El dolor de la pérdida del hogar y de la pertenencia social, el dolor de la pobreza, lo es también el de la pérdida de la fe o del sentido de vida: lo contingente conduce a lo trascendente y viceversa, lo personal o lo social, lo reflexivo a lo emotivo. El hombre se debate angustiado, en búsqueda frente a su propia complejidad, y a la de la sociedad.

Arturo: *Queríamos vivir, queríamos casa, paz y amor y guiados por ese demonio tartamudo nos encontramos de pronto buscándonos desesperadamente en el más espantoso desierto que existe: el desierto de uno mismo. (pg.22) (1).*

Este eje humanista de la obra de Radrigán lo entronca con el drama y la tragedia: ya no se trata de personajes *Integros* que representan completamente el bien o el mal, y cuyo oponente está fuera de él como el otro al cual vencer, manteniéndose cada cual intransformado. Se trata de personajes también en

1) Texto mimeografiado, versión entregada por el autor al Director. No incluye los cortes realizados en el montaje.

conflicto y crisis interior, en permanente lucha por la tensión de responder a la totalidad contradictoria de sí mismos, siendo ésta tanto la dinámica de la historia como la de cada sujeto.

Al comentar el reemplazo del liderazgo de Moisés (negociador y reflexivo) por el de David (partidario de la acción y la fuerza):

Pedro : *David es la otra parte.*

Inés : *¿La otra parte de quién?*

Pedro : *De nosotros*

Inés : *¿Cómo es eso? ¿O estás diciendo que vamos a pelear contra nosotros mismos?*

Pedro : *¿De qué se extraña?. Es lo que hemos hecho desde que nacimos.(pág.53).*

Esta aproximación, en efecto, es parte esencial del arte moderno desde Hamlet al Quijote, máximas expresiones de los conflictos internos y de su disonancia con la visión de mundo de los otros, introduciendo la pregunta metafísica de dónde está la realidad, o de si ésta incluso existe al margen de la inter-subjetividad.

Pedro V : *Esto (señala a su alrededor), como todo lo que existe, puede ser el paraíso o el infierno, depende lo que llevas dentro.*

Esta relatividad de la mirada -formalmente contenida en el distanciamiento introducido por Remigio, y en la subjetividad de los testimonios - también rechaza el determinismo histórico. No es sólo el contexto político el que inspira y explica la obra: al decir de Kundera, más que un reflejo de la realidad, se trata de atravesarla por la existencia en ella (1).

Por otra parte, el desencanto trágico de Radrigán no se corresponde con el escepticismo y el humor negro de Kundera, ni con la muerte al final del camino de Hamlet o el Quijote: el desarraigo y ansiedad son tales que separan al hombre de sí mismo o de su propia vida, haciendo que el vivir sea una forma de muerte, despojada ya de su espíritu humanizador.

Remigio : *Busco el día, la hora o el minuto en que se produjo el quiebre entre la vida y yo. (pág.17).*

(1) Kundera, Milán: "La novela no examina la realidad, sino la existencia... "Tal es la razón de que la verdad de los personajes Kunderianos no surja ni de su situación en la sociedad, ni de su psicología, ni tampoco de su temperamento, sino de la mirada de impresiones siempre fugaces, siempre impredecibles, que atraviesan su conciencia. Expresar un personaje es traducir lo que tiene de marginal y de inaceptable, es "crear el fascinante espacio imaginario en que nadie posee la verdad y todos tienen derecho a estar incluidos". En: Artes y Letras, El Mercurio, 8 -3-87, pg. E6.

Julio : *Un día subimos a un camión con Elena pero nunca llegamos a ninguna parte y ahora ella está enferma y yo no sé quién soy ni qué hago aquí ni para dónde voy. Siento que todos nos transformamos en lo mismo: en cosas que caminan, miran, descansan y vuelven a echar a andar.*

Alberto : *... Pienso que cuando no quisimos quedarnos donde nos llevaron nos corrieron bala, pienso que nos mataron, que estamos muertos (pg.26).*

El mismo camino de aspiración a la totalidad de los personajes diversos y contradictorios de Radrigán es el que recorre su obra: testimonio elocuente es el ambicioso diseño épico, filosófico y narrativo de ésta. Pero él también comparte como autor, la desazón angustiada de sus personajes ante la duda respecto a su capacidad para conocer verdaderamente al hombre, a su devenir, a sí mismo.

La función poética y escritural ante el desafío del conocimiento.

Seguimos a través de la obra el proceso interno de Remigio, interrogándose y siendo interrogado acerca de la verdad de los hechos vividos por el pueblo. Su función dentro de la comunidad era precisamente ésta:

Remigio : *Cuando partimos me pidió que lo fuera escribiendo todo...*

Moisés : *Pero seco, al hueso, tienen que saber la verdad sin adornos, desnuda, Remigio, desnuda, como Dios la echó al mundo! (pg.11).*

Pero la verdad *desnuda* es un desafío imposible; aun cuando el poeta puede tener una especial capacidad premonitoria, adelantarse a los hechos al sentir su advenimiento en la atmósfera social, cumpliendo una función profética:

Remigio : *En una de las paredes de mi pieza escribí un poema, era una especie de cuento, irónico y sombrío; cuando se comenzó a hablar de partir conversé mucho conmigo mismo, por eso lo escribí ...*

Levia : *(RECITANDO EL POEMA DE REMIGIO):*

.. Noche tras noche he comenzado a soñar con gente que vaga sin rumbo aferrada a retratos y calendarios, gente que sin morir viene muriendo desde tiempos más antiguos que la memoria y cuando he querido preguntar por el significado de este sueño,



*nadie me ha respondido:
todos están ocupados
guardando retratos y calendarios ...*

Remigio : *Sí... ése era ...*

Levia : *Debiste preocuparte, ustedes los poetas poseen una especie de oscura intuición (pg.5).*

Aun así, Remigio siente que no logra asir *la realidad* . La escritura trabajosa y diaria en su gran cuaderno ha sido inútil: lo acarrea como un peso muerto, estéril para su afán de conocimiento:

Ana : *(MIRA HACIA EL CUADERNO, CON CIERTA FRUSTRACION)
creí que lo habías escrito todo ...*

Remigio : *Lo hice.*

Ana : *Abrelo. ¿Por qué le temes si buscas la verdad?
Sólo queda el agua de ti mismo. Todas las demás fuentes se
secaron. (pg.3).*

Al poeta se le escapa la *verdad desnuda* porque está preso de su subjetividad y fantasía:

Remigio : *No creo que (A MOISES) le gustara lo que escribí, soy poeta
y nosotros tenemos a veces la costumbre de hilar en colores ...
¡Dije " Soy Poeta" ?. (Busca su cuaderno con la mirada, va
hacia él, se inclina, quiere abrirlo pero no se atreve. Se
levanta) (pg.11).*

Ha definido al acto escritural-poético como aquella exteriorización de la "Conversación Conmigo Mismo", en momentos de especial tensión, por explicarse el acontecer. ¿Ese origen del acto poético niega per-se la posibilidad de expresar a la sociedad, a "Los Otros" y no sólo de uno mismo? La "Responsabilidad Social" del artista es una demanda pendiente, cuestionadora de este acto personal.

- Levia : ... Curioso, no logro saber de qué parte estaba usted.
Remigio : Fue entonces cuando decidí no escribir más ...
Levia : ¿No escribir más?
Remigio : No me refiero a la misión que me dio Moisés, me refiero a mí. Rompí todos mis poemas .. Esa noche (1) el aire era un hervidero de sensaciones y sentimientos humanos, que iban de lo hermoso a lo canalla. Leyendo mis cosas me di cuenta que nunca había logrado romper la muralla de mi individualidad y que un poeta inmobilizado en su carne y en el tiempo, sordo a los clamores de su gente, no aportaba ni a Dios ni al diablo.
Levia : Tampoco un hombre. (pg.63)

Al no ser capaz una mirada única de contener la historia de un pueblo, bien podría optarse por la solución de la yuxtaposición de relatos personales, cada uno expresando la verdad de su mirada. De hecho, Remigio va dando cabida a los otros pobladores para que den su testimonio, (re) viviendo momentos privilegiadamente significativos. Pero lo único que se logra con ello es reproducir subjetividades:

- Remigio : De toda historia hay tantas versiones como personas intervienen en ella, pero si se juntan todas esas versiones, a menudo se obtiene sólo una colosal mentira ... Casi siempre uno tiende a llevar el agua a su molino ...

Es interesante apreciar cómo, en la visión de Radrigán, la mirada desde un interés particular bloquea la verdad, compartiendo el clima de los '80 (y quizás exacerbado en Chile) de crisis de los paradigmas explicativos de la realidad. Tanto la teoría científica (de las ciencias sociales) como las ideologías políticas están en crisis, habiendo ya entrado antes a ella el pensamiento religioso con su choque con el modernismo. En los 60', Jorge Díaz enfrentó un tema equivalente al "Pueblo del Mal Amor". En **Topografía de un Desnudo**, un grupo de pobladores fueron expulsados de sus territorios y casas siendo masacrados, y vuelven a la vida para indagar en los culpables. Pero allí, quien conduce la indagación va dando pie a que los diferentes protagonistas se manifiesten y puedan develar los hechos: Los culpables son identificados uno a uno, y se

(1) (Ya al final del recorrido, cuando se ha desencadenado la rebelión contra Moisés).



reconstruye el entramado social que explica esta represión. El diagnóstico de la realidad, mediante la creación poética apoyada en las ciencias sociales, era alcanzable. El absurdo social y existencial de Díaz no quedaba abierto al sin sentido, sino que se apoyaba en una concepción crítica de la sociedad capitalista y el sistema político latinoamericano. Ya esta certeza no está presente en Radrigán.

Son dos las fuentes a que Remigio recurre-se obliga -es obligado - para llegar a la verdad; ambas, contradictorias y necesariamente iluminadoras, aunque sí, poseedoras de un conocimiento superior al del escritor-poeta. Proviene del interrogador y de Dios.

Remigio vs. las fuentes del conocimiento.

Levia cumple un rol ambiguo frente a Remigio. En ocasiones, es un colaborador de su búsqueda: afectuoso, comprensivo, consejero, paternal. En otras, es duro, inflexible, obstinado, riguroso. Aun en otras, recurre a la amenaza de la violencia, de la represión, del castigo. La constante es que Levia conoce íntimamente a Remigio, aun expresa con más claridad los sentimientos, opiniones, experiencias de Remigio y su pueblo que Remigio mismo. Por eso, hemos dicho que es simultáneamente un torturador y un terapeuta, que provoca una dependencia emocional fuerte de la víctima-paciente respecto de él. Aun más, a veces es una proyección de sí mismo, es su yo inconsciente, su *Pepe Grillo* que aflora de su introspección y que le opone las zonas reprimidas y olvidadas de sí, con una persistencia sistemática y obsesiva, intransigente.

Esta ambigüedad es congruente con la simultaneidad de planos de **Pueblo del Mal Amor** : están los carceleros y torturadores, pero también la peor cárcel puede ser aquella que uno mismo se auto-impone cuando ha perdido el camino:

Pedro V : *Pero, claro, es difícil elegir un camino, porque cuando lo haces, estás obligado a ir por él todos los días de tu vida, todos los días...*

Remigio : *¡Yo también lo hice!*

Levia : *¿Entonces por qué estás aquí ?*

Remigio : *(Sorprendido) ¿Aquí? ¿Dónde? (Busca) ¿Qué es esto? ¿Qué es esto!*

Levia : *No busques, yo ya lo hice hace mucho tiempo: no hay puertas. (Pausa). Nunca había visto a un hombre pobre aquí, es muy extraño.*

Remigio : *¿Qué quieres decir ?*

Levia : *Eso, que nunca había visto a un hombre, digamos de tu condición social aquí. Pero no te desesperes, una vez vi a un hombre que salió; no sé cómo lo logró, no recuerdo su historia, tampoco supe de qué lo acusaban o si él era su propio acusador ... Pero, ¿sabes?, no puedo decirte por qué, pero me dio la impresión que la puerta estaba en él, que él era su propia salida. ¿Curioso, no? (pg.8).*

Aun cuando su relación con Levia va abriendo ciertas zonas de luz, éstas son absolutamente insuficientes. El enrabiamiento y frustración se remiten entonces a aquél que se supone es conocedor de toda la verdad, pero que permanece silencioso, ausente ¿inexistente, muerto? frente a los clamores de los que sufren: Dios. La rebeldía de Radrigán frente a Dios se hace así equiparable a su necesidad de él:

Levia : *¿Dios? Cuidado, dijo que no creía en él.*

Remigio : *¡No dije que no creía; dije que era un oleaje de silencio!*

Levia : *¡Cree o no!*

Remigio : *¡El me humilla con su poder, me aplasta con su conocimiento! (pg.47).*



El Paraíso Perdido: el origen de la caída.

Los personajes errantes de Radrigán -cuyo peregrinar se remonta a un tiempo mítico -se preguntan una y otra vez cuándo y cómo empezó todo, es decir, su sufrimiento y abandono, y su desorientación frente al camino y la verdad. En el ciclo histórico expuesto por Radrigán, hubo un momento en que reinó la justicia y el saber (Paraíso), pero se perdió cuando el hombre aceptó la dominación y el castigo simultáneo de los poderosos: el de Dios (¿por comer del árbol del conocimiento?) y el de los ricos (¿por querer disfrutar también de los bienes de la tierra?). (1)

Moisés : *En un momento de nuestra vida en que éramos muy jóvenes, cometimos el terrible error de aceptar un castigo inmerecido. Desde entonces basta que alguien demuestre autoridad para que bajemos la cabeza; todo hombre de mirada dura es un Dios para nosotros...nuestra única posibilidad de salvación es erguirnos... volver a mirar de frente, no importa cuánto cueste. (pg.17).*

Este desamparo del hombre lo sume en el dolor y la oscuridad desde su expulsión:

Alberto : *Lleva adentro lo que llevamos todos: Al sacarnos de la población, las Autoridades nos dieron un destino común de maldecidos.*

Pedro V : *(Señala) Es la hora de los lobos. (pg.29).*

Como vemos, un nivel de la estructura de la obra corresponde a una lectura bíblica, en especial, la del Exodo. Sin embargo, no es ya el recorrido de liberación de la esclavitud hacia la libertad y la tierra prometida, guiados por un enviado de Dios (Moisés) que tiene acceso a El, nutriéndose de su sabiduría a través de una comunicación directa. Tampoco este pueblo recibe el *maná* del cielo que le alivie su hambre, ni se abren las rocas para saciar la sed. Ni los diez mandamientos indican con claridad las bases inamovibles de la ética y del camino que han de seguir los hombres.

Así, un éxodo sin palabra, sin *maná* y sin ley de Dios se convierte en un absurdo desesperante, sin posibilidad de conquistar la libertad o la justicia:

Remigio : *Nosotros tenemos un campo de acción rigurosamente limitado por los que tienen el poder, sean hombres o dioses, ¿en qué puedo decidir sobre mi propio destino, que no me signifique muerte, prisión o una miseria más honda o dolorosa? (pg.47).*

(1) La visión de la ruptura del Paraíso desarrollada por Radrigán es diferente a aquélla que comprende la raíz de este conflicto desde el misterio del rechazo del hombre al don de Dios.

Las opciones de Moisés, David y Remigio.

Hay dos personajes - líderes que se jugaron por caminos opuestos (y complementarios) para lograr la integración y la dignidad de un hogar para el pueblo. Moisés defiende el de la negociación con "las autoridades", el de la paz y el de la búsqueda del camino en uno mismo. Su golpear en tantas puertas siempre recibe una negativa y una exclusión que no le resta paciencia para intentarlo nuevamente en el próximo pueblo. Pero su gente se inquieta, está cansada y dolorida de tantas muertes propias, de lo inefectivo del método frente a la urgencia del sufrimiento. Abre sus oídos a David: hay que cambiar las palabras por las armas; hay que apoderarse por la violencia de lo que merecen en justicia. Aun a riesgo de la muerte que ya conocen tanto.

La dualidad de las opciones de vida y los rasgos de personalidad son otra constante en la obra de Radrigán: la que tiene amor por la vida frente al desapegado; el filósofo frente al de mentalidad práctica y concreta; el que tiene fe frente al escéptico. Cada uno tiene su fuerza y su verdad propia, como lo tienen Moisés y David.

Pero ninguno de los dos son personalmente culpables frente a la masacre provocada; ni siquiera lo es Dios:

Levia : *¿Quién mató a Moisés, finalmente?*

Remigio : *Todos ... si murió, lo hicimos todos .*

Este *todos* incluye no sólo a las Autoridades, sino a todos los cómplices de ellas, que defienden su tranquilidad: *" Transformados (los pobres) diabólicamente en marcados, esa culpabilidad, ignorada por todos, se extendió por las calles y los caminos como una mancha, actuando en la gente como un antídoto contra el sentimiento de fraternidad. El no ayudarnos ... no implicaba ser malo ... puesto que no éramos buenos seres humanos sino infractores a la ley, gente oscura ... a la que era peligroso ayudar ... Al hombre que determinó nuestra expulsión se fueron sumando, unos con su temor y otros con su indiferencia, casi todo el país. ¡Todos son las Autoridades, el que nos condena es un pueblo entero, un país entero, enajenado por el miedo y el hambre!"* (Moisés, pg.66). No menos culpable es el pueblo errante mismo que se destruyó en el camino, que fue infiel consigo y con los otros, que no supo reaccionar verdaderamente para restablecer la justicia.

Aun cuando en la obra, y a través de Remigio, no se avala ni sanciona la postura de Moisés o la de David -ambas tienen su verdad, y resonarán diferencialmente en el espectador o lector, -hay una respuesta de Moisés que es coherente con la tesis básica de la obra, del recorrido de la humanidad entre

Paraíso - Expulsión - Castigo - Culpa - Sometimiento - Injusticia

Injusticia -----> poderosos

-----> desheredados - condenados a no acceder al Paraíso.

La ruptura de esta cadena no se logra con la rebelión por la fuerza, ya que *la vuelta de la tortilla* es sólo momentánea, volviéndose a restablecer por los mismos pobres que reproducen la relación amo-siervo, introyectada en sí mismos.

Moisés : *¡Utópico y estúpido es querer arrancarles las cosas a la fuerza: ellos son la fuerza! Nada sacaremos conseguir dejándonos masacrar ni pasando de un faraón a otro. La única revolución posible es cambiar de actitud frente a ellos, erguirnos, mirar de frente, recuperar nuestra perdida estatura de seres humanos ... Cuando no nos asusten, cuando no nos acoquinen con una mirada o un gesto, entonces comprenderemos en lo profundo de nosotros que nada nos diferencia y nos será imposible soportar la desigualdad. Armados de esa verdad irreductible, habremos alcanzado el convencimiento de nuestra causa y seremos una marea deslumbrante e indetenible. (pg.69).*

También el reconocimiento de la desigualdad ante Dios, que llevó a comer el fruto de la sabiduría, le pena:

Moisés : *(A David) El hombre debe buscar a Dios; debe buscarlo durante todos los días de su vida ... Para sostener un diálogo franco y viril con El ... y debe preguntarle, por todos nosotros, cuál fue la causa real de nuestro castigo... Porque personalmente pienso que un hombre superior jamás castigaría a otro hombre por su primera y comprensible falta (...)*
¿Y qué hubiera pasado si ese hombre no hubiera aceptado el castigo?.



La culpa y la caída sólo afecta, según esta postura, a los pobres; Moisés: "*¿Qué clase de justicia nos rige en realidad? ¿Quién hay tras ese orden invisible e implacable? ¿Dios? (Pausa). Pero si ésta es una justicia que está más allá de nosotros, por qué no es aplicada también a nuestros enemigos? ¿Por qué sólo a nosotros, los pobres, los perseguidos?*" (pg.67) . Esta mirada terrenal de la justicia/injusticia, y culpa = premio/castigo proviene de querer establecer la justicia en la tierra, en la historia: se niega el planteamiento que los pobres son los preferidos de Dios, y que al rico le costará llegar al Reino como a un camello que quiera atravesar el ojo de una aguja. Este Moisés quiere un diálogo de iguales con Dios, sintiéndose sometido a él y no un elegido que recibe y reproduce su palabra de conocimiento superior.

Superar la culpa implica, en esta tesis, negar la autoridad a otro de aplicar un castigo: negar que sea distinto y superior (más sabio, más poderoso). Supone el reino de la igualdad total: sin Dios Padre, ni padres terrenos. La armonía total se produciría cuando cada cual posea la verdad cuya paz hace innecesaria la mediación de Levia (que hurga en mi experiencia y mi inconsciente, en mi relación pasada con los otros para clarificar mis zonas oscuras) y también la del Dios esquivo *que nos humilla con su conocimiento* (1)

En todo caso se plantea desencantadamente que ya es tarde para esta generación perdida, presa en un presente que vive la situación límite de la expulsión. El futuro del pueblo puede, no obstante, contener la esperanza:

Alberto : *La nueva cara desgarrada y temerosa de mi pueblo, su débil respiración, le fue, nos fue transformando. Ni pueblo, ni Rosa, ni Alberto existen ya, lo que los tres somos ahora es gritar la muerte, gritar absurdamente la muerte mientras la vida se acaba ... El se va a salvar, Rosa, él volverá a ser lo que fue, pero nosotros no estaremos para ver los nuevos brotes ; los pueblos tienen muchas primaveras, pero la del hombre es inexorablemente una. Y ésa fue la que nos mataron... (pg.63).*

Remigio, no obstante, se debate en el desconcierto paralizante. Ha registrado, ha proyectado en poesías sus intuiciones y percepciones, ha negado su propia creación y no ha optado ni por Moisés, ni por David, ni por camino propio. Tampoco su pueblo ha encontrado el camino al cual pudiera incorporarse: *¿Falta un líder, falta Dios, falta la conversión?*

Remigio : *¿Entonces ... me dejará libre?*

Levia : *¿Qué hará si se abre una puerta Remigio? Sinceramente creo que ya no tiene nada que hacer en la vida; si hubiese construido algún camino, o hubiese al menos ayudado a*

(1) Dios Padre es, entonces, un oponente y no aquél en quien sus hijos encuentran el arraigo de ser verdadera identidad, que les permite ser.

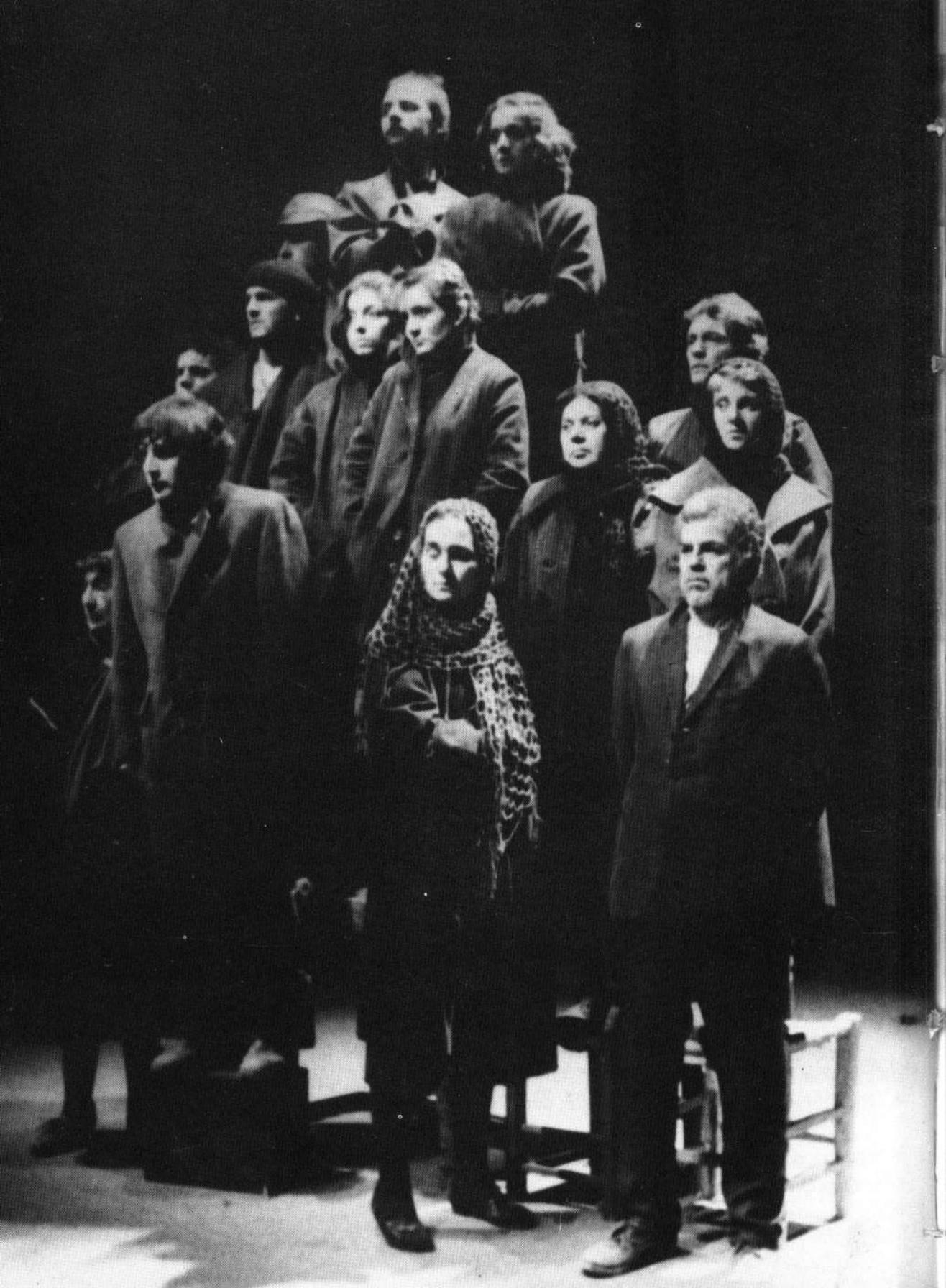


construirlo, entonces podría salir a andar. ¿Pero sin caminos, qué hará con tanta soledad y tanto invierno? (Ruidos confusos, extraños) ¡Salga y vea!

Remigio : *(Se para penosamente, recoge su gran cuaderno, mira hacia el lugar de donde proceden los ruidos). Ellos vivían en un país duro de norte y verde de sur. Un país con lagos, lluvias y desiertos ... Un país que tenía un corazón grande, loco y triste ... (Fin de la obra).*

En todo caso, Remigio aún tiene aferrado su gran cuaderno con el testimonio - parcial, subjetivo, incompleto, pero testimonio al fin - de cómo ha vivido y pensado su historia, siendo una energía potencialmente activa, cumpliéndose quizás con el objetivo que Radrigán reconoce como inspirador de su propia escritura de **"Pueblo del Mal Amor"**: el de *una lucha contra el olvido y la resignación*. (Radrigán - Piña, en APSI, Junio 1986). Quizás a pesar del fuerte escepticismo frente a los *"Asuntos Humanos"* y a la capacidad del hombre -y del poeta- de conocer la verdad, es posible que Remigio y Radrigán avalen en parte la función transformadora, activa, de la palabra, ya sea porque *"el verbo se hizo carne"* o porque, como dice Moisés:

"Las palabras son como las piedras, una vez lanzadas no pueden retrocederse. Que David lo sepa" (pg.66).





Reportaje

APUNTES SOBRE LA
PUESTA EN ESCENA DE
"PUEBLO DEL MAL AMOR"
RAUL OSORIO

PRIMERAS IMAGENES

Enfrentar un texto no terminado en su estructura dramática, ni en las relaciones escénicas - desde la perspectiva de su puesta - implica la mayoría de las veces un estímulo, especialmente para un director de teatro que gusta de experimentar sobre el escenario.

La experimentación o indagación en el quehacer del teatro requiere de un tiempo menos apresurado del que comúnmente se emplea en un montaje tradicional. Es por este motivo que, aceptando el texto inconcluso de Radrigán, se creó un taller en donde convergieron dos necesidades: la del autor, que era la de terminar de crear un texto y una estructura dramática que le permitiera dar cuenta de sus ideas que hasta ese momento no se materializaban del todo, y las necesidades de un director, de experimentar, de indagar con un grupo de actores algunas interrogantes escénicas que surgían directamente de dicho texto.

La primera impresión que tuve frente al texto fue la del encuentro con una cantidad de imágenes que surgían a través de las palabras y que tenían la capacidad de transportar a un universo de dolores humanos, seres marginados y búsqueda de identidades perdidas.

En las primeras sesiones, los actores comenzaron a jugar con la forma en el espacio, realizando ejercicios con algunas escenas y textos de la novela de Rulfo, Pedro Páramo, textos de Chejov y otros autores, que permitieron ir acercándose

232256

sensiblemente al tema planteado por Radrigán en este texto inicial de lo que llegaría a ser "Pueblo del Mal Amor".

La lectura total o parcial de una escena provocaba en los actores relaciones y asociaciones visuales que eran traducidas sobre el escenario en término de *imágenes*, que constituían una reflexión activa de lo leído y también una revisión de los impulsos encontrados por el actor para llevar a cabo la escena, más cerca de una escultórica que de un arte del movimiento. La escena se constituía así en un lugar habitado por las personas y sus objetos, pertenencias precarias e inútiles de los personajes que acentuaban la miseria y el despojo en los cuales transcurrían sus vidas a través del peregrinar.

Este suceso, contado en imágenes, se componía principalmente de las situaciones de ubicación de los objetos en relación con el cuerpo humano, a veces con el empleo de la palabra, otras con sonidos vocales que surgían en vez de las palabras y otras con palabras prestadas de otros autores -Rulfo, Chejov- y en otras ocasiones textos improvisados por los actores o sacados de periódicos. Cierta estatismo aparecía en la escena, permitiendo que el texto, más bien de corte narrativo, no sufriera distracciones de tipo formal en relación a la puesta. Las imágenes no pretendían explicar el texto: éstas existían en un nivel de asociaciones y relaciones espontáneas con el sonido, las palabras o textos más complejos empleados para realizar las escenas.

En algunos ejercicios, la gráfica empleada sobre el escenario era capaz de potencializar el texto, creando el espacio exacto en que la palabra se encontraba con los otros componentes, con las materias de la imagen. En esos momentos, la palabra era capaz de cohabitar dentro del mundo de los sonidos verbales y no verbales, de los objetos, del movimiento de los personajes y pasaba a formar parte integrada de la proposición teatral.

La palabra estaba actuando como estímulo provocador del espacio que luego habitaría.

AUTONOMIA DE LA OBRA DRAMATICA FRENTE A LA REALIDAD Y AUTONOMIA DE LA PUESTA EN RELACION A LA OBRA EN EL TEXTO.

ACCION DE ATOMIZAR LAS PARTES CON EL FIN DE DESCUBRIR SUS POTENCIALIDADES REALES Y NO EXPLICAR LA UNA CON LA OTRA, DESESTRUCTURAR, RECONOCER Y VOLVER A ESTRUCTURAR EL FENOMENO EN UN NUEVO ORDEN QUIZAS MAS EXPRESIVO O POR LO MENOS CON NUEVAS POTENCIALIDADES DE LECTURA.



En otras ocasiones, las imágenes motivadas por el texto del autor y creadas por los actores se iluminaban por sí mismas, teniendo su propia validez. Aparecían como fragmentos de una historia desconocida. Sin embargo algo esencial ya no del texto, sino desde la idea de Radrigán, se manifestaba. Era "*la otra historia*": un río subterráneo de formas que brotaban ya no del poeta, sino del actor. Del actor gatillado por el poeta .

El texto de Radrigán, en esta etapa, no permitía mayores análisis, dado que el discurso aparecía incoherente y sin opciones todavía definidas. Nos limitábamos a hacer preguntas elementales, obteniendo algunas orientaciones también elementales, pero suficientes para la etapa en que nos encontrábamos. Cada vez, que intentábamos explicar alguna escena o pretendíamos introducirla dentro de un pensamiento más estructurado, sólo conseguíamos arribar a oscuras profundidades.

El motivo del cual surgía la obra no pertenecía a un universo de ideas estructuradas. Era la acción de crear la obra lo que permitiría, a la larga, descubrir su estructura y el universo de ideas que la pudieran contener.

Además, ¿cómo hablar de estructura o de totalidad si recién balbuceábamos un lenguaje sobre el escenario -al igual que el poeta con sus palabras- para escribir las primeras impresiones?

En esta etapa reaccionábamos sólo frente a pequeños toques dirigidos hacia alguna parte de las sensibilidades tanto de los actores como del dramaturgo.

Era evidente el acercamiento que el texto nos proponía con nuestra propia realidad. Discutíamos sobre la marginalidad, injusticia, erradicaciones, abuso de poder. Estas discusiones nos enriquecían permitiéndonos presentar nuestras propias opciones frente a cada tema y contribuyendo a esencializar algunos textos que a nuestro juicio eran confusos.

Sin embargo, en más de una ocasión nos sorprendimos discutiendo sobre temas y sucesos un tanto lejanos a la propia obra dramática. Existían, sin lugar a

dudas, dos universos con dos realidades, y el intento de hacerlos coincidir, nos obligaba a especular y a alejarnos de uno de ellos: el universo del texto de Radrigán.

La obra dramática no tenía por qué "encajar" con la realidad. Es decir, no tenía por qué tener la exacta geografía de la realidad cotidiana ni depender de ésta para su explicación.

La obra se bastaba a sí misma y cualquier relación con la realidad inmediata la tomamos como un dato referencial que nos permitía reconocer el hecho desde el cual surgía la idea del autor, pero el camino hacia el verdadero objeto de indagación estaba señalado por las profundas resonancias que el autor experimentaba sobre el hecho, y que aún permanecían, en parte, ocultas en el texto de la obra.

Dirigimos nuestras percepciones hacia el autor tratando de extender sus visiones, pensamientos y sentimientos en nuestros ejercicios sobre el escenario, tratamos de entender, principalmente, el espacio que ocupaba el concepto de injusticia -humana y divina- en su universo de hombre y de poeta, más que en el contexto de la realidad nacional en la cual todos estábamos sumergidos.

Nos convertíamos así en el espacio vital, dentro del cual el autor podía reflexionar e investigar en su mundo interior. Pasamos de indagar en nosotros mismos, a intentar indagar en los fantasmas y visiones del dramaturgo.

Sin embargo, paralelamente a este hecho, fue apareciendo una puesta en escena que tenía su propia autonomía con respecto al texto desde donde emergía.

SECUENCIA ANARQUICA DE LAS IMAGENES QUE HACEN SALTAR LA NARRACION DE UN LUGAR A OTRO APARENTEMENTE SIN NINGUNA LOGICA, PERO QUE TOMA SENTIDO EN LA LOGICA INTERNA DE SUS PROPIOS IMPULSOS.

Aparecieron dos posibilidades: o seguía mis propios impulsos siguiendo el camino de crear un espectáculo autónomo de la obra literaria de Radrigán, dejando sólo algunos textos del escritor y ciertas ideas básicas de temas y de contenido, o volvía -en una suerte de renunciamiento- a reencontrar nuevamente dicho texto.

En la primera opción la puesta en escena actuaba como creadora de la obra, y esta -la puesta- era inseparable de la idea de "obra dramática", lo que significaba que el grupo de trabajo se convertía en el verdadero autor de la obra y el dramaturgo pasaba a ser un componente más del grupo. Tanto un componente -la palabra- como el otro -la puesta- se fundían y hasta se confundían dando paso a una integración más noble y menos en competencia -como suele ocurrir- de la una con la otra.

Este trabajo se desarrolló un año antes de que se montara la obra "El Pueblo del Mal Amor". En experiencias anteriores había tenido la

oportunidad de descifrar los elementos que permiten la autonomía de la puesta con respecto al texto literario, pero ésta ha sido la única de las ocasiones en que no completé la investigación, finalizando en un espectáculo. En el montaje profesional, un año después de haber terminado el trabajo de taller, sólo ocupé algunos elementos descubiertos en la etapa de investigación: uso del espacio, selección de algunos objetos, elementos de luz, colores y texturas del vestuario, cierta escultórica, composiciones de grupo y algunas imágenes.

En conclusión, me puedo dar cuenta que así como la puesta en escena puede funcionar y existir sin el texto literario tradicional, éste también puede existir sin la puesta en escena. Pero es fundamental a partir de esa mutua autonomía, de esas geografías particulares que permiten definiciones y existencias autónomas pre - espectáculo, en que se definen por sí mismos, en que no se confunden, se pueda intentar la experiencia de crear una tercera posibilidad.

Esta es una ruptura que creo importante realizar con el fin de reencontrar un nuevo espacio, revitalizado, que permita dar origen o cabida -en el caso de un texto escrito previo al trabajo- más justa y creativa a la palabra sobre el escenario.





Reportaje

CARTA DE JAIME VADELL A
RAUL OSORIO A PROPOSITO
DE "PUEBLO DEL MAL AMOR"

Sr.
Raúl Osorio
PRESENTE

Estimado amigo:

Me pides que opine sobre el espectáculo "'Pueblo del Mal Amor'". Difícil. La mayor parte de lo que se escribe sobre teatro me suena a pedantería. No sé por qué. Quizás porque se necesitan demasiadas palabras para explicar las cosas, y las palabras -en cierta medida- están reñidas con el escenario. Además, la crítica no es mi oficio, ni la amo. En fin, trataré de no caer en la trampa. Al fin y al cabo, después de la batalla.... No tengo fresca la puesta en escena. La vi hace varios meses atrás y una sola vez, así es que opino de memoria, por la impresión general que de ella recuerdo y, obligadamente, me salto muchos detalles.

Quedé con la idea de que se trataba de una obra "sobre-dirigida". No sé si el término existe o haya otro más técnico y preciso para decir lo que quiero decir.

Me explico: así como existe la "sobre-actuación", existe la "sobre-dirección" y creo que todos, alguna vez, hemos caído en ella.

"Sobre-actuar" es emplear una cantidad de elementos expresivos mayor que la carga emotiva que los sustenta. "Sobre-dirigir" podría decirse que es emplear más elementos escénicos que los que la obra requiere para su expresión y también, más de los necesarios para su comprensión por parte del público. Ocurre, entonces, que la puesta en escena, en vez de ayudar a la dicha comprensión, la dificulta.

La obra camina por un riel y por otro camina la puesta en escena. El espectador está obligado a seguir dos líneas paralelas y simultáneas. En el caso que nos preocupan eran -por

momentos- dos líneas con vidas autónomas y, por eso, que no se necesitaban. Exagerando, podría decirse que la puesta en escena existía al margen de la obra, hasta podía existir sin ella.

En otros momentos, la puesta en escena era tan poderosa que se montaba sobre el texto hasta hacerlo casi desaparecer. O, en todo caso, difícil de escuchar y de entender.

Estas ideas no se me ocurrieron a mí. No son originales. Me las sugirió tu propio trabajo. Me surgieron a partir de la solución que diste a una de las escenas. Me refiero a la escena en la que una de las mujeres mayores, interpretada por MIREYA VELIZ, se sentaba tranquila sobre la maleta en primerísimo plano, y allí, sin moverse, "contaba su historia". En ese momento, tan sencillo y tan contrario al resto del espectáculo, se encontraban autor y director; el trabajo de uno ayudaba, es decir, iluminaba el trabajo del otro. Al margen de la interpretación de la actriz que era excelente, allí surgía con nitidez el pensamiento del autor y también surgía la emoción. Fue ahí que me dije " ¡Aquí está la cosa!" " Esta obra es un cuento, la puesta en escena tendría que haber sido toda contada", un largo y doloroso " cuento". Más que "realizar" en el escenario, "contar" en el escenario". La posibilidad de un cuento sin principio ni fin -el cuento de los pobres- que puede durar una hora o diez, o un día entero, o toda la vida.

¿Ves? Ya decía que todos somos generales después de la batalla.

Sé muy bien que tu trabajas en serio y que te empeñas en explorar, en el escenario, nuevas cualidades, pero es que ahí, en esa mujer sentada en la maleta aparecía (o se apareció) un camino curioso y atrayente y, claro, uno se dice ¡qué lástima que Osorio no se hubiera metido más a fondo por ese camino! Es teatralmente una opción tentadora y supongo que me permitirás que -eventualmente- te la robe. Se trabaja para el teatro, es decir, y a Dios gracias, nadie sabe para quién trabaja.

¡Ah! ¡qué agradable es ver un espectáculo que tenga algo para robar! ¡No abundan! ¿Que más se puede decir?

Queda un tema en el aire ¿Por qué esa tentación de "sobre-dirigir" ? O ¿de dónde nace esa tentación o esa momentánea necesidad?

Pero este tema va a quedar así, en el aire.

Un abrazo.

JAIME VADELL

Santiago, 11 de enero de 1987





Reportaje



UNA ESCENOGRAFIA

PARA EL PUEBLO

DEL MAL AMOR

Mario Irarrázabal

No es imposible subir un elefante a un escenario; se ha hecho para la opera Aída en Roma. Pero más práctico es un elefante de aislapol o papel maché: se puede hacer lo que se quiera con el elefante. Un elefante vivo en cambio, podría hacer lo que él quisiera con los actores, con el público y con la escenografía.

La escenografía para el "Pueblo del Mal Amor" podría haber sido realizada en aislapol. Con diluyentes, gasa y pintura se habría podido imitar a la perfección el muro de adobes corroído por el tiempo. Sería liviano, práctico e higiénico. A no ser que alguien subiera al escenario y lo palpara no se descubriría el truco. La iluminación y la calidad de la actuación harían el resto: lo ilusorio transformado en verdad-la magia del teatro.

Pero las cosas tomaban ya otro rumbo. Los actores habían ido a la vega del mercado a comprarse ropa y zapatos usados. Ropa con toda su historia: con su brillo, sus hoyos y parches, su transpiración de sufrimientos y alegrías. Y así también tendrían que ser los pisos, la cama, la mesa y el muro...Elefantes vivos cargados de la historia y vivencias.

Para recolectar la veintena de pisos recorrimos varias casas de campesinos. Nos ofrecieron muebles a mal traer recogidos en los barrios pudientes de la ciudad. Pero queríamos el piso sobre el que se sienta el zapatero desde ya no recuerda cuándo. El piso que se usa para descuerar, para podar, para la cocina. Ese que tiene ahí. Pero no puede ser. Les daba vergüenza. Era algo personal, parte de sus vidas. Sin valor real, pero servía. Estaba siempre a mano. Costaría acostumbrarse a otro.

238659

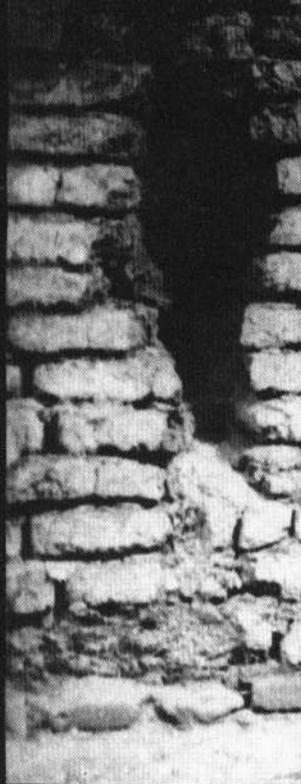
Bajo el parrón doña Ernestina tenía una mesa con patas torneadas. Remendada y a mal traer, las gallinas encaramadas sobre ella. *"Es la que usa siempre para preparar las empanadas para las fiestas"*, comentó un allegado.

Y ahí estaba el muro de adobes, entre varias casuchas de madera, imponente y cansado. Testigo de cien años de historia. De historia pública en su cara exterior, y de historia íntima en su cara interior. En los últimos veinte años había quedado desnudo, a merced de las aguas y del sol. Mostraba cicatrices. Rastros de una puerta abierta y vuelta a tapiarse. Los cantos se habían ido desmoronando. La tierra volvía a la tierra.

No eran objetos para ser llevados apilados sobre un camión. Eran trozos de historias, eran partes vivas de personas para ser llevados en procesión. Sobre el escenario se reviviría su historia. No estaban para ser usados ni pisados.

Estaban para hacer nuestra la memoria de la tierra que habitamos.







Reportaje



LUZ Y SOMBRA
EN "PUEBLO
DEL MAL AMOR"
Ramón López C.

Para un iluminador, es una experiencia altamente estimulante construir un universo teatral desde la nada. Creo que en esta obra, más que en ninguna otra, tuve la oportunidad de probar que con un medio intangible como la luz se pueden crear situaciones y espacios tan concretos como los que vimos y sentimos en "Pueblo del Mal Amor".

La experiencia era doblemente provocativa, ya que el espacio vacío del escenario del Teatro de la Universidad Católica sólo estaba alterado serenamente por ese muro centenario y un par de muebles viejos trasladados desde otro contexto. Se gestaba así la proposición escultórico-dramática de Mario Irarrázabal.

Ante estos elementos mudos y estáticos aparecían y desaparecían los personajes fantasmas con su historia-sueño-recuerdo. Así, sobre un conglomerado de elementos muertos, había que ayudar a Remigio a revivir los hechos.

La iluminación entonces se transforma en el elemento que da la vida a la acción. Es el fluido vital que liga la acción dramática y contribuye a dar el trascurso del tiempo. Unida íntimamente a la puesta en escena y coreografía, nos transporta en el peregrinaje de estos seres en un espacio físicamente estático pero trágicamente dinámico.

A medida que avanzaban los ensayos, sentía que podía plantear una iluminación de estados puros y absolutos. Me planteé la posibilidad de prolongar



Reportaje



JUAN RADRIGAN:
EL AUTOR FRENTE A
LA PUESTA EN ESCENA.

M.L. Hurtado y C. Morel, del Comité Editorial de "Apuntes", conversaron con Juan Radrigán acerca de la puesta en escena de "Pueblo del Mal Amor". Presentamos aquí la síntesis de ese encuentro.

¿Cuál es su opinión acerca del montaje de "Pueblo del Mal Amor" realizado por el Teatro de la Universidad Católica? ¿Cree que logró captar y transmitir su sentir e intención de la obra?

- J.R.** La verdad sea dicha que nunca he quedado conforme con la puesta en escena de alguna obra mía, salvo quizás con un pedacito de "**Hechos Consumados**". Uno tiene una idea muy diferente cuando escribe un texto, y las puestas modifican el fondo de la obra: si uno escribe una obra que ocurre en una fuente de soda, siempre la terminan situando dentro de un auto o de una casa, y eso lo cambia todo.
- Yo no tenía claro el lugar de "**Pueblo del Mal Amor**". Sí sabía que se iban produciendo como estadios, como estaciones, como fragmentos en el deambular de la gente. Deambular y fragmentación: eso era, pero era muy difícil de realizar para el director, y creo que la opción que se hizo fue buena.
- No es que no haya quedado conforme con esta puesta, sino que con ninguna. A mí me gusta que me lean no más los textos ...
- Lo que pasa es que yo tengo una visión muy completa, y hasta visual, de

los personajes: imagino su deambular, su aspecto, el modo de hablar; incluso, yo tengo incorporada la manera que toman los objetos. Por eso me resulta extraña cualquier diferencia, pero ésa no es culpa del director: no puede ser adivino.

Incluso, siempre me queda un nivel de insatisfacción frente a mí mismo, porque lo que uno quiere decir no logra traducirlo completamente al texto, cuesta mucho. Por eso yo quedo conforme en tanto logre acercamientos, pero nunca he podido decir ¡esto es!

¿Cree Ud. que en el montaje estuvo presente el doble plano de los hechos reales, así como el de la conciencia de Remigio, quien constituye la historia desde su evocación?

J.R. Para mí es central la interioridad de Remigio, y no sabría cómo solucionar eso en la puesta en escena. En esta puesta no están los dos niveles, pero la opción que el director tomó es válida desde su comprensión de la obra ... Aun cuando yo pueda pensar que no había que aclarar tanto las cosas. Que eso estaba inmerso dentro de una complejidad: se pudo haber optado por no aclarar el asunto y que el texto quedara abierto ante el espectador.

Esta obra es más fácil para leerla, o incluso para hacerla en cine por los espacios físicos y mentales en que transcurre. Por otra parte, los nexos son muy sutiles entre un nivel de la realidad y otro, y eso no sabría cómo resolverlo en el escenario.

En la búsqueda de la verdad que realiza Remigio, ¿Cómo ve su relación con el personaje de Levia?

J.R. A Levia lo terminaron por sacar del montaje.

Y esa era una parte muy importante: yo creía en eso. Pero la obra duraba tres horas y media ...

Para mí, Levia era la otra parte, asociado con el Leviatán. Quizás al sacarlo la obra quedó trunca. En el análisis que hizo el teólogo Copman, le interesó mucho Levia y lo relacionó con elementos básicos del Exodo bíblico.

Quisiéramos que nos precisara su opinión sobre este montaje...

J.R. Quizás lo único que podría decir respecto a la puesta en escena es que estaba demasiado estilizada. Faltó sudor y sangre, cansancio.

Me gustó especialmente el trabajo de iluminación, que ayudó a situar la obra. También la creación de la música de Patricio Solovera, que usó objetos cotidianos, concretos, para hacerla, y compensó la idealización del montaje, dando un contacto con la realidad.

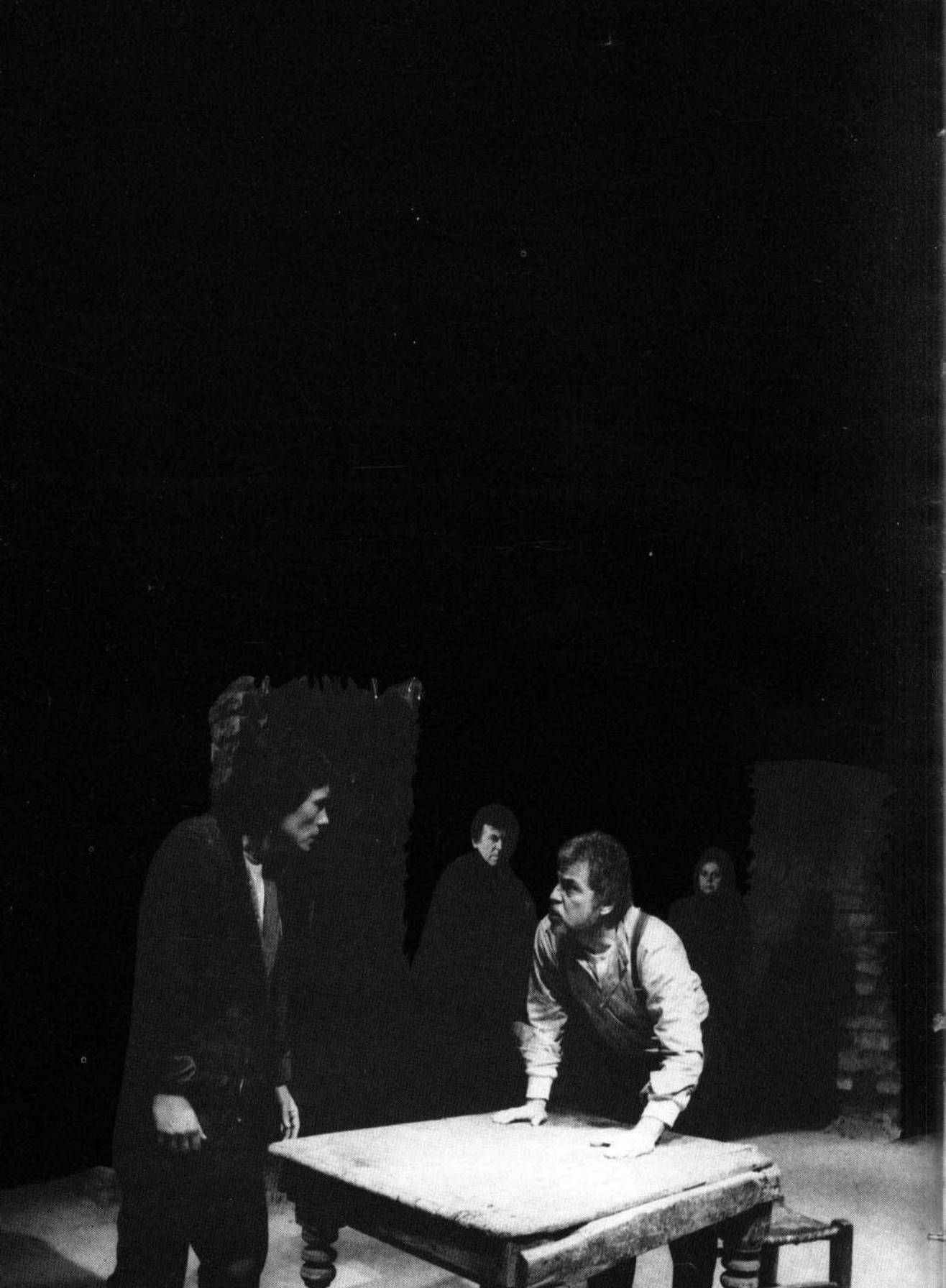
M.L.H. Personalmente creo que la obra "**Pueblo del Mal Amor**" alcanza un alto grado de complejidad a partir de un lenguaje nuevo que rompe no sólo con las clásicas, sino con las contemporáneas maneras de tratar el tiempo, el espacio, los polos de tensión dramático, la identidad y el punto de arranque del personaje como sujeto, etc.

La puesta dirigida por Raúl Osorio hizo una lectura particular de la obra (como toda lectura), y privilegió en ella su dimensión épica, a partir de una coreografía de gran plasticidad. Pero por ejemplo la eliminación del personaje de Levia muestra que no se desarrollaron otros niveles de la obra.

Radrigán dice que él no tiene la respuesta de cómo poner en escena esta obra. Creo que su gran aporte es haber creado libremente, sin restringirse a las limitaciones del lenguaje escénico vigente. Ni Valle-Inclán ni Beckett se adecuaron a los códigos de las puestas en escena de su época, y estimularon el desarrollo de ésta, o debieron esperar años a ser plenamente expresados en escena. En Chile ocurrió lo mismo con Armando Moock por ejemplo, cuya dimensión realista-psicológica no fue reconocida en su tiempo y fue recuperada a partir de la renovación artística de los teatros universitarios.

Creo que en general la obra de Juan aún no se ha encontrado con los códigos y lenguajes escénicos que la expresen y contengan en toda su complejidad, constituyendo un desafío aún abierto para "*los ponedores en escena*". Cuando se produzca ese encuentro, quizás el autor ya no tenga que decir que prefiere que sus textos sean leídos.







Reportaje

"PUEBLO DEL MAL AMOR"

Consuelo Morel

La obra se entronca directamente con el tema del " *hombre viajero*" o " *en viaje*" hacia un lugar donde supuestamente existiría la paz y el bienestar. Se relaciona con el Exodo Bíblico - citado varias veces en el texto- donde el pueblo judío sale de Egipto en busca de la Tierra Prometida. Tiene también un antecedente en el Génesis donde Dios dice a Abraham " *sal de tu tierra y anda a una que te mostraré ...*" Se trata de un " *salir* ", de un dejar atrás en busca de algo nuevo y que no se conoce, de una Tierra más perfecta donde existe un lugar para cada ser humano y donde existe la libertad. El pueblo judío deja atrás la esclavitud egipcia para vagar 40 años en el desierto -"paso" doloroso- porque existe una promesa, un pacto que después de ese salir, de ese dejar atrás y de ese duro y conflictivo peregrinaje se encontrará la tierra donde habrá " *leche y miel* ", donde se habitará por siempre y en paz. El caminar es a oscuras, es confuso, es dudoso, siempre con voces que desfallecen y quieren volver atrás ... " *por lo menos allá teníamos qué comer ...*". Alguien se mantiene en la fe, aunque muchas veces se quede solo. Metáfora de todas las salidas de los cautiverios, pero también signo del viaje personal hacia la verdad interior de nosotros mismos que sigue al parecer salidas semejantes de nuestra propia esclavitud y pasos (o Pascuas) dolorosas hacia nuestra verdad.

El "Pueblo del Mal Amor" está ligado a este gran tema, nos muestra una situación concreta de un grupo de pobladores erradicados en un largo caminar en búsqueda de un lugar para vivir. Nos muestra ese estado de haber salido de sus lugares habituales de vida y estar buscando -siendo expulsados de muchas partes- una casa para constituir su hogar. Se nos muestra una historia de dolor colectivo, donde nunca se llega al sitio que han perdido, donde no logran recuperarse jamás, después de haber sido arrojados con fuerza del lugar donde tenían sus viviendas. Implícita está la violencia de esta salida que marca la totalidad de este caminar. Por eso el Moisés de la obra se

ve envuelto en una situación de origen conflictivo, a pesar de tener fe y optimismo en el futuro. Surge así el antagonismo con David quien después de ver los sucesivos fracasos del grupo para obtener una casa, propone una salida inmediata y violenta. Moisés se opone, y su voz de paz y sensatez no es oída por el grupo que se inclinará finalmente por la violencia inútil y desgarradora. Vemos así cómo la experiencia fracasa y se constituye en un hecho de muerte, cuyos únicos signos de vida están en el intento de Remigio, el poeta, de tener memoria de ellos, de revivirlos, de relatarlos. Es en este recuerdo, que se hace lenguaje, donde se constituye la obra teatral como tal. Es desde esa escritura de donde surgen y cobran vida los hechos ocurridos y los personajes que participan en ellos. Sus características y sus relaciones se originan desde una voz que los narra después de su muerte, después de conocido el desenlace de sus vidas.

Desde un punto de vista dramático podría decirse que la obra de Radrigán tiene una anécdota corta, un relato sencillo del peregrinaje y las razones del fracaso de un grupo de seres humanos en busca de un lugar para vivir y cuyo final es conocido desde el inicio de la misma. Antes de comenzar la acción ya el espectador sabe lo ocurrido. Sin embargo, en sus líneas verticales y latentes, se intenta mostrar el cómo la vida de cada uno de esos seres humanos se ve marcada y afectada por este hecho, dependiendo del estado interior en que se encuentren. Lo importante pasa a ser lo que ese grupo vivió, las huellas personales y colectivas de ese éxodo. Lo anterior despierta en Moisés la nostalgia de proponer otro viaje con más esperanzas: el viaje hacia el interior de nosotros mismos, hacia la comprensión y sentido final de esos acontecimientos. La obra es, por eso, una gran meditación acerca de los conflictos humanos, de la violencia, del abandono, de la soledad y también del amor.

En este sentido no son las pugnas entre los diferentes personajes lo central de "El Pueblo del Mal Amor" : es Remigio, el poeta que relata, el único que puede hacer *trascender* este hecho desde su concreción directa hacia un estado más amplio de representación en la conciencia. De lo contrario, esta situación no existiría para nosotros y hubiera muerto con los pobladores que la encarnaban. Es Remigio quien traspasa la realidad con las palabras y es esta palabra la que capta el Teatro, transformando, de esta manera, esta experiencia de muerte y fracaso, en VIDA. Es el valor del "lenguaje dentro del lenguaje" como posibilidad de des-cubrir la verdad, lo que la obra quiere recalcar.

Esto mismo constituye la gran dificultad del montaje. ¿Cómo mostrar en el escenario este recuerdo, esta evocación de sucesos pasados en la materialidad del actor y el escenario? ¿Cómo hacer para encontrar sus voces, sus melodías internas? ¿Cómo descubrir los gestos mínimos del cuerpo del actor para "contar" esta historia? ¿Cómo no contentarse con graficar escénicamente los hechos? En definitiva la tarea más difícil del director y los actores fue descubrir el lenguaje teatral apropiado para "decir" escénicamente esta obra, pues se estaba frente a un teatro más semejante a una cantata

colectiva, que frente al acontecer mismo del conflicto dramático. Un teatro donde los personajes aparecen y desaparecen en las líneas atemporales propias del recuerdo y donde lo que se pretende es un revivir en la memoria que evoca los hechos pasados. Así el espacio y el tiempo están rotos en esta obra de Radrigán, pues su historia es sólo un gran hecho de conciencia, como si el escenario mismo pudiera contener las frases, imágenes y puntuaciones de ese recuerdo.

Esta fue la dificultad y no sabemos si se logró superar enteramente. Es posible que se haya quedado a medio camino, es posible que el montaje realizado en la Universidad Católica no haya logrado "abrir" la totalidad del texto, al enfatizar la anécdota concreta más que la evocación de la conciencia. Sabemos, asimismo, que la obra misma tiene imperfecciones, que la ligazón al Exodo bíblico, que la imagen del Moisés pueden ser más o menos acertadas. En todo caso pensamos que se trata de un gran intento de Radrigán por renovar las formas teatrales, por narrar nuestras experiencias con recursos lingüísticos diferentes.

Finalmente sentimos que el autor intenta con gran generosidad hacernos comprender que la búsqueda de un lugar para vivir sólo adquiere sentido si va acompañado de otra dimensión, la de encontrar dentro de nosotros esos lugares habitables, esos terrenos fértiles y espaciosos desde donde surgirán renovados nuestros sentimientos y nuestras ansias de vivir y convivir en el mundo.

Nos vincula con la búsqueda eterna de encontrar nuevos modos de existencia. Con la nostalgia profunda del corazón humano de ver...*"un cielo nuevo y una tierra nueva"*.



Erradicación de poblaciones

Las incoherencias de la tierra prometida

Pedro Lira

vo. Por otra parte, se critica la falta de coordinación en la ejecución del programa, como también la falta de participación que le ha cabido a los municipios afectados".

Un dato básico pone el dedo en la llaga. Las principales comunas desde donde son sacados los erradicados corresponden a zonas en que habitan personas consideradas pudientes, es decir, Providencia, Las Condes, Santiago y Quinta Normal. Al contrario de lo anterior, el 60 por ciento de los trasladados han sido llevados a municipios conocidos como de pocos recursos, la mayoría de ellos localizados en la zona sur de Santiago: La Granja, La Cisterna, La Pintana, Puente Alto y San Bernardo.

Los fondos que manejan las autoridades edilicias y el ministerio de la vivienda son clarificados para conocer las desigualdades entre las comunas de origen y de destino de los pobladores trasladados. Algunos ejemplos: mientras Santiago, Providencia y Las Condes (comunas denominadas como *dadoras*) poseen el 20 por ciento de los habitantes del Área Metropolitana, por cada una de estas personas las municipalidades respectivas invirtieron entre 1980 y 1985 un promedio de 50.000 pesos. Diametralmente distinta es la situación en algunas comunas receptoras: La Cisterna y La Granja, en el mismo lapso, sólo pudieron invertir per cápita un promedio de 1.300 pesos.

Las platas asignadas por el ministerio de la vivienda con el fin de mantener o mejorar las condiciones de vida también presentan una gran incoherencia y



En el 31 de mayo. Uno de los días del libremercado, el ministro reconoció una competencia...

Extraño y los defensores ministro de falla en la Dijo que t. cuanto a ciones d. El milias trasla idea el



En segundo lugar -y en esto coinciden Sur Profesionales y Flaco- las erradicaciones han destruido los lazos comunitarios que existían. I...



Reportaje

EN BUSCA DE
LA EXPERIENCIA
DE PERTENECER
Pedro Morandé, Sociólogo
Director del Instituto de Sociología, U.C.

La obra de Radrigán "**Pueblo del Mal Amor**" (Nota: me refiero al texto de la obra y no a su puesta en escena ni actuación) constituye un testimonio de la inquietud por encontrar detrás de la crisis de modernización por la que atraviesan nuestras sociedades los elementos culturales que le dan significado y que la constituyen en un acontecimiento para las personas que más directamente la sufren. El episodio en torno al cual se estructura la obra es el desalojo de un grupo de pobladores del terreno que habitan y el consiguiente peregrinar que se les impone en busca de tierra y casa para asentarse. Todos recordamos que fue un episodio de no escasa frecuencia hace algunos años y que puso en evidencia, junto a otros de distinta naturaleza, el "*costo social*" involucrado en las propuestas modernizadoras.

Radrigán transforma este episodio en un hecho cultural al renunciar a la representación de los acontecimientos desde el punto de vista de un observador que se sitúa fuera de la obra y al reconstruirlos desde la "*memoria histórica*" guardada por uno de los protagonistas, el cual es sometido a un severo interrogatorio por parte de la conciencia racional de quien no ha vivido ni compartido la experiencia. De esta manera, cada hecho se vuelve portador de sentido y el episodio de la vida real se transfiere al plano del lenguaje y de los sistemas simbólicos, para indagar el sentido cultural que pudiese haber tenido para sus protagonistas. Radrigán ofrece además al lector, como meta-lenguaje de interpretación, la historia bíblica del Exodo, la cual puede leerse analógicamente en los hechos narrados, sin que los personajes de la obra interfieran en ella, puesto que no tienen conciencia de este marco interpretativo, salvo la indicación que proporcionan los nombres de Moisés y Dávid y la recitación de textos adaptados del salterio que no quedan

235603



registrados, sin embargo, en su implicación bíblica por la conciencia de los protagonistas. El diálogo de la obra se sitúa, en consecuencia, en el plano de una "*memoria histórica*" interpelada racionalmente, que tiene como referente empírico el mundo de los pobladores y la tragedia de su carencia habitacional y como metalenguaje interpretativo para el lector, la historia del pueblo de Israel en el desierto según la narración bíblica.

Me parece extraordinariamente interesante el intento de Radrigán de preguntarse por el significado cultural del proceso de modernización para el sector más desvalido de nuestra población, como así mismo, su acosamiento de parte de la conciencia racional que los interpela. Con ello, pone de manifiesto que el "*costo social*" del desarrollo no es sólo un problema técnico-económico, ni tampoco una mera historia de sufrimiento protagonizada por las víctimas del proceso, sino que representa un verdadero cuestionamiento de la identidad cultural de nuestras sociedades y de la experiencia de pertenecer a una historia compartida. Lo que atormenta a los personajes no es su miseria, su carencia o su pobreza, sino el sentirse expulsados de la sociedad, desarraigados de su historia, despojados de sus referencias espacio-temporales, e imposibilitados de reconstruir en esta soledad un nuevo ethos que valore su presencia en el mundo. La carencia de una vivienda y la lucha por conseguirla se presta maravillosamente bien como imagen de la desarticulación cultural, puesto que la cultura no es otra cosa que la "*morada*" que construye el hombre para experimentar, en el encuentro con otros, su propia humanidad.

Reconociendo el gran valor de la obra de Radrigán quisiera, sin embargo, hacer algunas anotaciones críticas, tanto en relación a la "*memoria histórica*" de los personajes, cuanto a la utilización del marco de referencia bíblico como metalenguaje de interpretación. La tesis de la obra, respecto al primer punto, es que la memoria histórica de los pobladores no puede resistir las preguntas con que le acosa la racionalidad de un pensamiento

estructurado íntegramente desde el problema del poder. El interrogador, haciendo ostentación de habilidad, logra transferir el registro de los acontecimientos al código de la violencia y transformar la experiencia del desarraigo en una cuestión de culpa. Incluso la celebración de una fiesta, elemento tan significativo en la tradición de la cultura popular, logra ser transformada por la conciencia racional en mera "catarsis", otra vez asociada al lenguaje de la violencia y la desesperanza. No cuestiono la coherencia de la línea argumental de Radrigán, sino su tesis de que la memoria histórica de nuestros pueblos se disuelva sin resto en el racionalismo de las élites modernizadoras. Sospecho, en este punto, que el autor no pudo escapar del marco interpretativo propuesto por Freud y por su reducción del sacrificio a la necesidad de legitimar la violencia. El encierro final de la "memoria histórica" en los muros infranqueables de la "conciencia desgraciada" obedece más, en mi opinión, a los presupuestos teóricos que subyacen a la tesis del autor que a la tradición cultural de los pueblos latinoamericanos. Por mi parte, trabajo desde hace muchos años en el análisis de nuestro ethos cultural desde una hipótesis diferente que me parece más ajustada a los hechos históricos y a las expresiones culturales de más de cinco siglos: los pueblos latinoamericanos constituyeron su espacio-temporalidad y la valoración de su historia por medio del rito y no por medio del discurso. Nunca entraron nuestros pueblos en la órbita de la "Galaxia Gutemberg" y la transmisión del sentido de su experiencia histórica ha procedido por la vía oral y no escrita. El rito ha significado, para esta forma específica de constitución del ethos, el espacio de encuentro y de síntesis del sentido de pertenencia.

Sinceramente, creo bastante improbable que una tradición centenaria de presencia ritual sea sustituida por el discurso del poder. En estos cinco siglos de historia, el pueblo ha sufrido variadas e intensas formas de marginación, de opresión, de pobreza, de desvalorización. Sin embargo, nunca hasta ahora, según me alcanza la memoria, interpretó estos sucesos con la lógica del racionalismo, sino que les otorgó significado desde la experiencia de su tradición mestiza y desde su universo simbólico barroco, cuyos ejes de estructuración son fundamentalmente religiosos: la peregrinación al Santuario como referente de la espacialidad y la adaptación al ciclo agrícola y al calendario litúrgico como referente de la temporalidad. La pretensión de analogía y correspondencia entre el plano de la conciencia individual y la conciencia o el inconsciente colectivo le es completamente ajena y sólo puede ser postulada como hipótesis en aquellas sociedades de altísima diferenciación funcional que han constituido al individuo mediante el expediente de la "introyección del sacrificio" y su transformación en una conciencia culpable. No es éste el caso de nuestras sociedades.

Considero, justamente, que el núcleo constitutivo de la crisis de identidad cultural por la que atravesamos reside en la "resistencia" que ofrece el ethos cultural cúlrico y barroco al ordenamiento institucional funcionalizado que intentan introducir los programas de modernización, el que supone una espacio-temporalidad completamente distinta a la que se estructura por medio del ritual y la fiesta. Desde esta hipótesis interpretativa, el final de la obra de



Radrigán no hubiera sido el encierro del portador de la "memoria histórica" en su conciencia culpable poblada de fantasmas, sino tal vez la experiencia de un interrogador interrogado por la "memoria histórica" que analiza y que es más fuerte que cualquier racionalismo.

Esta crítica, supuesta su validez, permite también tomar distancia respecto al ofrecimiento del marco bíblico del Exodo como metalenguaje de interpretación para el lector, al menos, en el sentido sugerido por las referencias del texto. No podemos analizar este punto en detalle, pero quisiera, como botón de muestra, referirme a la figura de Moisés. Otra vez me parece que el autor queda prisionero de la interpretación freudiana acerca del asesinato del padre como condición de posibilidad de un mundo pacificado. E incluso bajo esta tesis la competencia entre Moisés y David por el liderato del pueblo aparece sobresimplificada por los imperativos de la efectividad y satisfacción de la impaciencia. Existe una dialéctica en la relación entre jefe y pueblo que en la Biblia no adquiere jamás la forma de un contrato de soberanía o poder delegado para el cumplimiento de determinadas funciones. No es el pueblo el que escoge a Moisés, sino Dios que envía a Moisés para que haga saber al pueblo que ha sido escogido por él. Es el mismo esquema con que se nos narra en el Nuevo Testamento la elección de los discípulos por Cristo. Sin entrar a analizar los aspectos teológicos, sino quedándonos en la sola dimensión antropológica, podría señalarse que las experiencias de encuentro que son suficientemente fuertes para constituir una identidad son aquéllas en que alguien "obedece" (palabra que deriva de oír) o "sigue" o decide "pertenecer" a alguien porque ese alguien lo ha escogido primero. Si desaparece esta relación, el nombre de Moisés no indica nada, al menos, no indica la posibilidad del marco interpretativo de la Biblia para hacer coherente el significado de la historia que se nos narra. Los personajes que asumen el liderato del pueblo se nos presentan en la obra bajo el esquema del "pacto social" en que individuos privados "ilusorios" deciden renunciar parcialmente a su soberanía para delegarla en quien han elegido.

A la luz de estos comentarios críticos surge la pregunta: ¿No será que el verdadero marco de interpretación de la obra de Radrigán es la ideología de la "gran marcha" que Kundera nos ha expuesto magistralmente en su libro "La insoportable levedad del ser" y que la referencia al Exodo sólo es comprensible si se la interpreta también desde esta ideología? Sea como fuere la obra de Radrigán tiene el enorme mérito de urgir más allá de los episodios de violencia en búsqueda del drama cultural que a diario representamos y que afecta a nuestro ethos asediado por los procesos de modernización.

FICHA TECNICA

"PUEBLO DEL MAL AMOR"

Presentada por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile

TEMPORADA 1986

Autos	:	Juan Radrián	
Dirección	:	Raúl Osorio	
Escenografía	:	Mario Izarrázabal	
Vestuario	:	Montserrat Catalá	
Iluminación	:	Ramón López	
Música	:	Patricio Solovera	
Director de Escena	:	Sergio Aravena	
Producción	:	Gustavo Krumholz	
<u>Actuación</u>			
Remigio	:	Arnaldo Berrios	
Luisa	:	Gabriela Medina	
Eliana	:	Rebeca Ghigliotto	
David	:	Samuel Villarroel	
Arturo	:	Patricio Strahovshy	
Inés	:	Mireya Véliz	
Soledad	:	Brisolia Herrera	
Pedro Viacava	:	Rodolfo Bravo	
Alberto	:	Luis Gneco	
Moisés	:	Juan Arévalo	
María	:	Juana Núñez	(*)
Javier	:	Felipe Castro	(*)
Rosa	:	Andrea Arroyave	(*)
Luis	:	Santiago Ramírez	(*)
Elena	:	Carmen Ortiz	(*)
Julio	:	Hernán Lacalle	(*)
Ana	:	Lorene Prieto	(*)

(*) Alumnos Escuela de Teatro U.C