



TEATRO PEDAGOGICO (A PRO-  
POSITO DE PACHAMAMA  
DE OMAR SAAVEDRA)

Egon Wolff G.  
Dramaturgo, Profesor Escuela de Teatro U.C.

**E**n relación a la obra **Pachamama** de Omar Saavedra y a la oportunidad que me ofrece la Revista Apuntes, quisiera explorar brevemente algunos conceptos que me surgen, y me surgieron al respecto, en ocasión de integrar el jurado que, tras cierto debate, concedió, finalmente, el primer Premio a dicha obra en el Concurso de Dramaturgia "Eugenio Dittborn", de 1987.

Debo anteponer, para que se entienda, el justo lugar que ocupan mis argumentos, ya que fui, al comienzo, el que más descalificó la obra al interior de aquel jurado, mereciéndome incluso, inicialmente, juicios más que "invalidantes". Luego, sin embargo, al calor de las argumentaciones de mis colegas, fui modificando mi criterio, más que nada porque, por medio de ellas, pude darme cuenta de la vehemencia emocional prejuiciada que influyó en mis razones, y porque aquellas argumentaciones terminaron por convencerme.

Quedé, sin embargo, con dudas, grandes dudas, que me inducen a pensar, hoy, que en última instancia me atuve a un criterio de respeto pluralista y democrático, de lo cual no me arrepiento huma-

namente, aunque sí, tal vez, artísticamente.

¿En qué se basa todo aquello? Y vaya, aquí, una vez más mi reiterada posición, que antepongo ante todas mis intervenciones, verbales o escritas, que mis puntos de vista son a título estrictamente personal, aceptando en todo momento mi cuota de responsabilidad de estar en un error, porque ¿quién posee finalmente la verdad?

En principio, no me gusta nada el teatro didáctico. Me opongo a él desde mis más hondas fibras, y ¿por qué aquello? Porque lo encuentro básicamente irrespetuoso de la libertad humana. Y quiero entrar en mis argumentos, por así decirlo, tangencialmente, haciendo referencia a las teorías que nos dejó Brecht en su "Pequeño Organon", y toda su vasta producción teatral, que es la matriz de la cual deriva toda esa prolífica dramaturgia que ha invadido los escenarios europeos y, principalmente, los del mundo subdesarrollado, de estos últimos 50 años, a partir del expresionismo alemán, y que coincide con la época en que el hombre comenzó a creerse con derecho a influir en las opiniones de su prójimo.

Convento que **Pachamama** no calza exactamente en ese molde, porque Saavedra -un latino después de todo- supo liberarse, en parte, de las ataduras didácticas que constriñen la dramaturgia alemana de este siglo, revistiendo su obra, adornándola casi, de un humor y una fantasía exuberante, que nos hacen olvidar, casi, las raíces de la cual proviene. Lo cual, sospecho, fue la cuasa del encantamiento de algunos de mis colegas del jurado, que vieron, en ella, artificios del nuevo realismo mágico latinoamericano, entroncando su dramaturgia con la imaginería "garcía-marquezca", esperpéntica, funambulesca, pantanosa y tropical. Engañoso espejismo que hace olvidar su entronque, es decir, el teatro que pretende modificar las mentes.

Brecht fue más que explícito en eso. El no pretendía sólo entretener. Más que eso, rechazaba la ensoñación emocional que producía la dramaturgia aristotélica -como la califica él- en el público, porque desconectaba en él su facultad de entender. Pensaba Brecht que un público sumido en la emotividad de lo que estaba presenciando, perdía la facultad de detectar las contradicciones del proceso de alienación social en que vivía sumergido, porque su perceptibilidad quedaba, por así decirlo, embotada tras y bajo su terror y su piedad. Brecht repugnaba de aquello, porque quería recuperar la lucidez crítica de su público, con el objeto de que, saliendo del teatro, se entregara lúcidamente a la labor de efectuar aquellos cambios sociales y políticos que fuesen necesarios, para hacer de su sociedad una realidad más justa y más humana, y, para ello, ideó una serie de expedientes técnicos y contextuales que permitieran mantener al público "alejado" del espectáculo, apreciándolo críticamente. El escenario no debía mostrar un ahora y aquí, incorporado a una ilusión de realidad, sino un ayer, proyectado con toda su carga de experiencia esclarecedora. De ahí lo épico de su teatro, siempre proyectado sobre alguna experiencia histórica determinada, y en la cual sus personajes debían ser, más bien, ejemplos que personas, que realizaran actos que fuesen, más bien, experiencias que vivencias. Todo esto es bien conocido, y ha sido formulado y reformulado, una y mil veces, en nuevas teorías, cada una más entusiasta que la anterior.

Y es ahí donde quisiera formular algunas ideas.

Sostenía Brecht que el público de teatro había sido sometido, desde tiempos inmemoriales, a una suerte de ilusionismo fatalista, basado en la inmutabilidad final del destino humano, donde los cambios no eran previsibles ni deseables, lo que actuaba como una especie de soporífero sobre sus mentes, muy conveniente, por lo demás, para las fuerzas de poder represivo, interesadas en mantener a las masas en esa clase de embobamiento, y que había llegado la hora de poner fin a todo aquello.

Presupone este concepto una idea bien pobre de la capacidad lúcida del ser humano. Desde luego, lo de la inmutabilidad del hombre es discutible hoy, a la luz de las exploraciones psicológicas realizadas por la ciencia especializada moderna, y de la cual todo hombre actual está consciente. Discutible es también su ignorancia sobre los factores que condicionan su situación social, porque eso es hacer tabla rasa de todo el rico bagaje de conocimientos acumulados en el hombre a través de su herencia cultural, y que está incorporada, ya como intuiciones, a la comprensión del lugar que ocupa en la sociedad. Otra cosa es que no quiera o no pueda cambiar esas circunstancias, pero de ignorarlas, poco. Parece, entonces, que todo intento de graficar su realidad, didácticamente, en el escenario, no pasa de ser, sino una simpleza, al menos una ingenuidad.

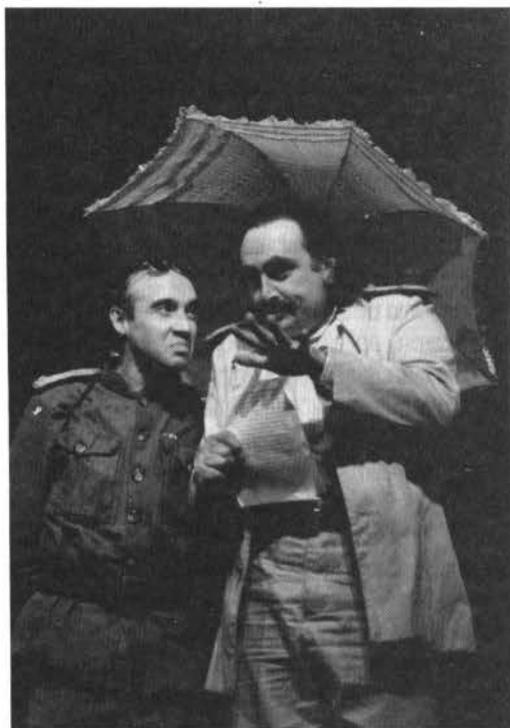
Presupone también la visión brechtiana, una especie de determinismo, en que la verdad, su

"Pachamama": María Cánepa, Lía Florín,  
Gonzalo Robles (Foto: Ramón López)



verdad, se da por sentada. Es indisputable. Apriorismo que parte de la premisa de que las cosas son, porque son, y no porque podrían ser de otra manera. En esa visión la experiencia está condicionada por una especie de fatalismo, igual para todos los seres, que, a partir de ahí, deben moverse a lo largo de líneas de fuerzas sociales prefijadas, ocupando cada uno de ellos su lugar en la estratificación social, y ser, a partir de ahí, felices o infelices, explotados o explotadores, buenos o malos. Nosotros, en cambio, postulamos que la realidad es elusiva, no precisable. No hay nada preconcebido en la realidad. La realidad, simplemente, se experimenta, se sufre y se procesa internamente, con el objeto de adecuarse a ella y trascenderla, sobreviviendo. Por esa vía va el teatro que concebimos. Creemos, por ello, que deber ser lo menos "pensada" posible. Todo se reduce, entonces, a un problema de mera selectividad para situar, en una perspectiva justa, las experiencias que queremos hacer vivir, teatralmente, a nuestros personajes y dejar que las "vivan" simplemente con la naturalidad de hacerlos lo más veraces posibles. Sin paternalismos racionales apriorísticos, que desvíen las experiencias por los canales de la pre-concepción, que es por donde, creemos, se cuelan en el teatro todos los esquemas y los dogmas. La verdad, para que sea verdad, hay que dejar que se manifieste, lo que parece una perogrullada, pero no por eso menos real, a la luz de tanto teatro voluntarista que se practica hoy día.

Ahora, la obra que analizamos presenta un apriorismo relativo, es cierto, y eso porque **Pachamama** fue infiltrada durante su creación por la capacidad fantasiosa del autor, que le permitió presentarla, finalmente, con una galería de personajes gratos y reconocibles, a la natural picardía de nuestro público, y acentuado, todo ello, en la puesta en escena, por una dirección alerta a eso, y una actuación que se solazó con la ocasión que se le brindaba para lucirse, pero, a pesar de ello, acusa, en último análisis, rasgos de ese esquematismo que denunciábamos. Porque cuál es la situación central de la obra, si no de ser un cuadro mil veces visto, de las fuerzas gruesas antagónicas en nuestra arena social, es decir, el dictador y su corte de aduladores, con todo su altanería ramplona y su crueldad animal, el pueblo sufriente, con todo su desamparo y su



"Pachamama": A. Parodi y G. Robles (Foto: R. López)

natural bondad, y de los profesionales de la explotación, en este caso, de un par de extranjeros que, no por ser simpáticos, dejan de ser, por ello, menos depredadores. Faltó, en el texto, el resto del aparato escénico, ideado por Brecht, para producir el efecto distanciador, y lo que queda es una estructura de episodios aislados, y encadenados por la lógica general de la obra -y eso también es brechtiano-, pero el efecto que deja finalmente es el de ser una obra "conducida", paso a paso, con el objeto de graficar una situación de claro corte apriorista. Nos faltó, en ella, el azar; ese azar que un autor va encontrando, cuando deja que sus personajes vivan su propia experiencia, encontrando lo que encuentran.

Y es precisamente en eso donde hallamos la actitud antidemocrática de un texto así. Porque, ¿qué es democracia, sino una fe final en la capacidad de la autodeterminación de las mentes? El pensamiento apriorístico que presupone en el ser humano falencias racionales que hay que suplir con enseñanzas, contiene un elemento de desacato hacia el

hombre, que es el pavimento por donde transitan los dogmatismos. Es ésta la menos democrática de las posturas, porque no se deja al espectador ser como es, pensar como piensa. Es ésta la vieja contradicción entre la libertad real y la libertad administrada, que caracteriza a todos los ideologismos, que son anti-democráticos, en su esencia.

Nosotros proponemos, en cambio, un teatro bien distinto. Un teatro que respete al espectador como es, y que se maraville, como él seguramente se maravilla siempre, de la profundidad insondable de su propio espíritu; donde se puede encontrar de todo, sin temor de lo que se encuentre, sin puritanismos laicos. Y decimos puritanismos, porque descubrimos, en esa otra postura teatral, una suerte de rigurosidad ascética, que reduce al hombre a vivir dentro de la estrechez de experiencias casi exclusivamente sociales y políticas, producto tal vez del materialismo dialéctico que la inspira, y donde se deja de lado toda la amplia gama de sucesos que constituyen su real esencia humana, como lo son sus dudas, sus desamparos, sus anhelos, sus pasiones,

sus temores, y que persistirán en él, viva en la sociedad que viva.

Otro punto que quisiera tocar aquí, es un problema de mero tecnicismo autoral, y que se refiere a la relativa facilidad con que es posible confeccionar esta clase de textos episódicos, donde cada parcela del mismo se cierra sobre sí mismo, sobre su propia justificación, siendo la obra total, entonces, el producto de la suma de sus partes. Lo decimos con conocimiento de autor, que hemos sido tentados, a veces, a recurrir a esta técnica, en momentos en que la otra forma, la de ir construyendo una parte después, y apoyada en la anterior, en trabajosa necesidad de ir justificando dramáticamente cada acción y cada reacción, dentro del todo, nos ha parecido particularmente cansadora. En la convención realista, el autor sólo puede mostrar a los personajes actuando por sí mismos, ya que no le es posible -como en la técnica brechtiana- revelar sus antecedentes sociológicos, por ejemplo, en una pancarta o por medio de un narrador. Brecht libera al autor del temor de que su texto acuse manipulaciones artificiosas, porque todo en él es, en el fondo, eso. Es decir, su libertad creativa es mucho mayor. Sospechamos que es este hecho el que ha inducido a tanto autor novel a recurrir a este formato, cuando le viene el anhelo comunicador.

Lo mismo sucede con los personajes, cuando éstos se conciben con el objeto de demostrar una idea. Mucho más fácil nos parece extraer, del acervo cultural acumulado en la conciencia de los hombres, los arquetipos que se van formando en su mente, y hacer con ellos un personaje. No se necesita el esfuerzo de parecer siempre convincente y veraz, porque la "verdad" ya viene prefijada por el arquetipo. Bien distinto es partir de nada, de un nombre solo que representa a un ser imaginario, y hacerle convincente en base de sus particulares expresiones y acciones, y no perder nunca el hilo de aquello, a riesgo de que, ante la menor trasgresión, como no contamos con la ayuda de la imaginación estimulada por el arquetipo, nuestro ser creador pierda credibilidad. La obra que analizamos muestra a un grupo de miserables tejedores indígenas, tejiendo incansablemente un barco alegórico que los lleve a un mar, igual de alegórico. Se lo impide, o se lo permite al fin, un

"Pachamama": (Foto: Ramón López)



hombre que se para en el escenario, con botas, y las piernas abiertas. Díganme si no tenemos recorrido, ya con eso, medio camino.

Hay un último punto que, a la luz de lo que ya se ha dicho aquí, quisiéramos mencionar finalmente, y que tiene que ver con el fracaso que amenaza a toda tentativa de querer romper con el afán de identificación empática del público.

Esta forma de teatro que estamos analizando, pretende comprometer la emotividad del espectador, en torno a reacciones básicas que derivan de su afán de justicia o de su necesidad de libertad, por ejemplo, y construir, con ese material, acciones sobre el escenario. Pero al público no le basta eso. Hay en él, en un ansia de identificación con su propia situación, una urgencia elemental de descubrir y encontrar el desvalimiento humano, y sufrir con ello, su propio terror y su propia pena. Brecht sabía eso, y por eso ideó tantos sistemas para quebrar esa emotividad que a él, particularmente, le repugnaba tanto, pero nunca lo consiguió realmente. Macheath, el ladrón, en su **Opera de tres centavos**, fue ideado para denunciar, por medio de su ruindad, la corrupción de la sociedad burguesa, pero en el hecho, el público, habiendo gozado una experiencia poética, salía del teatro con sentimientos encontrados respecto de ese personaje, quedándose, finalmente, sentimentalmente con él y sin ninguna convicción clara de lo



"Pachamama": G. Robles y S. Román (Foto: R. López)

corrupta que era la sociedad que lo acogía. Si hay algo por lo cual Brecht permanece en el alma de los públicos, no es por haber sido despertado políticamente respecto de la corrupción de ningún sistema, sino por la sagacidad campechana y pícaro de una Madre Coraje, o la natural bondad de una Gruche, o la astucia justiciera de un pantagruélico Azdac, y eso es bien sabido. En teatro, la vieja fórmula aristotélica de la identificación, es y será siempre la última justificación del interés de un auditorio. Muy poca gente va a él, para ser aleccionado. Nuestro autor supo eso, cuando creó a su Quinto Chasán, que se gana la

simpatía del público, a pesar de venir precedido de tan negativos pronósticos, arrastrando, de pasada, la adhesión del espectador a sus dictatoriales puntos de vista, y desvirtuando, con ello, la última intención del autor. Lo grato de la obra queda entregado, entonces, al encanto cínico de un personaje apriorísticamente condenable.

Toda esa concepción que parte, entonces, de una cierta descalificación del hombre, en cuanto a su lucidez para entender las contradicciones sociales que le aquejan, y le supone un afán de conocimiento que posee sólo a medias, al menos no cuando va al teatro, estrecha los canales de la comunicación, reduciéndola a su expresión más inmediata, y dejando de lado el misterio insondable e irreductible que rige su espíritu, y que es de donde surgen sus vislumbres más poéticas.

# Ficha Técnica

## Parhamma

Presentada por el Teatro de la Universidad Católica  
Temporada Otoño - Invierno de 1988

**Dirección** : Raúl Osorio

**Escenografía  
e iluminación** : Ramón López

**Vestuario** : Sergio Zapata

**Música** : Patricio Solovera

**Reparto:**

Aparicio : Aldo Bernales

Felipe : Rodrigo Núñez

Tabilo : Paolo Conte

Quinto Chasán : Gonzalo Robles

Silvita : Aldo Parodi

Lupercio Galindo : Alexei Vergara (\*)

Niña : Lía Florín (\*)

Grunstadt : Eduardo Barril

Marco Bodoni : Mario Poblete

Eleonora Lehman : Shenda Román

Rufino Rey : Sergio Urrutia

Pedrito Quispe : Rodolfo Pulgar

Clemente Hidalgo : Mario Bustos

Severino : Alexei Vergara (\*)

Ramira : María Cánepa

Embajador : Jean Michael Servant

Tejedores : Hugo Marchant

Hernán Lacalle

**Músicos** : Ismael Durán

Juan de Dios Cáceres

Caupolicán Rubio

Humberto Gómez

Hernán Lacalle

**Producción** : Guillermo Murúa

(\*) Alumnos Escuela de Teatro U.C.