

Nº 95 Primavera 1987

apunttes

TEATRO

BIBLIOTECA
TEATRO, CINE Y TELEVISION
Instituto de Investigaciones y Estudios
Universidad Católica de Chile



TEATRO
Universidad Católica

Reportaje al Pueblo del Mal Amor
Ardiente Paciencia • Teatro y Psicoanálisis
Foro: En torno al Teatro Chileno Actual

• Kantor
• Pedagogía Teatral

Nº ISSN = 0716-4440

Revista Apuntes de Teatro Nº 95

Primavera 1987.

Publicación Semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile, fundada en 1960

Diagonal Oriente 3300
Fono 744041 anexo 2080

Director Escuela de Teatro	:	Ramón López C
Directora Revista Apuntes	:	María de la Luz Hurtado
Subdirectora	:	Consuelo Morel
Comité Editorial	:	Eduardo Guerrero
		María de la Luz Hurtado
		Milán Ivelic
		Ramón López
		Agustín Letelier
		Consuelo Morel
		Raúl Osorio

Las opiniones aquí expresadas son de responsabilidad de sus autores.

Precio del Ejemplar :

\$600.-	Stgo.-
\$650.-	Provincia
US \$6.-	Extranjero

Diseño Gráfico	:	Ray Gravel, Publicidad U.C.
Diseño Computación	:	Manuel y Marisol Carmona
Alfabetá Impresores		

Editorial

13-5010

22/11

La Escuela de Teatro ha mantenido desde 1960 una publicación que le ha permitido difundir su pensamiento y recoger aspectos relevantes de la actividad teatral nacional, realizando con ello un aporte significativo en esa área. Los objetivos, destinatarios y formatos de esta Revista se han ido modificando a través del tiempo.

Hemos pensado que el modelo actual de Revista Apuntes requería de un cambio. Aunque había ido adquiriendo funciones válidas en sí mismas, cual es la de publicar los resultados completos de estudios e investigaciones acerca del Teatro Chileno, como también los textos de obras teatrales inéditas, creemos que no estaba respondiendo a los objetivos específicos de una Revista en donde se pueden incluir diferentes temas, interlocutores y colaboradores.

Hemos creído importante cambiar la función de la revista, generando un ámbito público de encuentro de ideas y experiencias acerca de la práctica y el análisis del teatro. Un espacio donde se puedan defender planteamientos y puntos de vista, generar polémicas, explicitar y objetivar la reflexión que subyace a la experiencia.

Deseamos ir conformando una revista que colabore a que profesores y alumnos de nuestra Escuela, incluyendo a todos los que hacen este oficio en Chile, presenten sus opciones frente al teatro actual, expuestos a los desafíos de

ser adecuados intérpretes de su tiempo, y a través de una discusión amplia y generosa tomar conciencia de nuestras capacidades y limitaciones que nos sitúan frente a un destino común.

Esta Revista estará abierta a la colaboración de todos aquellos artistas e intelectuales que deseen exponer un pensamiento fundado y aportador respecto del teatro. Tendrán cabida en ella tanto reflexiones acerca de la actividad teatral del momento, como de principios teóricos y metodológicos de validez más general en cualquiera de las áreas de este arte. Aportes de técnicos y teatristas latinoamericanos y del resto del mundo también serán promovidos, así como también de los realizados en el resto del país. También deseamos incluir las experiencias más destacadas provenientes del teatro aficionado, con el cual queremos establecer una red de comunicación que nos permita no sólo estar informados de lo que ocurre a lo largo de todo Chile, sino que llegar a ser capaces de compartir sus experiencias.

Hoy en día la relación con las otras artes y las Ciencias Sociales es estrecha, ya que participan del teatro en cuanto espectáculo total. La danza, la música, instalaciones plásticas y otras manifestaciones artísticas van teniendo íntima relación con todo aquello que puede suceder en el espacio de un escenario, pero la mayoría de las veces pasan inadvertidas para el círculo de los que hacemos el teatro. Creemos importante rescatar estas experiencias, privilegiando aquéllas que consideramos que son capaces de generar nuevos estímulos para el pensar y el hacer de nuestro oficio.

Sumario

En este renovado Nº 95 de **Apuntes de Teatro** presentamos como tema central de reflexión la obra "**Pueblo del Mal Amor**", primer estreno de la temporada 1986 del Teatro de la Universidad Católica. Reflexiones, cartas y opiniones de Consuelo Morel, Raúl Osorio, Juan Radrigán, María de la Luz Hurtado, Jaime Vadell, Pedro Morandé, Ramón López y Mario Yrarrázaval nos permiten tener una visión más compleja y polémica de esta obra. _____ pág. 7

Juan Andrés Piña nos colabora en la discusión de la obra "**Ardiente Paciencia**", que complementa el testimonio de Héctor Noguera, quien dirigió la pieza teatral en Chile para la compañía "Nuevo Grupo" _____ pág. 57

Consuelo Morel anticipa algunos elementos de la investigación que se realiza en nuestra Escuela, junto a dramaturgos, psicólogos y actores, en la cual se intenta relacionar Teatro y Psicología. _____ pág. 61

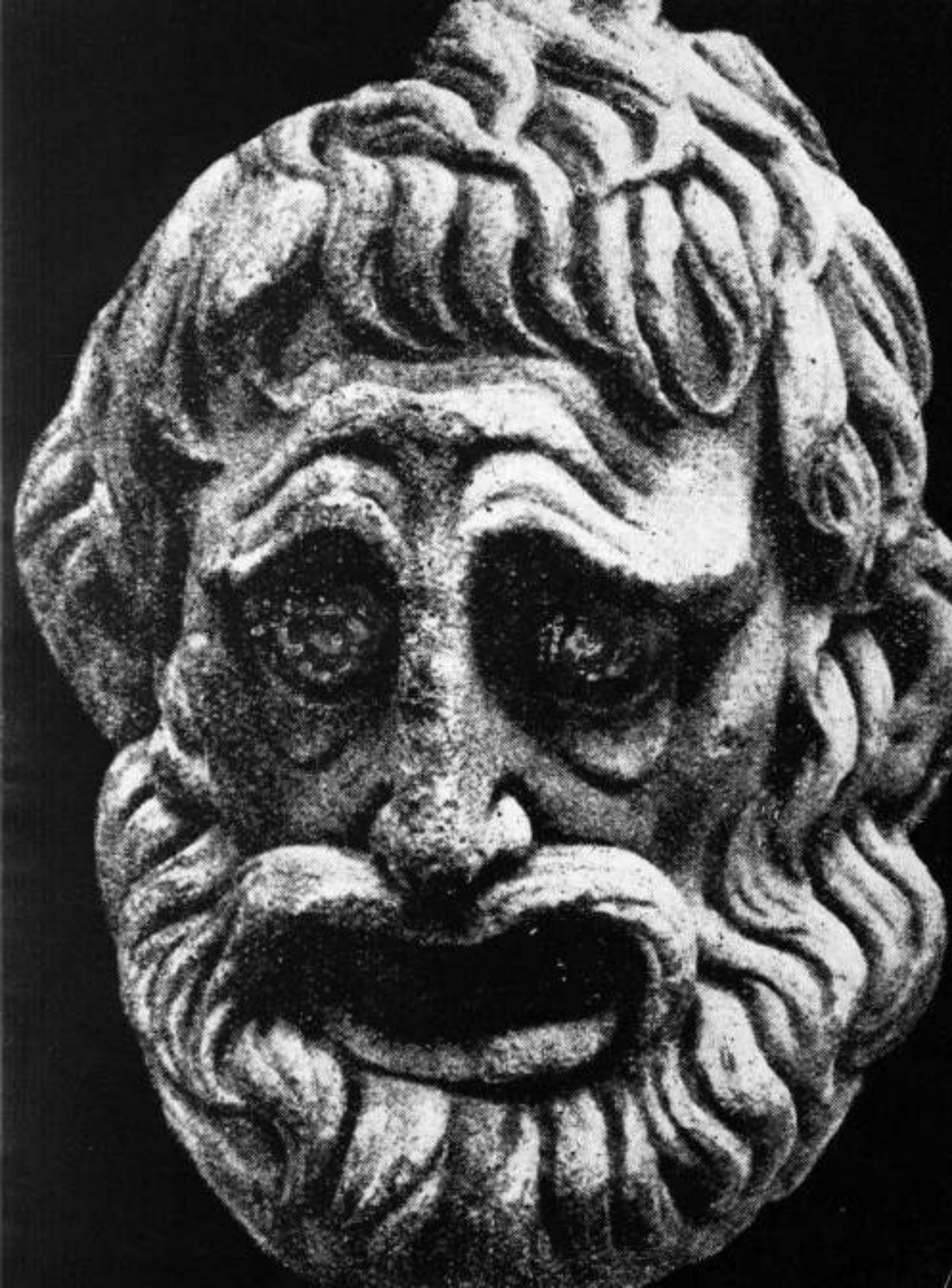
Hemos incluido una "**Carta al Actor D**" y un artículo sobre teatro antropológico de Eugenio Barba, pedagogo y Director del ODIN TEATRET, quien nos reafirma en uno de los principios y objetivos de nuestra Revista, cuando dice en su artículo: "Es en el intercambio y no en el aislamiento donde una cultura puede desarrollarse, es decir, *transformarse orgánicamente*." _____ pág. 73

Héctor Noguera, profesor de la Escuela de Teatro U.C., nos presenta un trabajo sobre la relación observación-imitación: Punto de partida de lo teatral. _____ pág. 79

Los editores de **Apuntes de Teatro** nos juntamos con Gustavo Meza, Ramón Griffero, Juan Andrés Piña, Fernando González, Héctor Noguera y Ramón Nuñez a conversar acerca de la situación actual del teatro chileno. Opiniones diferentes logran crear una polémica que quisiéramos extender, ampliar y registrar en nuestra Revista en el futuro. _____ pág. 87

Giselle Munizaga reseña las materias y contenidos de los últimos siete números de nuestra Revista y Raúl Osorio nos presenta una relación de escritos del libro "El Teatro de la Muerte" de Tadeusz Kantor, actor, escultor y director polaco, en una forma de darlo a conocer en Chile a través de su pensamiento sobre el teatro. _____ pág. 107

También hemos incluido noticias sobre Festivales nacionales e internacionales y giras, con el fin de dar a conocer estas actividades teatrales a los lectores, y finalmente un cuadro con todos los estrenos realizados en Santiago durante 1986. _____ pág. 122





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 ésa:

- 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 tí 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 inmovilizado 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 aquella 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 andarlo. ¿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

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.

2-4659

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

23250



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 Radrigan 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

238661

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 Radrián 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 descubrir 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

va. Por otra parte, se criticó 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 por cápita un promedio de 1.300 pesos.

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



En el 31 de mayo, uno de los días del libremercado, el ministro de Vivienda reconoció una falla en la coordinación de las municipalidades, en el sentido de que no se

Extraño a los defensores del ministro de Vivienda que dijo que tanto a las municipalidades como a las comunas dadoras

El ministro de Vivienda planteó la idea de que las municipalidades trasladadas



En segundo lugar -y en esto coinciden Sur Profesionales y Flaco- las erradicaciones han destruido los lazos comunitarios que existían. En el caso de San Bernardo, la



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

23003



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 aquellas 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 urgar 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 Radrigan	
Dirección	:	Raúl Osorio	
Escenografía	:	Mario Isarrázabal	
Vestuario	:	Monserrat Catalá	
Iluminación	:	Ramón López	
Música	:	Patricio Solovera	
Director de Escena	:	Sergio Aravena	
Producción	:	Guillermo Vial	
<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.



Temas de disensión

APRENSIONES Y DESAPRENSIONES EN LA DIRECCION DE ARDIENTE PACIENCIA

Héctor Noguera

Al terminar de leer la obra, por primera vez temí que fuera poco teatral. Dos escenas seguidas entre Neruda y el cartero me pareció que era algo francamente difícil de poner sin caer en una monotonía insufrible. ¡Dos escenas con los mismos personajes, en el mismo lugar, casi de la misma longitud y al comenzar la obra! Tampoco me atraía eso de que entre escena y escena se escuchara casi siempre la voz de Neruda en Off: prefiero que los sonidos y la música surjan de la acción misma, que sean parte de ella. Me llamó también la atención que lo único visual en la obra era la escena del desnudo, el resto ... auditivo. Debo también agregar, a riesgo que ustedes se pregunten y entonces por qué puse en escena la obra, que la estructura dramática tampoco me gustaba del todo.

Bien, opté por hacerla porque por encima de mis reticencias no podía sustraerme al encanto, a la sensación de espontaneidad, sencillez y sinceridad que se desprendía de la obra cada vez que volvía sobre ella. A la emoción que sentía al leerla. Y, fundamentalmente, porque me pareció que había un elemento dramático apasionante que recorre la obra interiormente y que constituye su columna central: el traspaso de la poesía al pueblo desde su misma fuente. La relación fecunda entre el poeta (Padre) y el cartero (Hijo) que genera con el Verbo el Amor del cartero (Mensajero) con Beatriz (Espíritu Santo, Paloma).

Con dicha hipótesis como base me lancé al trabajo.

Luego de escuchar la proposición de José Balmes para la escenografía se nos "Apareció" la puesta en escena. Arena real en el piso, una empalizada, una roca, un gran fondo pintado como tríptico que sugiere tres lugares de acción. Esta mezcla de materiales concretos con telón pintado daría cuenta de la poesía de Neruda: material y mágica; sobre todo destacaría en la obra una atmósfera de fábula, de narración. En este contexto todo me parece posible y congruente; comienzan a desaparecer mis primeras aprensiones.

Sería un cuento para mirar y escuchar. Una metáfora y un espectáculo con simplicidad y belleza. Comienzo a entender que la obra es una estructura no convencional a la que hay que descubrirle sus leyes.

En los primeros ensayos ya empezamos a resolver todas las escenas con los mínimos elementos, utilizando la zona central del escenario como un espacio común que a veces sería el escritorio de Neruda; otras veces la playa sobre la arena, sin sacar ni introducir nada que acotara el cambio de lugar. Dadas las características del escenario del teatro, entrar y sacar cosas implicaría fraccionar constantemente la fluidez de la obra y no nos pareció conveniente.

Recién en esta etapa pudimos enfrentarnos a la actuación. Julio Jung (Neruda), no se parece en nada al poeta. Ambos son vastamente conocidos y me imagino que mucha gente pensaría que era prácticamente imposible que Jung pudiera encarnarlo. Lo primero en que estuvimos de acuerdo con Julio fue en que no intentaría caracterizar el físico de Don Pablo. La atención del espectador debería estar en el desarrollo de la obra, en el espectáculo como totalidad y no en cómo Julio Jung se transforma en Neruda y se ve más o menos parecido. Además la visión de Skármeta no es la de un Neruda mítico, ni biográfico.

El énfasis en el trabajo con los actores no estuvo en "Caracterizar" personajes sino en dar cuenta de las relaciones situacionales entre ellos, limpiándose de los pintoresquismos, histrionismos y de todo lo que no sirviera para contar lo principal: el traspaso y el uso de la poesía en la vida misma de los personajes. Tanto Julio como María Elena Duvauchelle, habían hecho la obra en Caracas interpretando los mismos roles exitosamente. Pero trabajaron como si se enfrentaran recién a la obra.

Ellos piensan y yo también, que la actuación está directamente relacionada al espacio escénico, al escenario mismo, a los demás actores, al país, al momento que se vive, al concepto general de la puesta en escena, la que a su vez depende también de estos y otros datos concretos de la realidad. Lo único en común aquí y allá es el texto de Skármeta. Y éste también tuvo que ponerse en onda. Se hicieron algunas fusiones entre textos de la última versión y la anterior que escribiera el autor, cambiamos el erotismo explícito de la escena de amor de los jóvenes por un encuentro escueto y sugerente, el "Please Mr. Postman" del final por una escena que nos trae al tiempo de hoy y nos proyecta hacia adelante. También suprimimos, ya muy avanzado el montaje, la escena de los sonidos de Isla Negra. Para cada uno de estos cambios hay una lista de razones que no considero importante mencionar porque en el fondo no hay más razón que la que se va imponiendo por las circunstancias específicas de la dinámica del trabajo en el escenario que el grupo, atento y flexible, asume y canaliza.

Por lo mismo fundimos finales de escenas con comienzos de la siguiente para evitar excesos de apagones, introdujimos a Beatriz a escena al comienzo y algunos textos off de Neruda fueron puestos sobre el escenario.

La segunda parte de la obra nos trajo dudas, revisiones, hacer y deshacer. Principalmente por la dificultad de compensar los elementos sonoros grabados con la acción de los personajes en la escena. Irrumpe y se convierte, por negación en el eje dramático de la obra, interfiriendo el flujo de la poesía al pueblo.

Hugo Arévalo y Charo Cofré asistieron a los ensayos desde el comienzo. La música que ellos compusieron se constituyó en un lenguaje expresivo. No música de atmósfera, sino un elemento narrativo entroncado en la acción dramática.

Finalmente, "Ardiente Paciencia" despierta en el espectador las propias vivencias y el drama pasa a ser su confrontación con la realidad. Es una fábula con arraigo histórico y vivencial que necesita una puesta en escena que no interfiera porque la verdadera historia la posee el público.



Temas de discusión

ARDIENTE PACIENCIA: NOTAS PARA UNA DISCUSION

Juan Andrés Piña

No es improbable que más de alguien que conociera la versión teatral de *Ardiente Paciencia* en el extranjero, apostara que al momento de representarse en Chile se levantaría una polémica de respetables proporciones. Por lo menos sospecharía de ciertas andanadas estrictamente políticas, porque, mal que mal, la obra postula un Chile abierto y tonificante del pasado, que contrasta con un presente sórdido y oscuro. Pero ello prácticamente no ocurrió y tampoco se hizo público un debate que se centrara en la particular estética que Skármeta propugna aquí. Quizas porque su protagonista fuese Neruda o porque la obra desata torrentes de emoción respecto de nuestro propio pasado, o simplemente porque perdimos la costumbre de la polémica que no termine en los pistoletazos, ha existido más bien una alabanza compartida, sólo con los pequeños reparos que había de esperar. Extraño, porque *Ardiente Paciencia* es un buen pasto para el debate.

Igualmente, se ha dado por hecho algo que no parece tan evidente en la novela homónima de Antonio Skármeta: no es él prologuista y "Epiloguista" de *Ardiente Paciencia*. Allí cuenta que a finales de la década del 70 trabajaba para la sección espectáculos de un diario de cuarta categoría y el director lo envió a Isla Negra para hacerle una entrevista a Neruda, pero bajo la óptica erótica, es decir, que el poeta contara cuántas mujeres había tenido en su vida. La entrevista fracasó y también sus ansias de terminar una novela en preparación. Sólo después de catorce años, el periodista escribió *Ardiente Paciencia*, mientras Vargas Llosa "publicó *Conversación en la Catedral*, *La Tía Julia y el Escribidor*, *Pantaleón y las Visitadoras...*". No se trata, pues de Skármeta, que en ese lapso escribió *Tiro libre*, *Soñe que la Nieve Ardía*, *Novios y Solitarios*, etc. Igualmente, el prologuista dice que escribió esta obra por una razón de índole sentimental: Beatriz González -la esposa del cartero, un detenido desaparecido- "Con *Quien Almorcé Varias Veces Durante sus Visitas a los Tribunales de Santiago, Quiso que Yo Contara para Ella la Historia de Mario*". Como se sabe, Skármeta vive en Alemania Occidental desde 1973 y sólo volvió por primera vez en diciembre de 1985. Mal pudo, por lo tanto, dialogar con la protagonista de la historia. También en el Epílogo se dice que el narrador conversó en Santiago con un amigo recién retornado del exilio, asunto imposible porque, como se dijo, Skármeta no vivía en Chile.

Valga toda esta incursión, para señalar que Skármeta agrega otro personaje a la novela: un periodista "Popular" que cuenta la historia, homologando así las escrituras aparentemente distantes -la lírica nerudiana y el reportaje de diario- y convirtiéndolos en lenguajes equiparables e igualmente válidos, legítimos. Es decir, refuerza la idea del Neruda "Poeta del Pueblo", no vate del olimpo lejano. El narrador confiere a su novela un tono esencialmente nerudiano: adjetivos, metáforas, comparaciones, verbos, prolongación de las cláusulas, recursos lingüísticos en general, conforman una expresión narrativa empapada por la poesía, y por la poesía de Neruda, concretamente: "Los recién llegados ocuparon dos sillas frente al mesón, y vieron cruzar a todo lo largo de él una muchacha de unos 17 años con un pelo castaño, enrollado y deshecho por la brisa, unos ojos marrones tristes y seguros, rotundos como ciruelas, un cuello que se deslizaba hacia unos senos maliciosamente oprimidos por esa camiseta blanca con dos números menos que los precisos, dos pezones, aunque cubiertos, alborotadores..." Es decir, es el lenguaje quien

protagoniza una buena tajada de la novela, es el tono nerudiano el que en sucesivos oleajes arrastra consigo al narrador, lo envuelve y lo determina. Pero este narrador no escatima sustantivos del habla popular chilena -esencialmente la referida al sexo-, combinando así códigos en apariencias diversos.

Con la versión teatral, por supuesto, no puede ocurrir lo mismo: allí el narrador desaparece y quedan los diálogos que, aunque plagados de versos nerudianos y zumbonas metáforas, no suplen la acción dramática, la historia y el conflicto, por naturaleza más importante. Y queda, en lo fundamental, la historia desnuda: el cartero Mario Jiménez, que por tener como único cliente al poeta Pablo Neruda, establece una amistad de alumno a maestro. El poeta lo ayuda en su amor, vence la resistencia testaruda de la madre de Beatriz y lo prohija como padrino amoroso y literario. Después, Neruda es nombrado embajador, retorna enfermo, muere, y Mario es detenido a pocos días del once de septiembre de 1973.

Tres pilares sostienen la obra: la historia política del país, la historia sentimental de la pareja de jóvenes y la figura de Neruda. Su crescendo no es estrictamente dramático, al estilo de un conflicto más o menos tradicional, que en verdad casi no existe. La versión teatral de *Ardiente Paciencia* postula más bien una historia con ribetes idílicos, doméstica, donde todo va en ascenso: el amor, la política, el país, la poesía y las relaciones humanas, y de pronto, todo se viene abajo con estrépito, porque coinciden los factores del desmoronamiento. Por ello, no es extraña la resonancia de la obra en un amplio sector del público chileno, al cual se le habla de un pasado inmediato y fácilmente reconocible, tensándole las cuerdas mayores de su emotividad más próxima: poesía, política y amor se desbarrancan hacia un oscuro futuro.

La versión chilena del Nuevo Grupo posee méritos, por lo demás ya dichos: buena actuación, equilibrio entre el realismo y la poesía, y un enfrentamiento sencillo de Neruda, lejos de esa probable imagen grandilocuente y ampulosa. El reparo, en cambio, es haber idealizado o sublimado el universo erótico de SKármeta, porque los jóvenes enamorados, en esta versión chilena, parecen más bien tímidas avecillas celestiales, que amantes encendidos y sensuales, como corresponde al original. Con todo, el montaje transmite convincentemente la obra de SKármeta.

La presunta polémica, en rigor, no se refiere a la puesta en escena, sea la versión venezolana, la argentina -que dirigió Juan Carlos Gené- o la que en Chile asumió Héctor Noguera, sino a la obra original. En efecto, *Ardiente Paciencia* se basa casi exclusivamente en el sentimiento de empatía que puede lograr con el espectador, con su emoción inmediata, con este mundo idílico que de pronto se desbarata. La obra no se preocupa de las causas ni de las motivaciones interiores, sino de los efectos provocados. Si bien es cierto prácticamente ninguna creación puede prescindir de esas gotas de efectismo, en *Ardiente Paciencia* todo apunta hacia él. La poesía de Neruda que los personajes transmiten, es aquella más digerible, menos compleja y de gusto masivo. Ello, por cierto, no es, en sí objetable, pero no coincide necesariamente con la globalidad del arte de Neruda, con la personalidad total de su poesía. Esto tampoco sería necesariamente reprochable, aunque entonces habría que admitir que *Ardiente Paciencia* se remite a un Neruda específico, a su poesía "*Menos Complicada*".

Y la simpleza también está presente en la visión respecto de nuestro pasado inmediato, mirado aquí más bien como el mecánico paraíso perdido, apuntalado por sus mitologías, sin interrogarse mucho sobre él. Por lo mismo, *Ardiente Paciencia* ofrece respuestas y casi nunca se pregunta: prefiere la afirmación que -sabe de antemano- tendrá una respuesta positiva. La ausencia de conflicto real en la obra indica precisamente que no hay un legítimo enfrentamiento de posturas, sino un lento deslizarse hacia la hecatombe final. En suma, lo que en *Ardiente Paciencia* puede discutirse es su ausencia de misterio, de sugerencia, alusión o hechizo, de tal forma que el espectador complete. Inundado por las emociones, éste más bien se deja llevar en la historia. En muchas ocasiones, incluso, se puede adivinar el recurso que vendrá y la fibra que nos será pulsada.

Como se decía, la versión novelesca de *Ardiente Paciencia* se deja invadir por el torrente del lenguaje del narrador, quien hábilmente mezcla lenguajes, combinando los instantes líricos con los irónicos, los códigos prestigeados con los del habla callejera. Ello protagoniza la

historia y de ahí su riqueza. Descargada de la esencia de ese tono narrativo, la versión teatral se reduce a su historia, que es lo más fácil, impactante y simple de asimilar.

En rigor, la factible polémica futura respecto de *Ardiente Paciencia* debería contener otro elemento no menos iluminador: si esta estética de masivo consumo que la obra contiene, es una postura más válida y legítima para hacer teatro, que otra, donde la sugerencia, las interrogantes, las brumosas ambigüedades y las ásperas imágenes constituyen su definición específica.





Teatro y Psicoanálisis

Consuelo Morel

Poner en relación dos ámbitos del conocimiento del hombre que aparecen como tan diferentes entre sí puede ser una tarea ardua y de gran complejidad. El Teatro como arte de la representación y el Psico-Análisis como método proveniente de la psicología científica, parecieran dos polos muy distantes como para intentar alguna conexión.

Sin embargo, es en torno a esto que quisiéramos reflexionar hoy, ya que planteamos la existencia de importantes áreas de confluencia y puntos de contacto entre ambas disciplinas, a partir de las cuales se puede vislumbrar una amplia zona de enriquecimiento mutuo. Para enfrentar esta tarea se ha constituido un equipo de trabajo interdisciplinario de profesores de Teatro y Psicología que realiza actualmente una labor de investigación y reflexión, con el objeto de crear metodologías adecuadas y categorías teóricas útiles para el trabajo de actores y directores. Los resultados de este estudio son una invitación a las personas que trabajan en el arte teatral a adentrarse por un camino que puede ofrecerles un enriquecimiento en las formas de abordar y pensar hoy el Teatro en relación al hombre y a la pregunta que éste se hace acerca de la verdad de sí mismo y sus relaciones en el mundo que le toca vivir.

Lo artístico y lo científico.

El Arte del Teatro es un ritual donde se sintetizan vidas humanas encarnadas por uno o más personajes en una secuencia estructurada de acciones y sentidos que se oponen en tensión permanente. El Teatro se origina en la mimesis, en la imitación de la vida, en la forma de la acción. Proviene de los mitos, de la religiosidad agraria antigua, de la

fiesta de Dionisio en la cual se celebraba la muerte y resurrección de la naturaleza después del periodo de muerte invernal. Esta fiesta, este ritual, se fue convirtiendo en vocabulario propio, donde las fuerzas latentes de los personajes y de la acción se organizan en ejes dramáticos que evolucionan en torno a un conflicto, el que se intensifica en grado y amplitud hasta llegar a la ruptura de la relación original. Es una relación en movimiento, en potencial de cambio, y cuyas peripecias en busca de una salida o nuevo equilibrio aparecerán en la tensión y dinamismo de cada escena, lográndose un todo coherente que es la obra teatral. Estas transiciones y cambios internos y externos de los personajes de la situación son "formulados" en la acción teatral misma, en las opciones y movimientos que realizan los personajes en el espacio escénico. Hay interrogantes acerca de lo humano, de sus búsquedas, de sus fracasos y éxitos, de sus penas y alegrías, que se re-presentan y se re-viven en una síntesis cultural distinta a la vivenciada por el hombre en su contingencia directa, en su tiempo y en su espacio concreto, en su historia personal, donde muchas de estas experiencias de la realidad se pierden, pasan desapercibidas o se desintegran. El teatro al ponerlas en contacto, las vuelve a integrar y a ligar, dándoles un sentido diferente. Por eso el Teatro es síntesis, es fusión, en definitiva es Arte, y como tal, un modo particular de conocimiento del hombre, más ligado a lo afectivo, a lo intuitivo, a la percepción sensible.

El Psico-Análisis por su parte viene del ángulo de lo reflexivo, de la investigación científica, de la observación de la conducta humana realizada por Freud y sus seguidores, de la construcción de modelos teóricos que permitían pensar la psiquis.

Es lo analítico por excelencia y está organizado en torno a dos ejes principales: a) la Teoría Psico-Analítica (Metapsicología) o conjunto de modelos lógicos-deductivos provenientes de las hipótesis interpretativas propuestas por Freud y sus seguidores, a partir de lo cual se construye un modelo abstracto y b) la Teoría de la Transferencia, o investigación en la "clínica" de aquellos modelos o modificaciones a los mismos como fruto de la experiencia concreta de la Psico-Terapia.

Primeras Definiciones del Psico-Análisis.

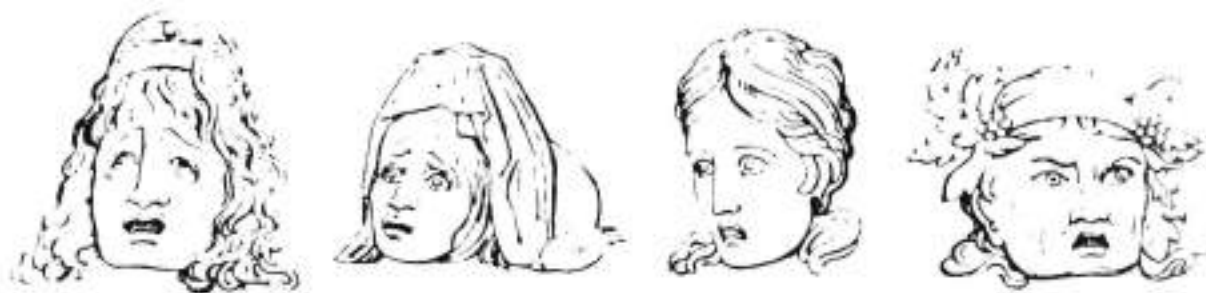
"Los orígenes del Psico-Análisis se remontan a las primeras experiencias de Freud quien trabajando en atmósfera cosmopolita de la

Viena de fines de Siglo y con una formación como médico neurólogo e investigador en neuro-fisiología, se sintió intensamente atraído por el trabajo con hipnosis que realizaba Charcot en Paris y con el trabajo de Breur en Viena con pacientes que sufrían de histeria". "Por medio de la hipnosis y posteriormente a través de un método de asociación inducida y finalmente de libre asociación, Freud estableció uno de los primeros planteamientos psico-analítico a través del concepto de inconsciente como factor determinante en los síntomas patológicos de los pacientes histéricos" (Meltzer). Cabe señalar que el estudio de los pacientes histéricos constituyó la puerta de entrada al estudio de la neurosis en general.

Por otra parte es necesario destacar que junto con abordar el estudio de los pacientes realizó, al mismo tiempo, otro esfuerzo que resulta fundamental en los desarrollos posteriores. Concretamente empezó a investigarse a si mismo. Tanto a la luz de los descubrimientos con sus pacientes como en relación a sus propias respuestas emocionales frente a ellos y por medio de un análisis sistemático acerca de los orígenes y naturaleza de sus propias fantasías emocionales. Freud fue capaz de constituir la piedra angular de la investigación Psico-Analítica que es el concepto de Transferencia. Esto fue presentado en 1912, en su trabajo "La Dinámica de la Transferencia".

Este concepto permanece como la esencia del método Psico-Analítico y constituye la principal característica que le permite reclamar un lugar propio dentro de las diferentes técnicas desarrolladas para investigar los misterios de la Psiquis humana. Cabe destacar que en un comienzo Freud busca ajustarse a los modelos físico-energéticos de la época, lo cual significaba principalmente traducir o pensar los fenómenos mentales de acuerdo a las categorías y al desarrollo científico de la física y biología imperante a fines del S.XIX. Freud es fruto de su época y de su ambiente intelectual. Por esto la primera etapa del Psico-Análisis, es más mecánica y de choque de fuerzas, lo cual evoluciona posteriormente hacia un modelo de relaciones intrapsíquico, de carácter más dinámico y más psicológico en sí mismo, en el cual se destaca el estudio de las relaciones de objeto del inconsciente y del mundo interno.

Esta nueva etapa planteará la influencia que tiene internamente, en la vida humana, la presencia histórica de las relaciones interpersonales, en el modo particular en que han sido internalizadas por los sujetos a través de su vida.



Significa que las relaciones, desde el nacimiento mismo de la persona, son "trasladados" desde el exterior hacia el interior. En otras palabras, son reproducidas y representadas como un modo de construir la mente y de tolerar la ausencia o frustración del objeto (1), cuando éste no está para satisfacer las necesidades. Así se representa dentro de las personas, lo que ocurre fuera de ellas, constituyéndose figuras psíquicas internas que están en la base de la construcción de la personalidad y el carácter. Este mundo psicológico que se va constituyendo en el entrecruce de la experiencia real objetiva y los mecanismos internos de defensa del yo en sus diferentes etapas y posiciones, a su vez "procesa" lo que ocurre en el mundo externo, llegándose a la conclusión que el significado psicológico que yo le doy a mis relaciones con el mundo externo y con los otros seres dependerá de mis relaciones de objeto internas. Así por ej. la angustia que significa una relación determinada con el trabajo pudiera estar ligada a figuras internas autoritarias que hacen "ver" a ese trabajo como exigente, castigador, etc.

Central nos parece en el Psico-Análisis su carácter de ciencia que privilegia lo subjetivo, el mundo interior e inconsciente de los seres humanos, por sobre el mundo externo. Su verificación, más que experimental, será la búsqueda de las características propias del fenómeno y en este esfuerzo de comprensión y de interpretación se hará un camino de tipo inductivo y deductivo en movimiento permanente. Una constante interacción entre lo que se piensa teóricamente y lo que ocurre prácticamente en la relación paciente-analista. Es un método interpretativo esencialmente dinámico, apegado en forma estricta al intento de acercarse a conocer el devenir de la vida en cuanto tal, no en cuanto "deber ser".

(1) Entendiéndose por objeto las personas o parte de ellas con las cuales debe ligarse el niño para la mantención de su vida, en primer lugar, con la madre.

Es un pensamiento ordenado en torno a cómo se vislumbra el comienzo de la vida psíquica y su desarrollo y un método que permite verificar y corregir lo que se ha vislumbrado inicialmente. De este modo todo el Psico-Análisis está construido desde la perspectiva del sujeto. Se proponen afirmaciones predictivas que se van observando al interior de los modelos teóricos propuestos y en la práctica de la psico-terapia. Es entonces, un modo de pensar y comprender el desarrollo de la psiquis que realiza un esfuerzo metodológico y científico para verificarlo. Como se plantea que lo primero que ocurre en la mente es disociar y es a partir de allí que se puede integrar, dar sentido de totalidad, surge el "Análisis" como método de trabajo propio de esta disciplina. Todo esto ocurre en torno a la Transferencia, piedra angular del pensamiento psico-analítico, donde se repiten los conflictos primarios, proyectados en la persona del terapeuta. El análisis de la Transferencia, para ser transformado en "Insight", debe conectar los elementos desplazados, negados, o simbolizados, que entrega el analizado en su relación con el analista, e intentar comprenderlos a la luz de su verdadero y más profundo significado psicológico.

El Psico-Análisis intenta así conectarse con nuestras relaciones internas primarias, con nuestro mundo inconsciente, no como algo relegado o reprimido, sino producto de conflictos fundamentales que afectan la vida *actual* de una persona. La concepción del desarrollo individual como una lucha entre fuerzas que tienden a la destrucción, al odio y a la muerte, junto a otras que tienden a la vida y a la creatividad fecunda en relación con los otros (pulsión de vida y pulsión de muerte) requiere esfuerzos especiales del Psico-Análisis por comprender este proceso con todas sus dificultades y sutilezas, evitando caer en situaciones estáticas que no respetan el misterio de la vida humana, por supuesto inalcanzable en su totalidad por ninguna ciencia particular.



La Dimensión Psicológica de los Personajes Teatrales.

Si volvemos al fenómeno teatral, debemos insertarlo dentro de la Teoría de la Cultura, pues éste es el ámbito general al que pertenece. Dentro de él afirmamos que el sujeto social se constituye a partir de una experiencia de encuentro con los objetos, con los otros, con la naturaleza. De allí emergen las valoraciones y la pregunta por el *sentido* de esas experiencias y relaciones: yo me valoro en relación a las percepciones del otro en el interior de mi historia concreta personal y social. Ese es el núcleo de la vida cultural. El Teatro revive y traduce en su lenguaje artístico propio estas experiencias. En lo teatral, en lo dramático, nos encontramos con biografías de personajes que se nos muestran en un presente determinado, pero que para existir, para ser "Actuados", requieren de un entorno de relaciones espacio-temporales que les dan vida, que las soportan como círculos concéntricos que se amplían hasta el infinito. Sus carencias, sus necesidades, sus sufrimientos, sus pasiones, sus éxitos, son expresión mimética y sintética de valoraciones sociales y humanas precisas. De un determinado modo de dar significado a la presencia humana en relación al otro y al medio en el cual vive.

El personaje en el teatro está en un momento de su vida particular buscando conectarse con otros, que están en otras situaciones también particulares. Es un ser humano en desequilibrio, en equilibrio precario, grieta desde donde surgirá el conflicto. Nos interesa conocer el por qué de esas necesidades, el origen de ese desequilibrio, la modalidad del conflicto dramático que se intensifica a lo largo de toda la obra teatral hasta llegar a un desenlace. Esta descarga de energías producidas por personajes que se oponen y luchan en la consecución de objetivos y valores nos remonta al "*Por Qué Interior*" de ese ser humano en búsqueda que vemos en el escenario, y nos lleva por lo tanto al conocimiento que el Psico-Análisis tiene del origen y dinámica de esas necesidades y luchas.

Podemos pensar en el delirio de Ofelia, o en las actitudes de Hamlet hacia su tío. En el espectro de su padre rondándolo como imagen interior, o como proyección del mismo Hamlet para tolerar sus impulsos destructivos.

HAMLET : *Habla. Estoy obligado a oírte.*

FANTASMA : *Así lo estarás a vengarme cuando lo oigas.*

HAMLET : *¿Cómo?*

FANTASMA: *Soy el espíritu de tu padre. Estoy condenado a vagar de noche por cierto tiempo y a quemarme en los fuegos durante el día hasta que sus llamas purguen y purifiquen los torpes crímenes que cometi en vida. Si no estuviera prohibido contarte los secretos de mi prisión, te podría hacer un relato cuya menor palabra horrorizaría tu alma, helaría tu sangre joven y haría saltar tus ojos de sus órbitas como estrellas, erizarte los cabellos como las púas de un puercoespín: pero estos misterios de la eternidad no son para oídos humanos. Escucha, oh, escucha! Si alguna vez amaste a tu padre ...*

HAMLET : *¡Oh, Dios!*

FANTASMA: *¡Venga su infame y monstruoso asesino!*

HAMLET : *¡Asesinato!*

FANTASMA: *Asesinato infame, como lo son todos, pero éste el más infame, el más cruel y el más monstruoso.*

HAMLET : *Cuéntamelo ya, para que con alas tan rápidas como la fantasía o los pensamientos amorosos, vuele a la venganza.*

Ninguna de estas actitudes, percepciones o sentimientos, puede ser entendida en su coherencia global, sin recurrir al mundo interno de Hamlet, a la biografía que surge de la obra, a su historia de relaciones concretas con los otros personajes: con su tío - con su madre - con Horacio, etc. y que viven dentro de él, impulsándolo a actuar o sentir de determinada forma.



A través del Teatro el hombre volvería a encontrarse en otro nivel, el de las producciones culturales, con algunas partes de sí mismo que, en el choque de la vida cultural con la vida de la naturaleza, han debido, muchas veces, quedar fuera. Estaríamos hablando de energías emocionales de gran profundidad que aparecen culturalmente transformadas, pero que por contener estos aspectos y dimensiones del Inconsciente, tienen gran fuerza expresiva.

Planteamos al símbolo teatral como un hecho cultural vinculado con fuerzas y energías propias del arcaísmo humano y que se arraigan en lo hondo de la vida.

"Se Ama en la Obra de Arte lo Único, lo Irreemplazable, pero eso Vive sobre un Fondo Antiguo" (2). Es decir, pareciera que se ama lo vivo, el sufrimiento o el amor que se nos hacen actuales, presentes en el arte, pero viven sobre un fondo más amplio, más profundo.

Es una dinámica de presencia-ausencia: presencia de signos, de significantes y ausencias de un mundo de asociaciones personales o colectivas, de emociones y sensaciones que aparecen y emergen convocadas por la obra teatral. Como si la obra atrajera en torno suyo un conjunto de ausencias de tipo afectivo y emocional, provenientes de recuerdos superficiales o profundos, conscientes o inconscientes de nuestras vidas, de nuestra historia personal o social.

La Iluminación Recíproca de Teatro y Psico-Análisis

Así las cosas, no cabe duda que hablar de inconsciente, de necesidades primarias, de emociones básicas, de luchas por la vida, de conflictos y cambios internos, es hablar de temas que también trata el Psico-Análisis. El Psico-Análisis nos permitirá tener mejores criterios y parámetros de lectura o de comprensión acerca del origen y presencia de esas fuerzas síquicas actuantes en los personajes y tramas teatrales.

Nos permitirá reconocer elementos latentes que se entroncan con las hipótesis del Psico-análisis para la mejor comprensión de las acciones y emociones existentes en la obra dramática, descubrir la fuente de donde provienen muchos conflictos, carencias y modalidades de relación con los otros personajes. ¿Cómo entender mejor, para un actor, la psicosis de Mary con todos sus mecanismos en el "Largo Viaje hacia la Noche" de O'Neill, o la ansiedad de Alberto hacia su madre en "Háblame de Laura" de Wolff? ¿En qué consisten esas realidades? ¿Cómo se mueven y desarrollan interiormente?, ¿De qué manera llegan a concretarse en esas conductas particulares? El Psico-Análisis es, en relación a estas preguntas, un aporte fundamental no sólo en la comprensión de los personajes, así llamados "Psicológicos", sino en cualquier personaje por abstracto o poco realista que sea. La razón de esto es que cualquier conducta humana contiene elementos de la fantasía inconsciente aunque no sea reconocido a primera vista y está presente en forma simultánea lo consciente y lo inconsciente en toda la trama de acciones dramáticas, siendo así cada conducta del personaje una situación llena de colores a descifrar.

Así, ambas disciplinas aparecen ligadas: el Teatro, por contener en sí mismo determinadas presencias de signos de nuestra vida cultural y humana, y el Psico-Análisis, por poder constituir un criterio de comprensión de esos hechos a partir de sus modelos teóricos, especialmente del concepto de inconsciente dinámico y mundo interno, así como los de pulsión de vida y pulsión de muerte.

Pensamos por esta razón que el Teatro y el Psico-Análisis tienen un material en común, la vida humana. Que en un caso ese material se actuará, se vivirá en la concreción social, ritual y pública del escenario, y en el otro, se analizará en un "setting" privado apto para la interpretación y la investigación. En el Teatro se ponderará lo artístico, la fusión, la síntesis expresiva con los materiales propios de lo

dramático, de la actuación y la puesta en escena, y en el Psico-Análisis lo científico, con ciertas leyes, hipótesis y distanciamientos propios.

Conclusión

Si bien estamos conscientes de las múltiples zonas de confluencia entre estos dos modos de conocimiento, también establecemos la relación entre el Teatro y el Psico-Análisis sólo en cuanto puede configurar una nueva lectura del hecho teatral, una proposición de un conjunto de hipótesis que den una mejor comprensión de la obra misma y sus posibilidades a los actores, directores y dramaturgos. Constituye un aporte que, si bien consideramos imprescindible para las personas que trabajan en el Teatro, deja y dejará fuera un sinnúmero de otros aspectos que configuran la totalidad de este Arte, el que sin duda tiene siempre algo de irreductible y misterioso, que no se agota jamás en el trabajo de análisis por riguroso que éste sea.

Relacionar estas disciplinas, conocer los aportes entre el Teatro y el Psico-Análisis, puede ser un ámbito de enorme valor para abrir nuevas interrogantes, para avanzar en la comprensión de zonas hasta ahora no reconocidas en el arte dramático. Aporta una manera de adentrarse con mayor profundidad y por caminos siempre abiertos en la búsqueda de la verdad de la vida, presente en toda obra artística.

Esta posibilidad de intentar nuevos acercamientos, nuevas preguntas y síntesis se constituye en el norte de todo nuestro quehacer universitario.

- NOTA:**
1. Muchos de estos conceptos surgen de una investigación entre Teatro y Psico-Análisis que se realiza en la Escuela de Teatro de la U.C. donde participan los psicólogos psico-analistas, profesores Jaime Coloma y Omar Arrué.
 2. En futuros artículos acerca de este tema se presentarán análisis concretos de personajes de teatro, incluido el Teatro Moderno, aparentemente más alejado de lo psicológico.







Pedagogía Teatral

Carta al Actor D.

Eugenio Barba

Esta carta fue escrita por Eugenio Barba a uno de los actores del Odin en 1967. A menudo ha aparecido en libros y revistas en distintas partes del mundo para ilustrar la visión del Odin sobre el teatro y, en términos más generales, su actitud hacia un "nuevo" actor. Fue publicada por primera vez en el libro *Synspunkter om kunst* (Puntos de vista sobre el arte) (Copenhague, 1968).

A menudo me ha sorprendido la ausencia de seriedad en tu trabajo. Y esto no se debe a falta de concentración o de buena voluntad. Sino que se expresa por dos actitudes. Primero de todo la impresión de que tus acciones no están dictadas por una convicción interior o por una necesidad ineluctable que se manifestaría en la ejecución de un ejercicio, de una improvisación o de una escena. Puedes estar concentrado en tu trabajo, sin economizarte, tus gestos pueden técnicamente ser precisos, y sin embargo tus acciones siguen siendo vacías y no creo en lo que estás haciendo. Tu cuerpo sólo dice una cosa: "obedezco a una orden dada desde el exterior". Los nervios, el cerebro, la columna vertebral no están comprometidos, y sólo tu epidermis querría hacer creer que todo esto es vital para ti. No percibes en ti mismo la importancia de lo que quieres hacer participe a los espectadores.

Entonces, ¿cómo puedes esperar que el espectador quede prendido de tus acciones? ¿Cómo podrías, de este modo, hacer comprender o afirmar que el teatro es el lugar donde las convenciones y las trabas sociales deben desaparecer para dejar sitio a una comunicación sincera y absoluta? Tú, representante de la colectividad, estás en un lugar donde se manifiesta la

necesidad de cada uno de sentirse aceptado, donde las humillaciones, las experiencias denigrantes por las que has pasado, tu cinismo que es una actitud de la autodefensa, tu optimismo que es la irresponsabilidad misma, tu sentimiento de culpa aparecen junto a tu necesidad de amar, a tu nostalgia por el paraíso perdido, quizá buscado en el pasado, en tu infancia, en el calor de un ser -tu madre, el que te ha hecho olvidar la angustia- en el tiempo en el que no te hacías preguntas y en el que exigías una respuesta.

Todas las personas presentes en esta sala quedan impresionadas si tú efectúas, durante la representación, un retorno a las fuentes, hacia aquellas experiencias humanas comunes que permanecen ocultas: verdadero lazo humano que te une a los demás.

La segunda tendencia que veo en ti es el temor a tomar en consideración la seriedad de este trabajo: sientes una especie de necesidad de reír, de burlarte, de comentar humorísticamente lo que tú y tus compañeros hacéis. Es como si quisierais huir de la responsabilidad que sientes, que va ligada al trabajo mismo y que consiste en establecer una comunicación con los demás hombres y en asumir las consecuencias de lo que revelas.

Tienes miedo de la seriedad de este trabajo, de estar al margen de lo que está permitido: tienes miedo de que todo aquello que haces sea sinónimo de fanatismo, de aburrimiento, o de aislamiento profesional. Pero, en un mundo en el que los hombres que nos rodean ya no creen más en nada o pretender creer para estar tranquilos, aquel que ahonda en sí mismo para enfrentarse a su condición, a su falta de ideales, a su necesidad de vida espiritual, es tomado por fanático o por ingenuo. En un mundo cuya norma en vigor es hacer trampas, aquel que busca "su" verdad es tomado por hipócrita.

Creo que nunca has pensado que todo lo que liberas, modelas y cumples en tu trabajo, es una manifestación de la vida y merece consideración y respeto. Tus actos, en presencia de la colectividad de los espectadores, deben estar cargados de la misma fuerza que la marca de las tenazas incandescentes del verdugo, o que la voz de la zarza ardiente en el monte Sinaí. Solamente entonces tus actos podrán seguir viviendo en el espíritu y en el fuero interno del espectador con esta necesidad que provoca consecuencias imprevisibles. Mientras Dullin yacía

en su lecho de muerte, su rostro se retorció deformándose según las máscaras de los grandes papeles que había vivido: Smerdiakov, Volpone, Ricardo III. No era tan sólo el hombre Dullin quien moría, sino también el actor y todas las etapas de su vida.

Si te pregunto por qué te has hecho actor, me responderás que quieres expresarte y realizarte. Pero, ¿qué significa realizarse? ¿Quién se realiza? ¿El jefe de oficina Hansen que vive una existencia respetable, sin inquietudes, nunca atormentado por estas preguntas que quedan sin respuesta? ¿O el romántico Gauguin que, después de haber roto con las normas sociales, terminó su existencia en la miseria y las privaciones de una pobre aldea polinesia, Noa-Noa, donde creía haber reecontrado la libertad perdida? En una época donde la fe religiosa está considerada como neurosis, nos falta la medida para juzgar el éxito o el fracaso de nuestra vida. Sean cuales sean las motivaciones personales y ocultas que te han traído al teatro, ahora que ejerces esta profesión, debes encontrar un sentido que vaya más allá de tu persona, que te sitúe socialmente frente a los demás.

Sólo en las catacumbas puede prepararse una vida nueva. Ese es el lugar de quienes, en nuestra época, buscan un compromiso espiritual y no tienen miedo a la confrontación difícil. Esto supone coraje: la mayoría de la gente no tiene necesidad de nosotros. Tu trabajo es una forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad, y sobre los acontecimientos que tocan lo más profundo de ti mismo a través de las experiencias de nuestro tiempo. Cada representación en este teatro precario que choca contra el pragmatismo cotidiano puede ser la última, y tú debes considerarla como tal, como tu posibilidad de reencontrarte, dirigiendo a los demás el saldo de cuentas de tus actos, tu testamento.

Si el hecho de ser actor significa todo esto para ti, entonces surgirá un teatro nuevo, un modo nuevo de aprehender la tradición, una nueva técnica. Una nueva relación se establecerá entre tú mismo y los hombres que por la tarde vienen a verte porque te necesitan.





Pedagogía Teatral

TEATRO ANTROPOLOGICO

Eugenio Barba

La antropología es el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación.

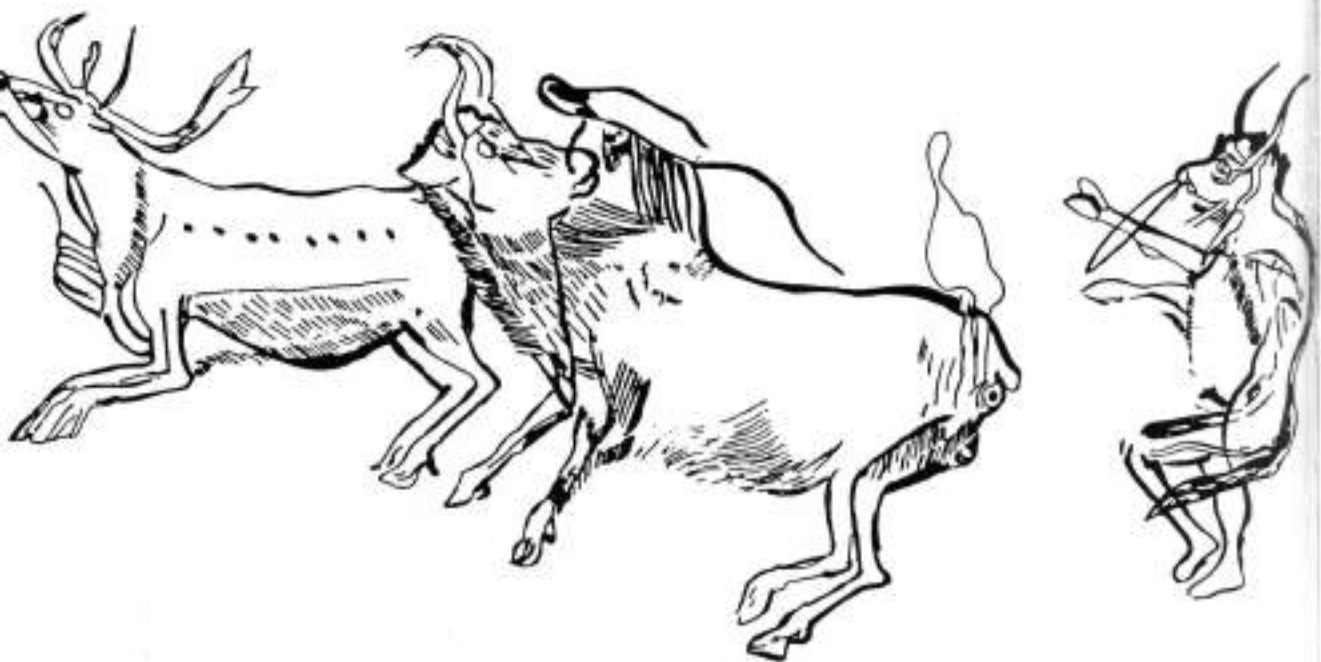
El teatro antropológico es el teatro cuyo actor se enfrenta a su propia identidad.

La noción de identidad proviene de latín, "*Idem*", que significa lo que no cambia, lo que es lo mismo. El ser humano que tiene identidad posee un eje, un centro, un núcleo de valores que lo orientan frente a las circunstancias, oposiciones u obstáculos que la vida le propone. En el caso del actor, la identidad se manifiesta a través del oficio. La concretización de ese oficio explora un horizonte histórico-biográfico, que determina sus resultados artísticos. Estos son relativos a su propia experiencia, herencia y visión del mundo igual que en cualquier otra expresión cultural. Esta relatividad es la que permite que cada individuo sea único y diferente frente a los demás. De la misma manera un grupo teatral tendrá que manifestar su relatividad para definirse frente a los otros.

El Teatro antropológico subraya las unicidades de cada individuo o de cada actor, de cada grupo, de cada horizonte histórico-cultural. Teatro Antropológico significa un viaje en la propia historia y cultura. También significa fortalecimiento de nuestro eje-identidad proporcionándonos un perfil que nos separa de los otros. Pero a la vez significa el instrumento para encontrar un territorio en el cual todos somos iguales. Este territorio se manifiesta en la presencia material del actor que es la misma e inalterable en cualquier lugar. Esta es la identidad profesional, que permite ir tras los resultados, o estilos que caracterizan a una cultura o a un temperamento artístico y descubrir los principios comunes de la presencia escénica para poder aplicarlos a su propia exploración. Esta identidad consiste en su identificación con una historia teatral transcultural construida por maestros y creadores que nos precedieron. Por lo tanto, un actor de la "Polinesia" podría construir su identidad profesional orientándose sobre valores y experiencias de maestros o creadores de otras culturas. El Teatro Antropológico sólo existe si está basado en esta polarización. Por una parte, la pregunta ¿quién soy? como individuo de un determinado tiempo y espacio y por otra la capacidad de intercambiar respuestas profesionales en relación a esa pregunta con personas extrañas y lejanas en el tiempo y en el espacio.

Es en el intercambio y no en el aislamiento, donde una cultura puede desarrollarse, es decir "Transformarse" orgánicamente. Lo mismo es aplicable para los individuos y los ofiantes del teatro. Sin embargo, para que se produzca el intercambio tiene que ofrecerse algo a cambio. En ese sentido el aspecto de la identidad histórico-biográfica es fundamental para enfrentar su polo opuesto, el encuentro con la otredad, con el distinto, no para imponerle nuestro horizonte o modos de mirar, sino para permitir un desplazamiento que nos posibilite vislumbrar, además del universo conocido, un nuevo territorio.

Teatro Antropológico significa proteger su propio eje superando inseguridades y autodefensas, para exponerse a un enfrentamiento, a una desorientación, a una crisis, para que el teatro respetando la ley de la vida fluya y cambie continuamente.



Pedagogía Teatral

LA RELACION OBSERVACION-IMITACION: PUNTO DE PARTIDA DE LO TEATRAL.

Héctor Noguera.

- La mimesis, una constante dentro de la variabilidad del teatro.

Podemos tener diferencias en cuanto a en qué grado o en qué forma el teatro debe expresar la realidad, pero que debe hacerlo de alguna manera es algo que está claro. Los grados van desde el hiper-realismo, pasando por el realismo, hasta lo más simbólico como expresión teatral.

Stanislavsky insistía ya a principios de este siglo que el teatro debe inspirarse en la naturaleza del hombre; Brecht, por la misma época, habla que éste debe reflejar al hombre en sociedad. Artaud sugiere liberar al arte dramático de acartonamientos y lanzarlo por el camino del desgarramiento del individuo-actor hacia una expresión menos racional, más orgánica, y por lo tanto más verdadera según su concepción del hombre.

Stanislavsky establece un método psico-físico que hace aflorar el inconsciente del actor para ponerlo al servicio de la acción dramática, que es generada por fuerzas contrarias que no hacen sino reproducir situaciones conflictuales propias del hombre en esta tierra. Así también, Aristóteles establece en su Poética que la Literatura y las Bellas Artes son imitación de acciones humanas; coloca por tanto, la mimesis como elemento fundamental, constitutivo de lo artístico; distingue la retórica de la literatura, dejando para la primera lo meramente discursivo, y a lo literario, la imitación que produce en el receptor sentimientos, sensaciones, emociones. Brecht disiente de Aristóteles en cuanto a lo catártico, pero no discute para nada el principio de la mimesis; por el contrario, es uno de los autores que más magistralmente la maneja ya que su efecto de distanciamiento denota más esencialmente que el arte es imitación, no realidad.

A partir de los griegos el teatro está íntimamente ligado a la Literatura, y si la Literatura es mimesis, el teatro, según el concepto greco-latino, también lo es. Antes de los griegos en el mundo occidental el teatro se nos presenta unido a la magia y la religión, siendo esencialmente imitación. El hombre primitivo adopta la forma de los animales, ya sea para alejarlos o para acercarlos, estiliza la imitación hasta convertirla en danza y en rito sagrado. En nuestra cultura actual, el elevar la hostia y el cáliz en la misa católica no hace sino imitar el gesto que en un día y lugar precisos realizó Jesús ante sus apóstoles, como una síntesis de lo que sería su muerte. Al reproducirse durante siglos el mismo gesto en otros días y lugares específicos, no es un simple recordatorio de lo que un día ocurrió sino que es el acto mismo. Esto es el sentido máximo de la mimesis; cuando el actor está actuando un personaje no está recordando al que escribió un día determinado el autor sino que es, de un modo mimético, ese personaje, hoy.

La mimesis trasciende hacia lo sagrado, traspasa la barrera de lo humano-concreto y transforma la realidad partiendo de ella misma, asumiéndola en su estado más pleno al investirse de ella por dentro y por fuera con el fin de abarcarla en su totalidad.

- Imitación, juego y aprendizaje.

Se dice que el complejo proceso cognoscitivo del niño más pequeño se realiza a través de la imitación e internalización de lo que le rodea, especialmente, la gestualidad de sus congéneres adultos. Luego el aprendizaje natural y el crecimiento del niño se produce principalmente a través de los juegos que crea en base a los conocimientos apprehendidos por la imitación. Así, su modo de relacionarse con el mundo influirá en su set de conductas, lo que posteriormente contribuirá a formar su carácter, su personalidad.

Ahora bien, el joven que llega a estudiar Arte Dramático viene con el deseo de expresar la realidad y de cambiarla en algún grado. Sólo que el mundo que lo rodea no lo ha preparado para absorber la realidad con todas sus potencialidades sino parcializadamente, pues descarta en

gran medida la sensorialidad como método de conocimiento. Esta facultad que el niño utiliza amplia y espontáneamente va siendo inhibida durante la adolescencia a través de una educación que privilegia exclusivamente lo intelectual como único distintivo de lo inteligente, de lo válido como crecimiento. Esta educación, fuera de categorizar equivocadamente, divide al ser humano como si estuviera hecho de trozos separados. Así, se extrema lo que es el pensamiento "Racional" por un lado, y lo que es lo físico e intuitivo por otro. Se deja de lado lo corporal como instrumento de conocimiento y de expresión a la vez.

La introducción en cualquier disciplina artística debe comenzar por un entrenamiento perceptivo que permita a la persona ver la realidad con una objetividad o limpieza de juicio que le haga posible aprehenderla en forma orgánica, integral, más verdadera, y que le permita también expresarla posteriormente de acuerdo a sus propias vivencias.

- **El nexo de identidad entre el actor y el espectador.**

La imitación de las acciones humanas es básicamente el lenguaje nexo entre el espectador y el actor. El espectador comienza a ver el espectáculo a la expectativa (creo que esta cacofonía tiene algún sentido) de lo que el hecho teatral, como totalidad escénica, le entregue. Desde el punto de vista de las claves que se le proporcionen, deberá identificar aquello que ve con su realidad circundante, ya sea ésta en un plano individual o social, o ambas cosas. En la medida en que este reconocimiento lo conmueva más o menos, su conexión con el espectáculo será más o menos viva y por lo tanto, placentera (entendiendo que el placer se hace presente en la medida en que se reconocen esas acciones y transfieren al espectador o nuevas visiones de mundo o catarsis emocional, por nombrar las dos grandes vertientes del teatro actual, que desde luego pueden estar fundidas según los géneros teatrales o intenciones varias de comunicación por parte de los creadores). Esto implica que la calidad de las claves de identidad que se le proporcionen influyen directamente en la mayor o menor riqueza de

asociaciones y movimientos internos del espectador, que a su vez está en contacto con otros espectadores que procesan también la misma experiencia y que influyen en su apreciación total. Tales claves no son más que las imágenes provocadas por la mimesis.

- Información y percepción sensorial

El teatro ha caminado ya un largo trecho desde el naturalismo, y ya conocemos demasiado bien sus limitaciones como para promoverlo a estas alturas. El concepto de realismo es actualmente lo suficientemente amplio, y caben dentro de él muchísimos puntos de vista y formas de expresión; así, lo reconocemos porque siempre está en el fondo el hombre en sociedad como actitud dialéctica generadora de pensamiento, como forma de investigación profunda capaz de incluir diferentes niveles de percepción.

Sabemos que el artista, si quiere reflejar el mundo, tiene que estar en permanente estado de búsqueda. El problema está en cómo se aproxima el artista al conocimiento de su realidad, la propia, la más próxima, la más lejana, la interna, la externa, la de él y la de los demás.

Las fuentes de conocimiento del artista son de dos órdenes: El primero es aquel que está disponible en la cultura. Los medios de comunicación son actualmente tan profusos y efectivos que es prácticamente imposible no estar influidos por ellos y obtener constantemente un cúmulo de información variadísima de lo que está ocurriendo en los más diferentes ámbitos del acontecer humano. Incluso si nos desconectáramos de estos medios, igualmente recibiríamos las informaciones que entregan a través de las personas que mantienen contacto con nosotros en nuestro diario vivir. Hay por tanto un nivel de información generalizado que compartimos casi con la misma cantidad y calidad de datos con los seres que están más o menos cerca de nuestras vidas.

Sin embargo, se trata de un tipo de información que no tiene prueba de validez, ya que muchas veces no se conocen sus fuentes o procesos de producción, los que introducen una

distorsión en los hechos relatados.

Otro nivel de conocimiento es aquel en que el ciudadano va más allá del nivel medio y busca publicaciones donde se hagan comentarios más precisos de la realidad actual, o en donde haya una información mayormente elaborada; o bien, recurre a la literatura y a las artes como forma de incrementarse culturalmente para formarse una idea personal, una versión propia de lo que constituye su entorno. Sin duda que el acceso a la información es hoy importante y se integra a nuestro caudal, lo que nos permite reconocer mejor los fenómenos de nuestro tiempo y concluir nuevas posibilidades en cualquier orden.

El problema es que toda esta valiosa información es producto ya elaborado, que si bien es cierto podemos reelaborar porque también ha pasado a ser parte del contexto humano, sólo nos abarca un nivel de nuestra potencialidad de conocimiento. Por lo tanto, si bien lo incorporamos como estímulo de nuestra reflexión, no se resuelve necesariamente en resultado artístico.

El otro momento complementario al anterior, y no siempre desarrollado y asumido con la fuerza necesaria, es el de pasar por el propio aparato sensorial y vivencial la experiencia de conocimiento del mundo. Esta aprehensión y proyección sensorial no sólo se refiere a lo que está presente ante nosotros en el aquí y el ahora, sino también lo que podemos trasladar a éste desde nuestras propias memorias (físicas, sensoriales y emocionales).

El teatro es suceso en sí, y el espectador forma parte de ese suceso. El teatro es fáctico y le corresponden a él las facultades de tiempo y espacio en las cuales están incluidas como protagonistas de ese hecho tanto el público como los actores. La forma de aprehensión de la realidad en estos dos casos va, comparativamente, desde una fotografía hasta una persona de carne y hueso.

Vivenciar implica comprometer la totalidad de nuestro ser en un acto integral sensorial e intelectual a la vez que intuitivo, digamos mejor, perceptivo. Lo artístico encierra en sí la simultaneidad de elementos que permiten ser aprehendidos, percibidos por el espectador en un acto de comunicación con el creador, siendo la sensorialidad un

importantísimo vehículo de transmisión de las múltiples lecturas de que lo artístico es capaz.

Si a través de lo sensorial se comunica y se percibe, es entonces este aspecto el que debemos desarrollar para llegar a una percepción del mundo real y luego poder transfigurarlo, traspasarlo y entregarlo. Debemos recuperar la actitud del niño que a través de sus sentidos elabora imágenes y llega hasta el conocimiento de la esencia de cada objeto.

- Imitación y síntesis simbólica.

La aplicación de los sentidos en la observación nos lleva a la imitación de lo observado de manera que al imitarlo nos obligamos a descomponerlo para luego sintetizarlo. En este proceso ganamos el conocimiento de lo que hemos seleccionado como objeto, lo cual implica una descontextualización del mismo para que pueda ser trasladado a la estructura que conformará posteriormente la obra artística. El proceso de imitación se transforma en mimesis en el momento que se produce esta comprensión integral de lo imitado, cuando el sujeto ya ha dejado de ser sólo él mismo, para convertirse en una síntesis con el objeto.

Peter Weiss, en su obra "Marat Sade", toma como objeto de investigación su propia sociedad europea de la post-guerra, haciendo del hospicio de locos de la época de Napoleón una metáfora de ella. Al interior de esta metáfora crea otra que es la representación de la Revolución Francesa que, a su vez, es una metáfora que crea el personaje Marqués de Sade, quien la hace para reconocer los hechos de la Revolución que él mismo vivió, pero que necesita volver a presentar en boca de los asilados de Charenton con el fin de resolver su relación con Jean -Paul Marat, que es la relación de Sade con la revolución, que no es otra que la relación de Weiss con su sociedad actual. Este juego, o más bien este sistema de imitaciones, encierra un solo fenómeno de mimesis que lleva a una lectura plural de la sociedad y la historia. Aquí Weiss utiliza la esencia misma del teatro para mostrar los mecanismos del teatro y desmontar a su vez los mecanismos de la estructura social.

Vaya esto como ejemplo en cuanto a que no circunscribimos la relación observación-imitación a un "Estilo" teatral que se podría pensar "Naturalista". Creemos que es constitutivo de "lo teatral" en sí, y por tanto debe ser parte importante en la formación del actor.

- La Mimesis como Recuperación de la Identidad.

Lo importante de lo anterior es que Weiss no intenta hacer una denuncia de la que es nuestra sociedad desde un púlpito de pre-concepciones, sino que utiliza la imitación para conocer, redescubrir el mundo en que vivimos; ubicarse en él como su parte legítima. En suma al querer reconocer esta sociedad está buscando la verdadera identidad de éste y por tanto, la propia y personal.

La observación de los acontecimientos presentes o pasados nos lleva a nosotros mismos, para luego, partiendo de nosotros, poder reiniciar el proceso de observar-sintetizar-mimetizar, entrar en una nueva y artística interacción con nuestro mundo.





EN TORNO AL TEATRO CHILENO ACTUAL.

Edición y Coordinación
María de la Luz Hurtado

Intentar definir "en qué está" nuestro teatro profesional es una tarea que posee diferentes aristas, y que inevitablemente contiene una alta dosis de subjetividad. La falta de un proceso abierto, permanente, sistemático de reflexión crítica en el área ha impedido la formación de parámetros validados y compartidos de evaluación. ¿Cómo decifrar la información cuantitativa del número de montajes y grupos que se encuentran con un público en nuestras salas y escenarios? ¿Cómo convertir el dato cuantitativo en cualitativo? ¿Sobre qué bases asignar valor al trabajo de autores, de grupos, de directores? ¿Es con la mejor época del teatro universitario con la que hemos de comparar nuestro teatro, es con el abanico de experiencias nacionales recientes, con lo que se sabe está realizando el teatro latinoamericano, o con lo que está haciendo el teatro europeo y norteamericano? ¿Es el tema, la puesta en escena, o la función social del teatro frente al público lo que nos permitirá captar la significación y el aporte del teatro a la cultura y la vida nacional? Estas y otras opciones, unas afirmadas y otras cuestionadas con mayor o menor vigor, aparecieron en el foro realizado con diferentes personas vinculadas a nuestro teatro, con el ánimo de despejar la pregunta inicial de la "situación del teatro chileno".

Al contrario de lo que esperábamos, más que un análisis de montajes específicos, el debate giró en torno a planteamientos globales de la relación teatro-arte-sociedad. Pareciera que sólo una vez despejadas las grandes proposiciones que fundamentan el punto de vista, podrá entrarse a un diagnóstico más acotado de lo que es hoy nuestro teatro.

No hubo conclusiones. El carácter de conversación abierta que se le dio a este primer encuentro convocado por **APUNTES** explica la diversidad de temas y enfoques, muchas veces apenas esbozados, que aparecieron. Nos dejan, sin embargo, una agenda para futuras discusiones y trabajos que profundicen lo que aquí todavía constituye interrogantes (1).

1) El foro se realizó el 24 de Noviembre de 1986. También fueron invitados Delfina Guzmán (Teatro Ictus), Jaime Vadell (LA Feria), Agustín Letelier (Instituto de Letras U.C.) y Milán Ivelic (Instituto de Estética U.C.) quienes excusaron su asistencia.



UN DIAGNOSTICO INICIAL.

M.L. Hurtado : Para motivar el debate, sintetizaré algunos puntos centrales de carácter descriptivo e interpretativo acerca de cómo veo el teatro chileno de hoy, tomando como referencia la temporada de 1986.

Sorprende un primer dato: es mucha y muy variada la actividad teatral que se realiza en el país, y que se difunde en el circuito de salas comerciales.

La importancia cuantitativa del fenómeno es nítida: se montaron 27 obras de autores chilenos, de las cuales 21 son estrenadas por primera vez. Hubo 46 montajes en lo que va del año en Santiago, o sea 60% de ellas es de autoría chilena. De los grupos que están tras estos montajes, 17 corresponden a compañías estables con alguna trayectoria (dos años de funcionamiento o más) (1).

Sin embargo, hay una gran centralización del teatro profesional en Santiago: "El Rostro" de Concepción y el Teatro de la Universidad de Antofagasta son unas de las pocas excepciones en provincia. En éstas, sin embargo, como también en los barrios y colegios capitalinos, el teatro aficionado de animación social o vocacional ha experimentado un importante crecimiento en su capacidad organizativa y de creación.

En cuanto a los dramaturgos, los hay de muy variado tipo. Hay algunos que tienen más de una obra en cartelera, simultáneamente, como Radrigán y De la Parra. ¿Son los autores del período? También, se observa un encuentro entre teatro y literatura: Lihn, De la Parra, Cerda, SKármeta.

Los datos, nos muestran un momento dinámico y activo de la producción teatral y dramática nacional, en un contexto de muy difíciles condiciones económicas y de producción. ¿Ocurre lo mismo con los públicos del teatro? ¿Y cuál es el valor cualitativo de esta experiencia?

Ya en el plano interpretativo, mi tesis es que estamos en momentos de transición, de búsqueda, donde no están equilibradas las ideas con su capacidad de realización textual o escénica. Esto no ocurría a fines de los '70, época de "Las Tres Marías y una Rosa", "El Último Tren" o "A la Mary se le Vio el Poppins". En esas obras había una estética que estaba muy consolidada con sus objetivos expresivos; eran unidades redondas, firmes, lo que las hacía comunicacionalmente muy efectivas.

Luego, desde los '80, viene una época de revisión, de exploración de las puestas en escena, de aparición de nuevos dramaturgos que están buscando expresarse en otros temas y dimensiones de la experiencia personal y social. Y frente a sus trabajos, uno dice: qué interesante la proyección que vislumbro, pero ... cojea por aquí y por allá en su materialización. Aparece, entonces, como más atractivo lo que uno intuye se pretendía o buscaba que la capacidad de realizar esa idea. ¿Falta una mayor maduración en la relación entre las estructuras dramáticas y las puestas en escena? ¿Son lenguajes que están en constitución todavía?

En este sentido, los que están aportando son muchas veces los dramaturgos y directores jóvenes, en los cuales uno siente grandes chispazos, aún por madurar.

¿QUE SIGNIFICA EL 'BOOM' CUANTITATIVO?

R. Núñez : Quería hacer un comentario cuantitativo: no deja de ser curioso que en el año 1960 había alrededor de 14 compañías funcionando en Santiago, y de eso han pasado 26 años. Era el momento en que Jorge Díaz estaba en pleno esplendor en el ICTUS, en que la Católica estrenaba "Deja que los Perros Ladren" y "La Pérgola de las Flores".

F. González: Esa fue la gran década del teatro chileno.

M.L. Hurtado: La nostalgia del pasado siempre nos filtra el recuerdo, exaltándolo. En un estudio que hice del período, no aparecieron 14 compañías funcionando paralelamente en forma estable. Por ejemplo, en los años 67 y 68, correspondientes a una activación económica y cultural, no se estrenaban más de 7 obras de autor nacional anualmente. Hoy estamos triplicando esa cifra, con algo más de 20 obras nuestras estrenadas por año.

J.A. Piña : Se dice que hay tan pocos dramaturgos, pero el dato estadístico es significativo: la cosa se mueve. En la información que nos entregaron aquí, aparecen funcionando 20 autores chilenos este año: Radrigán, Skármeta, Cerda, Josseau, Wolff, Rivano, De la Parra, Juan Vera, Vicente Ruiz, Miranda, José Andrés Peña, Cohen, Griffiero, Isidora Aguirre, Lihn, Vadell, Mónica Echeverría, Julio Bravo, Sieveking y Marras.

F. González: Bastantes. Ahora el problema es qué es lo que queda.

J.A. Piña: A mí me preocupa otro tema: De los 30 estrenos y re-estrenos, de obras nacionales, 15 se refieren directa o indirectamente al Chile de los últimos años: la revisión, la memoria histórica. (Y estoy aplicando un criterio estricto; no incluyo la obra de Marras, porque no se está nombrando a Chile, ni





Juan A. Piña,
Crítico teatral de Revista APSI y Mensaje.

tomo la última obra de Griffero, porque no la conozco). Por lo menos en la temática, sin analizar todavía críticamente la calidad, más de la mitad de las obras tienen una preocupación por este país, por lo que ha pasado en él. Insisto en el rescate de la memoria: Ahí yo veo una preocupación permanente.

M.L. Hurtado: Esa es una constante en el teatro de las últimas décadas, o más bien, creo que desde siempre el teatro está reflejando de distintas maneras la realidad. En los trabajos que he hecho sobre el *melodrama* y el *sainete*, por ejemplo, compruebo que la aseveración de que no tienen nada que ver con lo que está ocurriendo en el país en su momento, sino que son géneros consolidados que vienen hechos de antemano, no es verdadera, porque estos géneros siempre están recogiendo y readecuándose a la realidad. Pero, desde los '50 con los teatros universitarios, es la realidad social en sus componentes más económico-políticos los que han preocupado. Y esa tradición que nos viene desde entonces se ha reforzado en este último tiempo. Por lo demás, es ésta una constante del teatro latinoamericano. También el teatro ha tenido esa posibilidad más que otros medios de expresión dramática, que han estado más controlados, como la televisión. Pero la pregunta es: ¿cómo lo está haciendo nuestro teatro hoy, en relación a cómo lo ha hecho en el pasado? Creo que ahí hay un tema estético-expresivo en el que hay que indagar.

LO PROFESIONAL EN EL TEATRO ¿ CRITERIO VALIDO?

F.González: En el recuento que se hace, ¿cómo se distingue entre teatro profesional y no profesional? Porque la obra más atractiva del año la vi en una parroquia de la Reina. Era un espectáculo que hizo Sergio Hernández, "**Desde la Oscuridad**", que se presentó también en El Trolley y que tenía una fuerte raíz polaca.

Grupo: Está considerado como teatro profesional.

F.González: A eso me refiero. Hay espectáculos que a lo mejor no aparecen publicitados en El Mercurio, o ni siquiera tienen crítica, y que son de gran calidad. Y también hay espectáculos muy promocionados que están mal hechos y no tienen las condiciones para ser considerados profesionales. Por ejemplo, la década de los '60 es más grande de lo que se ha registrado porque en esa época ciertos espectáculos que se hacían más allá de la calle Huérfanos no eran considerados y eran muy atractivos. Creo que ahora hay una mayor amplitud en los críticos de la prensa para considerar el teatro. Habría que considerar la calidad más que la estructura formal de lo que es profesional, o el nombre de los que lo realizan: De repente hay nombres no famosos que hacen cosas muy notables, muy atractivas.

J.A. Piña : Un criterio que se ocupa es el de la formación: cuando se trata de actores egresados de la Universidad o de academias profesionales.

F. González: Yo creo que es el resultado el que debiera establecer los límites.

J.A. Piña : Es que en el resultado siempre vas a topar. Por ejemplo "El Jardín de los Suspiros" para mucha gente es un espectáculo aficionado, pero está hecho por la Universidad de Chile y por actores profesionales.

G.Meza : Ocurre lo mismo con otras profesiones: si un arquitecto hace una casa horrorosa, uno no va a decir que no es arquitecto, que no es profesional. Sí, que es un mal profesional.

M.L.Hurtado: Yo me inclino por el criterio del resultado: Por ejemplo, por lo que hace el teatro "Q". Siendo un teatro escuela, afincado en un barrio, tiene un nivel de propuesta formal y temática que a mí, al menos, siempre me interesa. Ese teatro siempre provoca, es muy atractivo en términos expresivos y de lenguaje. Pero en ese caso, se trata de un teatro para ciertos públicos y para ciertos objetivos socio culturales.

F.González: En la Universidad de Chile hicimos un seminario con alumnos de cuarto año, acerca de si hay proposiciones que podrían ser consideradas realmente innovadoras en las puestas en escena en Chile. Sacaron como resultado que sí las hay; el problema es que no siempre están bien realizadas. Hay montajes nuestros que, estando muy bien realizados, siendo óptimos desde el punto de vista formal, no alcanzan una dimensión de renovación ni de producto artístico teatral excepcional. Y de repente, aparecen en grupos de alumnos cosas muy notables, pero que están mal hechas. La gente que sabe hacer teatro a veces no hace cosas muy atractivas y la gente que no sabe hacer teatro tiene proposiciones bastante brillantes. A lo mejor, precisamente porque dicen no saberlo, descubren lenguajes y formas muy buenas que no tienen repercusión porque están mal hechas.

G.Meza : Pero que no es profesional. La Asociación Cultural Universitaria, de los alumnos de la Universidad de Chile, hizo proposiciones en el período grande, pero nunca pretendieron ser un teatro profesional. Sí hacen un aporte a la cultura. En el teatro uno se confunde con la buena intención, y las verdaderas innovaciones generalmente son tomadas y desarrolladas por los profesionales en todas partes del mundo. Por ejemplo, los polacos empiezan con un movimiento no profesional. Grotowski estudió Filosofía y juntó un par de personas y se fueron a trabajar en el teatro laboratorio. No se hacían llamar profesionales, pero nadie puede negar que lo son. Y Kantor era un pintor que estaba metido con los dadá; incluso entre los actores de Kantor están los famosos mellizos, que son joyeros. Pero son considerados realmente profesionales.



F. González: Por su aporte.

G.Meza : Y también por su formación. No son formados en la Universidad, pero tienen unas voces estupendas que han desarrollado solos. En un festival de aficionados, uno distingue claramente que los grupos son aficionados.

M.L.Hurtado: No sólo hay una retroalimentación desde el teatro aficionado al profesional: es recíproco. Muchos logros llamativos del teatro aficionado están afincados y alimentados en el teatro profesional, están en un diálogo con él, lo conocen bien y tienen sus planteamientos originales o propios en relación a ese teatro. Es gente que probablemente ha visto mucho teatro y aporta su punto de vista no desgajado sino como contrapunto o comentario al teatro más oficializado o dominante.

R.Nuñez : Ese es un fenómeno que ocurre a nivel mundial. Los grandes teatros institucionalizados, a través de todo el mundo, son siempre considerados por las nuevas generaciones como tradicionalistas, académicos, rígidos. Y nacen como callampas nuevos movimientos que tienden a romper, a quebrar eso, de los cuales generalmente los teatros institucionalizados pescan ideas muy valiosas y las desarrollan. El ejemplo más claro está en el movimiento hippie, fruto de una filosofía absolutamente anti establishment, y el establishment la pescó y la transformó en el hit.

G.Meza : Hay gente que hace una división muy clara: que los profesionales son los que quieren vivir económicamente de su oficio. Entonces entran en contradicción con todo lo que buscan en el teatro, porque muchas veces el que quiere vivir del oficio no corre riesgos. Y de ahí que encuentran una fórmula en la cual se mueven, y son arrastrados por ésta.

M.L. Hurtado: A no ser que encuentren otros modos de producción menos costosos y compartan los ingresos comunitariamente, estando dispuestos, claro, a una vida más sencilla. Pero la tentación de la televisión y del consumismo del modelo social chileno son demasiado tentadores ... De aquí que se vaya imponiendo el sometimiento de los creadores a los gustos de un público esquematizado, pero comercialmente productivo.

EL PUBLICO VALIDADOR DEL TEATRO

G.Meza : Cuando se habla de teatro, nunca debemos olvidar que no solamente intervienen el autor y los intérpretes, sino también el público. En un teatro que no tiene público, realmente no se produce el fenómeno; no existe, eso no es teatro ... y puede ser precioso. Podemos ir 2 ó 3 y encontrarlo fantástico, pero resulta que simplemente el fenómeno teatral no es eso.

M.L. Hurtado: Pero la falta de público no lo invalida: necesita persistir para madurar y encontrarse con su público.



Ramón Núñez V.,

Jefe de Producción de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, Director y Actor.

F. González: El público no va a ver las cosas nuevas porque nosotros somos responsables de ir a la retaguardia y no a la vanguardia del público. No hacemos que el público ascienda al teatro sino que nosotros descendemos a las apetencias del público. Entonces el público no se exige, no se refina como espectador y no está preparado para ver experimentos. Y el público común y corriente, nuestros familiares que no tienen nada que ver con el teatro, rechazan los experimentos, encuentran que son "cosas raras".

G. Meza : Yo pienso que la gente está preparada para ver un buen espectáculo desenfadado, una propuesta con cierta libertad creativa. La gente de teatro es la que está menos preparada para eso. Estamos más viciados porque empezamos a ver " *esto es una mezcla entre un simbolismo añejo más lo que hacían los teatros universitarios argentinos, etc*". Pero la gente que los va a ver no hace esas asociaciones. Está el caso de Peña, un joven muy talentoso que hizo "El Licenciado Patelin", creativísimo, y con actores que de repente se "caen" en algunas cosas, pero quieren ser profesionales, están preocupados como intérpretes de su voz, de su cuerpo, de trabajar en perfeccionarse. Y la reacción del público es tremendamente positiva. No sólo de los jóvenes, también de la gente mayor.

Esto de que los públicos vayan o no al teatro está relacionado con los medios de comunicación, y en eso la gente es bastante receptiva. Si uno ve cuáles son los medios que llevan público al teatro, la televisión es decisiva. Por ejemplo, esos spots que tiene la Católica son terriblemente efectivos. Pero la Universidad de Chile saca spots y no son efectivos cuando hacen mal teatro. O sea que la gente no es tonta.

B. Núñez : Pero la teleaudiencia del Canal 13 es infinitamente mayor que la del 11 ...

C. Morel : Yo creo que lo que dice Gustavo es cierto: Hay una resonancia de la gente con lo que hay detrás, una identificación. No basta con la buena publicidad.

G. Meza : Porque tú ves que "El Violinista en el Tejado", por ejemplo, tiene spots en todos los canales de televisión y a pesar de eso tienen grandes problemas, aun cuando es un teatro relativamente chico. Y por otro lado, el Coco Legrand que no saca spots en la TV tiene una cantidad de público asombrosa.

HAY UNA GRIETA ESTRUCTURAL EN EL TEATRO CHILENO

R. Griffero : Reconozco esa dimensión cuantitativa de la producción teatral chilena, pero hay un problema con lo cualitativo y yo tengo una pequeña teoría al respecto. Creo que en este momento, a nivel del teatro nacional, estamos en una especie de grieta estructural por una ausencia de información y formación, la que se perdió de una línea que estaba siguiendo respecto al desarrollo general del teatro occidental. Somos parte del teatro occidental. Toda la noción teatral que comienza después de Stanislawsky: Mayerhold, el teatro Bauhaus, el teatro futurista, todo lo que publicó Artaud entre los años 20 y 33, es parada de golpe en España en el 36 por la guerra civil, es parada en Alemania el 33, es parada en Italia el 22. Es decir, se para la proyección de la tradición teatral a nivel europeo y todo eso nos rebota directamente. Y cuando se retoma la actividad teatral, en el año 45-48, después de la guerra, se retoma a partir de la última imagen que queda, que es Stanislawsky, y lo que sigue es el teatro del absurdo con Ionesco, que aquí aparece con Jorge Díaz. Hasta ese momento hay una especie de paralelismo nuestro con el desarrollo teatral europeo.

Pero yo creo que ahí es donde se produce el descalabro, porque toda la información de ese período de pre-guerra empieza a ser traducida, publicada y divulgada en Europa. En las escuelas de teatro allá (donde yo estuve) lo fundamental era re-ver todos estos escritos, información y propuestas que aquí no



Dramaturgo, Director teatral y miembro de la Compañía "Fin de Siglo".



Director del "Club de Teatro", profesor y Director teatral.

se transmiten en las universidades. Primero, porque aquí no existen todas las publicaciones de teatro futurista, los textos de cómo hacer teatro Bauhaus. Se hace Artaud, pero resulta que las obras completas de Artaud son 8 ó 9 tomos y aquí se leen 2 tomos; el teatro de agitación y propaganda que sale del teatro ruso alemán que lo toma el Bread and Puppet, va con una unión tradicional a estos movimientos. Lo que ahora llaman post-modernismo retoma lo del modernismo para generar un teatro post-moderno; ellos pueden hacer eso porque toda esta especie de boom de conocimientos donde entra el teatro, la plástica, la imagen, toda la reconstrucción del lenguaje, etc., hace que se peguen un salto. Y yo creo que aquí en nuestra evolución llegamos hasta ese punto, y luego por ese vacío que se produce a nivel de información y de desarrollo teatral, no llega, está ausente totalmente.

Lo que sí queda es la necesidad de renovación. Renovación que patina sin una base teórica donde afirmarse, base que las renovaciones teatrales tienen allá y que son los cimientos para esa renovación tanto formal como de estructura del contenido.

Cuando recién llegué de Bélgica el año 82, lo primero que uno ve en los grupos como los de "Ubú Rey" o "Tríptico" es que retoman el teatro artesanal, el teatro hippie, pero que corresponde a la última imagen de los años 60, sin que den un paso más allá, porque está ausente esa formación. Así, toda la renovación va buscando por sí sola el camino. Entonces podemos hacer muchos espectáculos, muchas cosas, pero van faltando las bases. También están todos estos nuevos dramaturgos muy apoyados en lo literario que, por una ausencia de base de como reconstituir eso literario teatralmente, quedan trancos.

Yo creo que ahí está el rol fundamental de las escuelas que están formando gente de teatro: de dar esa base para que este desarrollo cuantitativo se transforme en cualitativo. Para la gente joven ésa es la gran carencia: ¿dónde podemos conseguir los textos? ¿dónde podemos ver esto otro? Pero hay imágenes: los video-clips que uno puede ver en la televisión comercial se basan en imágenes recuperadas del teatro experimental. Nosotros ni siquiera hemos pasado por ese período, por las fuentes. El espectáculo de la **Oscuridad** de Hernández es muy bueno porque ellos vienen con la base de Grotowski; no es lo mismo que hacer Artaud en base a una referencia artaudiana muy pequeña, o a una imagen de lo que uno piensa de lo que le han dicho que es Artaud: todo es a través de intérpretes de segunda mano. Si esa base no se genera, viéndolo desde el punto de vista europeo, no hay verdadera renovación. Desde el punto de vista de acá, también se trata de recuperar cosas nuestras. Como tú dices: la zarzuela, el sainete, que tampoco se hace porque no existen las bases para la reintegración.

Entonces lo veo como un gran orificio, como una grieta de desarrollo estructural.

E. González: ¿Cuándo se produce en Chile esa grieta?

R. Griffero: Los 13 años son fundamentales. Se hace después del auge del absurdo chileno; la gente que está formando continúa formando de ahí hacia atrás. No se mantiene al día.





EL TEATRO CHILENO LLENO IMPORTANTES VACIOS: HOY HAY DESENCUENTROS.

R. Osorio : Creo que es preferible y más fecundo un teatro que quizá estéticamente y teóricamente sea menor, pero que en un momento determinado pueda tener una funcionalidad importante en la relación con el público. A la inversa, podría ser más negativo un teatro propiciador de una estética con fundamentos muy profundos, pero que en ese momento histórico no tenga ninguna trascendencia en la sociedad; nos podemos encontrar con ese desfase. Sin embargo, tengo la sensación que en los últimos 13 años el teatro chileno ha tenido importantes hallazgos estéticos e incluso teóricos (y eso habría que evaluarlo con parámetros muy especiales), pero, fundamentalmente, ha tenido un encuentro con el público. Cumplió una función que otros medios de comunicación y otras instancias de encuentro, de información y de reflexión no cumplieron, porque no existían en el país. Y el teatro apareció con mucha fuerza y entró prácticamente a tomar esos espacios vacíos.

Por otro lado, yo tengo la imagen desde mi propia formación de una enorme carencia, y de una grieta de base teórica como tú dices, no solamente de los últimos 13 años sino que desde siempre en relación al desarrollo del teatro europeo occidental. La verdad es que se pueden contar con los dedos de una mano a alguien que en este país maneje, domine en profundidad, a un teórico como Stanislavsky, o como Artaud, o Brecht; yo no los conozco. Pienso que puede haber gente que puede realizar a Brecht, pueda hacer clases de Stanislavsky (incluso yo mismo me atrevo a hablar de Stanislavsky), pero de ahí a ser un dominador en la materia como me imagino que existen en la tradición europea y norteamericana, no.

Sin embargo, lo que yo veo hoy día 24 de Noviembre de 1986, es un desencuentro entre un grupo de gente de teatro que está proponiendo cosas (y que tiene características muy diferentes a ese boom que hubo en años recientes), y un público absolutamente desorientado que dice relación con la situación política que estamos viviendo. En el momento en que en Chile hubo este boom, llamémoslo pretensiosamente así, hubo una coincidencia entre lo que ese público parecía que necesitaba para su espíritu, para su mente, con un grupo de teatristas que también funcionaron y coincidieron en sus espíritus y mentes.

Creo que eso fue muy importante. El teatro se manifestó con mucha fuerza, aparecieron proposiciones estéticas y, cosa curiosa, eso floreció después de años de oscuridad en este país. No podemos mirar ese peak del teatro como algo que ocurrió por casualidad: creo que hubo mucha meditación. Yo me imagino a Gustavo Meza durante años reflexionando, junto a Jaime Vadell (que me parecen los más notorios de ese momento), después de un quiebre que ellos como generación habían sufrido. Yo tengo la sensación que hoy día hay otro quiebre. Es decir, ese teatro cumplió una misión.

Desgraciadamente, dadas las condiciones políticas y económicas que hay en este país, es muy difícil mantener un trabajo. Cuando se cita a Grotowski, a Kantor, nosotros estamos hablando de gente que tiene la posibilidad y capacidad



Raúl Osorio P.,

*Jefe de Docencia, Director teatral y Profesor
de la Escuela de Teatro U.C.*



de trabajar no durante 5 años sino que trabaja 20 y 25 años en sus teorías. Hoy en Chile nos encontramos con un grupo de personas que hacen mucho teatro y esta parte cuantitativa es más una potencialidad enorme que un resultado terminado: son una cantidad de materias teatrales y de vida las que hay ahí que tengo la sensación que en la medida que se pudieran incentivar, cuidar, desarrollar, criticar y ser capaces de aceptar la crítica, se podría salvar el momento de impasse. Creo que es mucho más conflictivo que en años recientes, porque la labor ahora no es una labor de constatación sino que es un teatro que se está aventurando hacia un futuro; que es capaz de estar, de proponer y de especular teóricamente tanto en lo político como en lo estético.

PRECISIONES SOBRE LA EVOLUCION DEL TEATRO CONTEMPORANEO Y LOS RESPALDOS -SIN GRIETA-DE NUESTRA PRODUCCION TEATRAL.

G. Meza : Como ésta es una revista especializada, me gustaría precisar acerca de apreciaciones bastante erradas en lo que planteó R.Griffero de que en Chile se produjo una detención en la información desde los rusos y no abarcó la reacción que se produce históricamente contra el realismo. Ramón plantea que eso queda detenido durante la guerra. Si nosotros hablamos de España puede ser, pero piensa tú la reacción que se produce en Alemania contra el realismo: a los años de la guerra vuelve Brecht con el Berliner Ensemble y se retoma la línea del Bauhaus. En Francia, lo que se produce, incluso, es desconocimiento de Stanislavsky, que expresa la reacción prácticamente endémica que ellos tienen en contra del realismo y que se recoge en una tremenda diversidad. Si ellos se acercan al realismo en un momento es prácticamente a fines de siglo pasado con Antoiné y el naturalismo pero a la vez, él da a conocer a los simbolistas dentro del teatro. Después vienen Jouvet, Copeau hasta Ionesco, los irlandeses, estrenos Naif, viene Beckett, etc. Entonces, por ese lado no se para. Además, la guerra pudo ser una detención de un movimiento, pero gran parte de los artistas de ese continente pasa a América, a EE.UU., y se desarrollan ahí. Si vamos a Chile, no solamente no somos detenidos sino que somos afortunados gracias a que se viene la gente que ahora está de última moda como la Pina Bausch, discípula de

Jooss, el que deja sus discípulos acá. También está toda la tradición que se viene hacia nosotros con Huidobro y con gente que no solamente trae, sino que aporta al mismo tiempo.

Y lo otro que me gustaria discutir es acerca de Artaud, al cual sólo se ve desde la simbología de un loco que escribe y que provoca una ruptura sin relacionarlo con su no-computación del teatro balinés como teatro extremadamente codificado, y que establece una profunda relación con lo divino.

En cuanto a los polacos hay un error también; la ayuda del estado polaco a las artes son mitos. Realmente la represión en Polonia es atroz y a lo mejor dentro del teatro es peor que acá. El grupo polaco de donde salió la actriz de **"Los Caminantes"** se va a trabajar a la frontera con Rusia con los pies envueltos como los personajes de Chejov, y trabajan por un sandwich y de repente los echan por indeseables. Pero el teatro polaco no es descubrimiento de Grotowski. Resulta que Kantor va a cumplir como 104 años, y está haciendo lo mismo desde que tenía 17, con las mismas dificultades. Los polacos están desesperados porque se les produjo un poco como la cueca del guatón Loyola: lo desarrollado por Grotowski, de la no importancia de tomar el lenguaje como sonido articulado, lo están repitiendo. Y la división y la ruptura que uno ve en el teatro polaco, que nosotros nunca vamos a poder hacer por nuestras diferencias culturales, están relacionadas con que Polonia es un corredor en medio de Europa donde los han pasado pisoteando y tienen un problema de identidad atroz. Si uno escucha a Chopin, la verdad es que de él podían haber saltado a Grotowski y a Kantor, porque siguen manteniendo los mismos problemas por una condición geográfica. Entonces cuando uno dice *"aprender de los polacos"* no debiera ser de su estilo sino de la decisión de jugarse como se juegan.

Si estoy de acuerdo que se ha perdido dentro de las escuelas de teatro la relación con el estilo, cosa que yo trato desesperadamente de recuperar. Yo hablo de mi profesor Pedro Orthus, que tenía una gran lucidez y una gran preocupación por eso. Pero por otro lado, pienso que en lo más vital de nuestro teatro, esa despreocupación por el estilo hace y produce cosas realmente grandes. Cuando uno ve *"Macunaíma"*, por ejemplo, se da cuenta que ahí hay información pero fundamentalmente hay una relación del ser con su mundo que nosotros no podemos hacer igual, como no podemos hacer el teatro francés, afortunadamente. Pero *"Mucunaíma"* te llega realmente, junto con Glauber Rocha en el período en que los brasileros descubren que no son europeos; es el momento en que empiezan a producir el salto grande, porque antes trataban de hacer cosas a la europea y lo hacían muy mal. Ahora, el problema del teatro brasileros y nuestro es encontrar las formas que respondan a nuestros contenidos y en eso estamos y no en el problema de lo que es de ahora o lo que es de ayer. Porque realmente la cuestión del video-clip de ahora es cierto: es una moda y es una moda floja.



Gustavo Meza,



Director de la Escuela de Teatro Imagen y Director teatral.

Hay una cosa del teatro chileno que no se ha perdido y que es difícil que se pierda, que es la efectividad del intérprete; ése es un capital que no se puede negar sobre todo si uno mira hacia afuera. La presentación de **"Los Payasos de la Esperanza"** en el Festival de Cádiz causó sensación, fundamentalmente, por la calidad de sus ejecutantes. Igual cosa ocurre en los Moliere que hacían Ramón Núñez con Héctor Noguera.

Cuando uno empieza a ver a Marco Antonio de la Parra que es un tipo culto, informado (en teatro era bastante inculto cuando recién empezó), escribió una cosa como **"Lo que el Viento se Llevó"**, monumental, y sobre la base de trabajar con gente que ha estado en el teatro durante mucho tiempo, aprende. Pero, además, su caudal de información no viene sólo de la información ya elaborada; está ahí en las películas de Raúl Ruiz que expresa la cuestión del absurdo nacional (absurdo nacional que recibe un premio porque en el otro lado piensan que es una película naturalista, pero es un monumento al surrealismo) manejando situaciones cotidianas y enriquecido con lo mismo con que se están enriqueciendo allá, por nombrar uno, con Joyce. Detrás de eso hay una cultura, son aportes, no es residuo. También en Radrigán hay una tremenda tradición.

La ruptura, la crisis que se produce en el teatro nuestro, también responde a una crisis, aparte de todo lo que se ha dicho: que toma en sus manos una labor política, de información, que no le corresponde, cuando los medios de comunicación están cerrados. Pero esa labor política la toma porque si vemos el espectro del arte nacional, es un espectro que responde a una manera de ver el mundo que, por decir algo, es el punto de vista de la izquierda. En este país hay muy pocos artistas reaccionarios. Y lo que entra en crisis también es directamente la izquierda en este país, lo que se refleja en el teatro. Particularmente en el nuestro, **"Imagen"**, nos damos cuenta que nuestro problema es que no tenemos qué decir. Y las últimas cosas que nosotros empezamos a plantear son en contra de nosotros mismos, por lo que en esa revisión tampoco vamos llegando muy lejos. Si ya existe un gran aporte en cuanto a los intérpretes, hay que abrir ahora las posibilidades a los autores. Y, aunque las ideas que ellos están planteando no sean nuestras ideas, va a ser un aporte ponerlos en escena

RITUAL E IDENTIDAD

C. Morel : La presencia cuantitativa a mí me es válida en cuanto creo que por primera vez la función ritual se ha hecho carne en esta sociedad. A pesar que puede haber teatro bueno, malo o regular en su capacidad de interpretar la realidad, a pesar de la crisis de los dramaturgos o de la crisis de los textos, lo que sí ha ocurrido es que la función del hecho teatral ha permanecido como en ningún otro período. El hecho teatral como tal pasa a ser parte de la vida cultural de este país en forma muchísimo más masiva de lo que había sido antes, que solamente dependía de la buena expresión dramática. Yo creo que en este minuto se ha independizado de alguna manera, y sobre eso habría que pensar: sobre la función ritual del teatro que permanece haciendo vigente lo teatral a la espera de que surjan las ideas más relacionadas con la identidad, con la memoria de que hablaba J.A. Piña.



Por un lado, yo al hecho cuantitativo le asigno valor en cuanto a hecho teatral ritual. Segundo, creo que eso permite una circulación de ideas o de formas de pensar que puede ser muchas veces no consciente, pero el hecho que la gente esté yendo al teatro al margen incluso de si son obras óptimas como dramaturgia, supone una forma de pensamiento que puede expresar de maneras muy sutiles, laterales, lo que es la identidad del país. En ese sentido creo que no hay claridad en los intelectuales acerca de esa profunda identidad. Hoy día hay una discusión entre los dramaturgos, entre los artistas y los científicos sociales acerca de cuál es nuestra verdadera identidad. Pero eso es un proceso que no tiene mucho marco. Tú no puedes decir: para descubrir la identidad de Chile, o para que haya buena dramaturgia, hay que hacer tal o cual cosa, sino que pareciera que es una dinámica llena de sutilezas que uno no puede adivinar de antemano, a lo más impulsar y fomentar.

Respecto a lo que Griffero apuntaba de la formación teórica, me parece central, siempre y cuando pudiera tener una revisión crítica desde acá, porque yo creo que hay una crisis también en Europa respecto a esos pensamientos. Entonces, traerlos sin revisiones ni articulaciones con lo nuestro es inconducente al problema central de la identidad. Creo que el teatro de vanguardia puede, en algún minuto, producir esa relación con la identidad, que es lo que ocurre en lo que Raúl llama el "boom". La función esencial va a poder lograrse en la medida que por primera vez se ha mantenido viva la otra función, la función ritual, como un hecho de consumo público que antes solamente tenía el cine o mayoritariamente la televisión.

R. Osorio : Ese tema de la identidad me parece fundamental, en especial de la gente que hace teatro; o sea, la propia identidad dentro de un oficio. Saber quién es uno y qué función está cumpliendo es el propio encuentro consigo mismo para poder enfrentarse a la no-identidad de un país que busca su identidad.

C. Morel : Eso ocurre solamente en la medida que haya espacios teatrales funcionando, porque cuando tú hablabas de un boom del teatro chileno hace poco tiempo atrás, no solamente coincidía con la identidad teatral de esos grupos, sino además con aspectos de la memoria histórica del país.

R. Osorio : Porque esa gente tenía identidad. Los que estaban haciendo ese teatro sabían su lugar.

M. L. Hurtado: Interpretaban y eran parte del movimiento social al cual apelaban. Tenían pertenencia, eran orgánicos.



Consuelo Morel M.,
*Socióloga, Investigadora y Sub-Directora de la
Escuela de Teatro de la U.C.*



C. Morel : La identidad es un problema relacionado con la memoria y no la puedes obtener en forma definitiva. Me refiero a la memoria histórica en cualquier plano, no solamente en lo socio-político. En términos de lo que es la sociedad chilena, hay muchos otros niveles, que es necesario descubrir y expresar artísticamente. En otras palabras, el teatro para ser teatro debe ligarse a sus raíces culturales y ampliarse en ellas.

F. González : El diagnóstico que hizo Griffero me parece muy inteligente, pero desde un punto de vista extranjero, europeo. Yo creo que insistir en un tipo de teatro ligado solamente con la tradición del teatro chileno nos pudo haber llevado a seguir eternamente con el sainete, con el melodrama y con resabios de la zarzuela. Hay que equilibrar. Estoy de acuerdo que hay que ponerse a tono con el pulso mundial, pero sin alterar la historia. La historia se dio así, fue lo que nosotros recibimos, y esos retazos de algo que nos quedó como memoria última fue eso y nada más. Cuando en Chile se hacen espectáculos que tienen que ver con la tradición teatral, pero vista por artistas que recogen cosas que son verdad en ellos, salen obras tan buenas como "Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido", "Los Payasos de la Esperanza", "Tres Marías y una Rosa", que de ninguna manera son la tradición fácil del teatro chileno, sino que una tradición que va en una búsqueda creativa.

A mí me preocupa en lo que dice Ramón que nos puede llevar a un teatro de moda que no corresponda sino a estar al día, pero que no provenga de nuestra realidad que es saltada, es con grietas, con hoyos, pero eso es. Entonces, la dimensión exacta de lo positivo que para mi gusto aparece en el teatro chileno tiene que ver con nuestra tradición más verdadera, y al mismo tiempo, con un pulso que lo adecúa a un lenguaje actual. Y las obras que satisfacen esto tienen una repercusión bastante masiva: Los casos que yo mencioné aquí son obras de éxito para público muy amplio.

PRECISANDO LO DE LA GRIETA DESDE EL VALOR Y EL USO SOCIAL DE LAS IMAGENES

R. Griffero : Yo estoy de acuerdo con lo que dicen Uds.; no estoy defendiendo ni el teatro europeo, ni me interesa la moda. Lo que yo quise decir con todo eso es otra cosa. El teatro que se está haciendo en Chile es un teatro de memoria que trata de manifestar otras formas de ver. Pero esas formas de ver pasan por el hecho de que vivimos en una sociedad occidental donde las imágenes se han transformado en un elemento de dominación. La imagen es para mí como la filosofía de nuestro tiempo. Para nosotros, se trata de poder generar nuevos códigos para enfrentarse a esa imagen. Para poder generar nuevos lenguajes, es totalmente necesario que tengamos esa información que no existe aquí y que maneja el teatro occidental o el teatro europeo. Si tenemos que destruir las imágenes, que nos dominan, si tenemos que buscar la forma a nuestros contenidos propios, tenemos que encontrar los códigos de esa forma. Y ahí nos ayuda el poder conocer, no para que nosotros los copiemos a ellos, sino para tener un paso más adelante en los elementos formales y códigos con que

enfrentarnos a un público que ya los está recibiendo y respecto de los cuales el teatro chileno está más atrasado. Y para eso es necesaria esa información: para que la gente que está en esa renovación pueda generar otra manera de ver, para poder dar otros contenidos. Y ahí lo que Gustavo dijo de la izquierda es fundamental. La crisis de la izquierda es precisamente en esa forma; el arte de la izquierda se quedó en lo que uno podría llamar como folklorismo.

En síntesis, necesitamos recoger esa información para poder transmitir en otros códigos, no para copiarlos ni para estar a la moda, sino para enfrentarnos.

H. Noguera : Lo que dice Ramón Griffero que la gente tiene imágenes es cierto, y son muy perjudiciales por la falta de información. Son muy perjudiciales porque 1) es sólo la imagen y no tienen la información. Si de alguna manera fuéramos más cultos, haríamos menos experimentos que son burbujas de jabón y que parecen nuevos no siéndolo. Lo que encuentro más perjudicial, además que se descubran pólvoras que ya están descubiertas, es que se provoca una gran enajenación respecto al teatro que realmente se hace. Porque como la gente tiene imágenes de retazos, tanto el público como la crítica y los mismos actores consideran renovador aquello que conectan con alguna de las últimas imágenes con que se quedan. Entonces, si hay un espectáculo que responda a alguna de esas imágenes, inmediatamente la crítica cae y lo considera nuevo, siendo que no responde más que a las imágenes de lo último de afuera que tiene en la mente. Ahora, eso enajena con respecto a los aportes que realmente se hacen en el teatro, que a lo mejor son menos espectaculares y no corresponden a imágenes de afuera, sino que son fruto de un encontrarse consigo mismo. Entonces el problema es cómo ubicarse consigo mismo y hacer un teatro que es nuevo porque se produce muy originalmente y cumple una función.

Pongo por caso: una compañía que para mí es clave en esa incompreensión: es el teatro de Vadell, La Feria. Para mí Jaime Vadell tiene una proposición que nunca nadie ha rescatado. Yo fui a ver su última obra hace dos días, "**Grandes Sueños de Bolsillo**", y había escaso público; entre ellos, dos actores. Yo me reí mucho, me gustó mucho, lo encontré un espectáculo con gran magia, con fuerza y con una tremenda novedad. Muy chileno y muy distinto, realmente distinto. A lo mejor es muy poco espectacular con respecto a otros elementos que se están haciendo fuera que yo desconozco. Pero había un público absolutamente desorientado, que no sabía si estaba viendo una estupidez, si le estaban tomando el pelo, o si eso era cierto. Pero no estaban muy convencidos de que les estaban tomando el pelo, porque tampoco se enojaban y se iban o pifiaban, sino que decían: "*parece que es en serio, parece que no es una estupidez*". Entonces, ¿por qué ese desconcierto? Porque también hay falta de información: se dice que es la crítica la que tiene la función de unir el espectáculo con el público, pero en este caso la crítica no lo ha pescado, no dice nada con respecto a lo que es su proposición. Otro espectáculo como "**La Pieza que Falta**", de Gregory Cohen, indudablemente que responde auténticamente a una generación de gente joven, y eso nadie lo considera renovación. Y la gente de teatro joven no se percató que ahí hay novedad, porque también los jóvenes, como todos nosotros, están con esas imágenes.





ACERCA DE LAS CLAVES DE RECONOCIMIENTO DE LA EXPERIENCIA

C. Morel : No solamente contesta Noguera a lo que dice R. Griffero, sino que además eso hace ver la falta de formación nuestra para poder valorar en forma teórica y práctica esos hechos. Es muy grave, porque los europeos saben reconocer porque tienen la filosofía, la historia, el bagaje de pensamiento que les permite ubicar mejor estas experiencias.

H. Noguera : Hay alguien que rescata el cine de Raúl Ruiz en Francia. Hay una crítica, hay un público, hay un grupo que sabe rescatarlo. Aunque sean 20, no importa.

M.L. Hurtado : En CENECA, yo empecé esa serie que se llamaba "Modos de Hacer y Pensar el Teatro en el Chile Actual", en el que registramos la propuesta de Imagen, el TIT, La Feria y el ICTUS. Teníamos como tesis que una carencia central del teatro chileno era que no se formalizaba en términos de teoría teatral todo el cúmulo de experiencias, de reflexiones, de tradiciones, de aportes y de búsquedas que podía ir constituyendo una tradición importante. Me parece imprescindible que esta revista u órganos como éste cumplan esa función de explicitación de las bases de esas búsquedas de forma y contenido, en un tono más nacional, que den la clave para que desarrollemos nuestros códigos de reconocimiento y no estemos siempre buscando lo que se dan en otros contextos históricos, ideológicos y artísticos.

C. Morel : Estoy de acuerdo con lo que dice Noguera, porque eso supone modos de pensar. Es que la experiencia concreta como tal no va a tener nunca significación si no es contenida por un modo de ser reconocida. Y el modo de ser reconocida tiene que ver con la memoria, y la memoria tiene que ver con el hacer pensamiento. Ahora, en ese sentido, yo creo que hay una dinámica entre la presencia cuantitativa del hacer teatro, y esa condición de pensarse a sí mismo. Entonces, me parece bien el traslado de las teorías. Pero mejor sería si esa posibilidad estuviera dada en una manera de estar haciendo pensamiento para contener los hechos que están ocurriendo y constituirse en mayor capacidad de lectura de los acontecimientos. Yo creo que ese es el punto clave. Uno está acostumbrado, como un modo de pensar, a criterios de enjuiciamiento, pero no a desarrollar un criterio de la mirada. Entonces los criterios de comprensión son los que hay que construir. Yo creo que esa es la crisis de hoy: Que muchos criterios de comprensión están rotos porque no soportan los hechos que están ocurriendo y se cae en el enjuiciamiento que no comprende - porque sólo juzga - el sentido más hondo de la vida del hombre y de su experiencia cultural.





'CINEMA UTOPIA'

LA CRISIS SOCIAL A LA BASE DE LA CRISIS DEL QUE DECIR Y COMO DECIR

J. A. Piña: No estoy de acuerdo en que sea sólo una crisis de forma cuando se habla del cómo decir; hay una tremenda crisis del qué decir también. Son dos cosas que van unidas. Aún cuando pueda haber un desconcierto frente a la última obra de Vadell, me parece de los espectáculos más terminados del año. Por lo menos se tiene una relativa claridad de lo que se quiere decir, y se está diciendo teatralmente sobre el escenario.

Ahora, yo creo que hay una crisis de contenidos que responde necesariamente al desconcierto nacional; el teatro chileno y el problema expresivo tienen que ver con lo que está pasando en el país. De pronto se oculta el no saber qué decir bajo "experimentaciones": hay un caso patético este año, que fue una obra que se dió en el Trolley, "**Crónicas de un sueño**". Era una muestra del presunto vanguardismo en el que no se manejan más de una o dos ideas, pero se rellenan de una serie de efectos con 5 escenarios simultáneos. Pero es normal esa crisis del qué decir, porque ¿qué quiere la gente? Las últimas encuestas políticas son bastante patéticas. Por ejemplo: ¿Le gustaría una salidad en Chile no violenta? Bueno, obviamente; la gente encuestada responde el 70, el 80% que sí. Pero cuando se le pregunta: ¿Qué considera Ud. que es violencia? la gente empieza a dudar, no tiene claro donde está el asunto.

Finalmente, uno tiende a prescribir cómo debe ser el teatro chileno en circunstancias que la ampliación de tipos de teatro es absolutamente legítima. Yo creo que es bueno que se esté dando en este momento, por ejemplo, "**La Muerte de un Vendedor Viajero**", y al público le interesa; lleva meses en

cartelera. Claro, pero lo de Gregory Cohen nunca va a ser masivo, ni lo de Jaime Vadell. **"Grandes Sueños"** es un espectáculo que toma los resortes de la sub-literatura y los coloca en evidencia, que es un tema muy tratado en los últimos 20 años. Bueno, nadie se reía, un desconcierto absoluto en el público. Entonces, esas disonancias corresponden a disonancias que estamos viviendo todos.

En todo caso, la cantidad de espectáculos demuestra claramente que hay una intención por buscar. Yo veo una especie de angustia por decir, por hacer algo, por referirse al país y a lo que no está pasando.

M. L. Hurtado: Me interesa mucho el tema del desconcierto. Creo que el teatro tendría que ser capaz de manifestar en su estética y en su temática este tema. Ha habido algunas obras últimamente que lo han hecho: son obras que no son conducidas por una proposición apriorística en términos políticos o ideológicos, como son **"Cinema Utopía"** de Griffiero, o **"La Secreta Obscenidad de Cada Día"** de M.A. de la Parra. Siento que ellas están buscando en otras esferas del sentido, explorando, desde el trabajo teatral mismo, en los niveles psicoanalíticos y emotivos, entrelazados con los sociales. Esto se expresa en una gran ambigüedad de las situaciones y los personajes: todo es flotante, está en recomposición, no hay protagonistas ni antagonistas definidos. Las lecturas que permite, por tanto, son muy diversas y abiertas.

Pero ésta no es la constante: muchas obras en este último tiempo fallan porque la gente de teatro todavía no asume que éste ya no es un conductor de opinión política. **"Lo que está en el Aire"** de ICTUS, por ejemplo, va explorando una realidad desde el juego de los personajes en una situación kafkiana, pero el último tercio de la obra se dedica a dar el mensaje explícitamente. Y al darlo, se cree que se tiene que decir: aquí están los malos, aquí los buenos, y la conducta de todos los buenos debe ser ésta. Cambió la estética, cambió la manera de elaborar la significación, se rompió la coherencia anterior, y ahora se le pide al espectador no una comprensión compleja de la obra, sino una adhesión comprometida con el mensaje. En **"Ardiente Paciencia"**, al final, sucede exactamente lo mismo, e incluso hay atisbos de eso en **"Grandes Sueños de Bolsillo"** de Vadell. ¿Por qué no confiar en la estructura y expresividad teatral como contenedora de las propuestas, y en la capacidad de comprensión (incluso intuitiva) de ellas por el público? ¿Por qué reforzarlo con el mensaje final que le da un nivel de contingencia y de control del sentido de la obra que no necesita, (porque ya está allí de otra manera), y que incluso traiciona su espíritu anterior?.

Estamos en un momento de transición, todavía pegados con el teatro de los '70 que tuvo su momento y su función, del cual nos hemos liberado sólo parcialmente en la búsqueda de la ambigüedad, la contradicción y las marcas profundas del conflicto y situación social de esta época. Y esa complejidad tiene que encontrar y confiar en su lenguaje de expresión teatral.





documentos

EL TEATRO DE LA MUERTE Acercamiento al Teatro de Tadeusz Kantor

Raúl Osorio.

Por nuestra difícil ubicación geográfica, política y económica, son muy pocas los espectáculos teatrales que se pueden traer a Chile. Esto nos ubica en nuestra ya conocida situación de "Aislados y Lejanos" de todo aquello que ocurre de importancia más allá de nuestras fronteras. Y es así como nos vemos privados, el público y los que hacemos este oficio, de poder ver las nuevas corrientes del teatro moderno que evidentemente enriquecerían en forma notable nuestras perspectivas tanto humanas como artísticas.

TADEUSZ KANTOR es una de esas figuras del teatro actual que todos debiéramos conocer. Quienes no hemos tenido la suerte de ver sus espetáculos debemos intentar acercarnos, a través de sus escritos, a la visión de sus experiencias y reflexiones que felizmente existen en sus ensayos, artículos y notas de trabajo.

Ediciones DE LA FLOR - Buenos Aires- ha publicado "EL TEATRO DE LA MUERTE", un libro con los escritos de Kantor, con selección y presentación de Denis Babel, con un prólogo a la edición en español de Kive Staiff.

En este número de apuntes de Teatro, hemos hecho una selección de los escritos, que a nuestro juicio sintetizan lo que Kantor piensa sobre el teatro contemporáneo y particularmente sobre sus propias experiencias, con el fin de permitir a los lectores introducirse en el conocimiento de uno de los hombres más notables del teatro actual.

TADEUSZ KANTOR.

Nace en Wielopole, Estado de Cracovia, Polonia, en el año 1915. En 1939 finaliza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, en la especialidad de Escenografía. Realiza en los primeros años una actividad regular como escenógrafo, creando los diseños y vestuarios de aproximadamente 100 espectáculos. En 1955 funda el TEATRO CRICOT 2.

25873



'El Teatro de la Muerte' Tadeusz Kantor.

CREDO

Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto,

No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a los tiempos pasados, no los conozco y no me interesan.

Sólo me siento comprometido con esta época en que vivo y con la gente que vive a mi lado.

Creo que un todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada, que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable, concreto, vivo.

Durante la ocupación alemana, Kantor crea en Cracovia un teatro experimental clandestino. Realiza los montajes de 'BELLADYNA' de Slowacki y 'EL REGRESO DE ULISES'.

A esta etapa -1942 - 1944- pertenecen estos primeros escritos.

"El Teatro Independiente"

LA ILUSION Y LA REALIDAD CONCRETA.

El drama es realidad. Todo lo que sucede en el drama es verdadero y serio.

El TEATRO, a partir del momento en que el drama se realiza sobre el escenario, hace todo lo necesario para dar sólo la ilusión de esa realidad verdadera: telón, bambalinas, decorados de todo tipo: topográficos, geográficos, históricos, simbólicos, explicativos, en todo caso capaces sólo de una reproducción secundaria, y además trajes que fabrican toda una serie de héroes; todo contribuye a que el espectador considere la obra de teatro como un espectáculo que se puede mirar sin consecuencias morales.

De esto se obtiene cierta cantidad de emociones estéticas, de pruebas vividas, de emociones y reflexiones morales, pero todo ello en la posición confortable de un espectador objetivo, con el sentimiento de su propia seguridad y la eventualidad de expresar su "desinterés" en caso de que se sintiera demasiado amenazado.





¡Una obra de teatro no se contempla!

Al entrar al teatro uno toma una responsabilidad total.

No podemos irnos. Nos espera una serie de peripecias a las que no podemos escapar.

El teatro no tiene que dar la ilusión de la realidad contenida en el drama. Esta realidad del drama debe volverse realidad en el escenario. No se puede retocar la materia escénica (llamo materia escénica al escenario y su atmósfera fascinante, todavía no llena de la ilusión del drama, y además a la disponibilidad potencial del actor que tiene en sí las posibilidades de todos los papeles posibles); no se la puede barnizar de ilusión, hay que mostrar su rudeza, su austeridad, su encuentro con una nueva realidad: el drama.

La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala.

El drama no tiene que "pasar" en el escenario, sino "suceder", desarrollarse ante los ojos del espectador.

El drama es un devenir.

EL NACIMIENTO DEL TEATRO CRICOT 2 AÑO 1955.

La idea de un teatro de vanguardia se abre paso en un medio de pintores de tendencias extremas, de poetas jóvenes y actores.

Se lo bautiza Cricot 2 para indicar la continuidad en relación con el teatro de preguerra que llevaba el mismo nombre.

Contrariamente a lo que a veces se cree, Cricot 2 no es únicamente un teatro en busca de valores plásticos, sino un teatro de actores deseosos de encontrar, en el contacto con pintores y poetas de vanguardia, una renovación total del método escénico.

El Teatro Cricot 2 propone LA IDEA DE UN TEATRO

QUE SE REALICE COMO OBRA DE ARTE

QUE NO RECONOZCA MAS QUE SUS PROPIAS LEYES Y

QUE NO JUSTIFIQUE MAS QUE SU PROPIA EXISTENCIA

opuesto a un teatro reducido a un papel subalterno, sobre todo en relación con la literatura, un teatro que se envilece cada vez más como una estúpida reproducción de las escenas de la vida, que pierde irremediamente el instinto del teatro, el sentido de la libertad creadora y la fuerza de sus propias formas de expresión y de acción.

LA IDEA DEL TEATRO AUTONOMO AÑO 1964

Es un viejo postulado, pero rara vez se lo realiza radicalmente.

Es incluso infinitamente raro. Peor aun, ya que muchos embaucadores se obstinan justamente en hacernos creer que no hacen otra cosa.

Como consecuencia de la vanguardia de los años veinte, se dió una situación privilegiada para el director de teatro. Quedó como una herencia de la que se abusa vergonzosamente. De allí provienen groseros malentendidos.

Espectadores y críticos hablan de la visión del director, de la interpretación de la obra, etc.
Son palabras vagas y sospechosas.

Esconden la ausencia de una idea clara sobre el arte, sobre su definición y sobre una nueva propuesta del teatro autónomo.

De manera vulgar, reemplazan la noción de autonomía del teatro por "ideas".

IMITACIONES Y PLAGIOS

Después de los primeros espectáculos de Cricot 2, muchos teatros, con ingenuidad y chatura extraordinarias, reemplazaron los "elementos chocantes de la realidad autónoma" por "ideas" estúpidas y sin vuelo. Con el tiempo, esas "ideas" empezaron a inflarse y hacerse monstruosas - sencillamente, grafomanía trivial.

UNA SEUDOVANGUARDIA OFICIAL

Era una imagen triste y equívoca: este fenómeno -ejemplo típico de estilización, que siempre es síntoma de imaginación fácil, que funciona mecánicamente, que no se traduce por *una necesidad formal superior*

este fenómeno, en razón de su popularización, obtuvo la aprobación general y oficial.

Por otra parte, la crítica, privada de una conciencia más profunda y de conocimiento del arte, confundieron ese fenómeno con las auténticas investigaciones.

... Después de la representación de El Pulpo, un conocido crítico se preguntaba: "La obra de Witkiewicz es una fuerte deformación del mundo ... La puesta, a su vez, deforma esa deformación ... ¿Adónde puede llevamos esto?"

Un conocido director de teatro se inquieta: "... En la acción del texto se realizan cambios que llegan muy lejos. Para protegerse de una reproducción fotográfica de esa acción -en nombre de un teatro autónomo- se inventa una nueva acción, que no depende de la otra, pero a la que espera el mismo destino: las reproducciones, ya que no existe otra solución ... ¿Es esto autonomía?"

Tales expresiones, de un primitivismo chocante y expresado sin ningún pudor, demuestran e indican a los gritos un pensamiento convencional sobre los puntos neurálgicos.

Se desprende, por ejemplo, la convicción naturalista y poco imaginativa de que todo lo que se introduce en el espectáculo y que le es extraño, lo que no tiene conexión lógica con el texto, deforma ese texto; la convicción de que todos los elementos exteriores al texto -y hay muchos en el teatro- deben quedarse juiciosamente a un lado, paralelos al texto, e ilustrarlo y explicarlo sin cesar.

Los impotentes califican esto como sobriedad y conocimiento de la literatura.





Es importante señalar que el Teatro Cricot 2 no funciona regularmente. Su evolución no está determinada por los sucesivos estrenos, sino por las FASES, son sus contenidos los que conducen el lento pero ininterrumpido progreso de las ideas.

La rareza de las nuevas representaciones en el TEATRO CRICOT 2 no es una consecuencia ni de las dificultades técnicas, ni de falta de energías o de inventiva. Es algo completamente natural.

Las representaciones se montan para satisfacer una necesidad urgente de expresar ideas que se van acumulando y madurando gradualmente, y que por fin exigen ser MANIFESTADAS.

En cada caso, es una especie de explosión creadora.

Por esta misma razón, no son muy frecuentes.

(Revista Pípirijaina - Nº19 - 20-October 1981 -Madrid)

EL TEATRO INFORMAL AÑO 1961

En el teatro informal, la segunda etapa del teatro Cricot 2, la noción de Realidad y objeto se materializa en el concepto que Kantor formula como REALIDAD DE GRADO INFERIOR.

"Se la relaciona de modo superficial, con el movimiento surrealista. (En teatro con la actividad de Antonin Artaud)".

Una materia no gobernada por las leyes de la construcción,
continuamente cambiante y fluida,
imposible de captar por medios racionales,
que hace que todos los esfuerzos por modelarla en una forma sólida
sean ridículos, vanos y sin efecto,
que más bien constituye una manifestación
sólo accesible por la fuerza de destrucción,
por el capricho y el azar,
por la rapidez y la violencia de la acción.



1963. La siguiente etapa del Teatro Cricot 2 Tadeusz Kantor la denomina.

TEATRO CERO

(Escrito Fechado en 1963)

HACIA EL CERO. En el desarrollo artístico, a menudo llega un momento en que el acto vivo de creación se transforma en práctica de una convención, en que la obra de arte, privada de riesgo, de aventura, de rebelión y de "desconocido" -se solidifica, se fija en la autoridad, la dignidad y el prestigio.

En este caso el reflejo más sano es abandonar el podio santificado y ocuparse de acciones desinteresadas al punto de ser ridículas, íntimas hasta el impudor, "dignas de desprecio", condenadas al desdén desde el principio.

Institivamente mi observación, que pronto se hizo una pasión, se dirigió hacia objetos de "categoría inferior", de los que nos libramos por la desatención, la omisión, el olvido, y luego, simplemente tirándolos a la basura.

Comencé a reunir mis propias notas, esquemas, borradores, anotaciones rápidas de asuntos "candentes", primeros descubrimientos, cuando aún nada se sabe con certeza, nada está "ordenado", y no tiene uno la idea de arreglar las cosas destinadas al consumo, barnizadas, que demuestran sin vergüenza la excelencia de la obra de su creador.

Durante estas actividades, cumplidas con una manía malsana, resultó que esos testimonios a menudo molestos de una actividad completamente privada poseen su propia carga de significación y existen por sí mismos. Más aún: la convicción de que sólo la forma elaborada debía darles dignidad me pareció totalmente envejecida. Llegué a la conclusión de que la obra de arte no puede hoy estar herméticamente encerrada en una convención estable de conducta. Luego, de modo natural, la "materialización de la obra" exagerada y ostentosa me pareció sospechosa.

EL TEATRO HAPPENING

El camino más allá del espacio estético, más allá del espacio ilusorio de la obra de arte, situado en las fronteras de la realidad de la vida condujo al TEATRO CRICOT 2 al TEATRO HAPPENING.

En este capítulo del libro, Kantor describe la situación del actor contemporáneo sometido a una sociedad de producción y consumo.

LA CONDICION DEL ACTOR

El hundimiento de la moral burguesa del siglo XIX, en el que sólo los talentos mayores obtenían -no sin trabajo- su derecho de ciudadanía, permite finalmente que el actor acceda a una posición social normal.

La revolución social de los años veinte hace de él un obrero de la cultura de vanguardia. Son los años en los que el constructivismo, al liberar el arte de los relentes del idealismo, fascina al mundo

por su doctrina de un arte concebido como factor de organización dinámica de la vida y la sociedad.

A medida que se desarrolla la civilización industrial y técnica, que el arte pierde en muchos países su posición de vanguardia y su dinamismo, el teatro se transforma cada vez más en una institución, y el actor, en consecuencia, se transforma en un funcionario afectado a ella. Los derechos que había obtenido se disgregan en contacto con una sociedad de consumo cuya existencia de ideas están fundadas sobre un pragmatismo radical, el culto a la eficacia en el sentido de automatismo hostil a toda intervención turbadora del arte.

La asimilación a esa sociedad lleva a la sordera artística, la indiferencia y el conformismo.

Esta decadencia está aun más acelerada por la extensión de los medios de información de masas: cine, radio, televisión.

En esta etapa final se reencuentran actitudes que siempre estuvieron próximas una de la otra, a saber, el conformismo moral, una absoluta indiferencia a la evolución de las formas, así como la esclerosis artística.

Cierta laicización y la democratización del actor han contribuido a su emancipación histórica, pero paradójicamente lo volvieron mediocre.

La asimilación y la recuperación del artista y de su arte por la sociedad de consumo encuentran un ejemplo típico en el actor.

El actor-artista ha sido desarmado y domesticado. Su capacidad de resistencia, tan importante para él mismo como para la función que tiene en la sociedad, ha sido quebrada, lo que lo lleva a obedecer a todas las conveniencias y a las leyes que rigen el bienestar en una sociedad de producción y consumo, y a perder su independencia que es lo único que le permite actuar sobre la comunidad al situarlo fuera de ella.

La reforma del teatro y del arte del comediante debe operarse en profundidad y tocar los fundamentos del oficio.

Durante un largo período de aislamiento social, la actitud y la condición del actor han llevado la profunda marca de rasgos naturalmente surgidos de lo más secreto de su psiquismo, que lo distinguen de la sociedad bien pensante y a su vez hacen nacer formas autónomas de acción escénica.

DE LO REAL A LO INVISIBLE.

(manifiesto escrito en 1970.)

PRECIO DE LA EXISTENCIA

La obra de arte siempre ha sido ilegítima.

Su existencia gratuita siempre ha turbado los espíritus. Pero muy pronto se trató de sacar partido de ella. ¡Se plantearon exigencias!

¡Se las pagó! Aquí abajo y ... en la eternidad.

Se pidieron pruebas indiscutibles de utilidad y sumisión.

La defensa empleó toda una ingeniosa construcción e explicaciones

de justificaciones

de teorías

de dogmas

solicitando

LA APROBACION



El aparato desmesuradamente inflado de ese tribunal ejecutaba sus interpretaciones

irrevocables y sus juicios en nombre de las razones supremas y las instancias superiores.

El alegato fue montado por los sabios, la Historia y los mismos acusados.

El alegato afirma:

¡LA OBRA DE ARTE ES UTIL!

¡Fue lo esencial! Citar todos los hechos y todas las pruebas hubiera terminado por ser absurdo, tan larga era la lista.

En efecto, la obra de arte sirvió durante milenios, y sirvió tan bien y a tantos fines que esa servidumbre pareció inherente a su naturaleza.

¡LA OBRA DE ARTE DA TESTIMONIO!

En efecto, dió testimonio:

de la época,
del cielo y de la tierra,
de las costumbres,
de las guerras,
de la vanidad,
a veces de la verdad.

Luego se recurrió a los argumentos científicos.

OBRA DE ARTE = CONOCIMIENTO DE LO REAL

¡Y en efecto
lo aprehendía
lo escuchaba
en sus virtualidades
ópticas, físicas y espaciales,
lo reproducía
en el Yo
en el sueño
las Alucinaciones
y la ensoñación!

LA OBRA DE ARTE EN TANTO QUE MODELO

IDEAL DE LA LEY
DE LA CONSTRUCCION
LA FUNCIONALIDAD
LA ECONOMIA
Y LA TECNICA

Y en efecto no se puede negar su contribución nada despreciable a la edificación de nuestro "brave new world".

Y este es el último estado de la defensa "victoriosa":

¡LA OBRA DE ARTE SE HA TRANSFORMADO
EN OBJETO DE CONSUMO!



EL TEATRO IMPOSIBLE

Coordinando con el desarrollo de sus ideas Kantor, introduce la sensación de lo "IMPOSIBLE" como el máximo componente de la percepción de la obra. Emplea escenas ENIGMATICAS, cerradas inaccesibles.

"La sublimación de la realidad del happening demasiado física y la "presencia" en el tiempo y en el espacio llevó todo el esfuerzo a una esfera más libre, con fronteras más amplias, a una esfera de imaginación más mental que visual, "LO IMPOSIBLE"

(TRADEUSZ KANTOR)

(Revista Pipirijaina Nº 19-20 -Octubre 1981-Madrid).

Algunos textos de Kantor pertenecientes a este capítulo:

EL TEXTO, OBJETIVO FINAL

Desde hace mucho, el problema que me preocupa es el del texto, o más bien, el de las relaciones entre el espectáculo, es decir, la realidad escénica, y la realidad del texto.

Nunca consideré al texto como materia literaria y estética. Más bien, la obra era para mí un conjunto de acontecimientos que realmente habían sucedido - que nunca consideré como una ficción.

...Paralelamente a la acción del texto, debe existir una "acción escénica".

La acción del texto es algo listo y cumplido.

En contacto con el escenario, comienza a tomar direcciones imprevistas. Es por eso que nunca sé nada preciso sobre el epílogo ...

...En un momento los actores saldrán al escenario.

Del drama literario sólo quedará una reminiscencia ...

(Escrito en 1943)

La "acción", en el viejo teatro convencional, está ligada al encadenamiento de los hechos acumulados en el texto dramático. El elemento teatral "acción" sigue aún ese camino estrecho, con anteojeras en la cara y los oídos tapados. Los resultados son miserables. Sin embargo, bastaría con desviarse de ese camino para encontrar el torbellino de la acción escénica pura, el elemento teatral por excelencia. Esa desviación representa el riesgo más fascinante del teatro --su mayor aventura. Hay que proceder a desarmar el texto y los acontecimientos que lo duplican. Es sólo desde el punto de vista de la práctica de la vida cotidiana que la cosa parece imposible. En el ámbito del arte (en este caso preciso, en el teatro), se obtiene una realidad incoherente, susceptible de ser formada libremente.

LA TENTACION DE TRAICIONAR

Es evidente que el factor visual desempeña una función preponderante en el teatro. Pero el problema es más complejo.

Durante el período constructivista y futurista, el teatro era el terreno privilegiado de las manifestaciones del arte. La "decoración teatral", al abandonar su función servil, "decorar", se transformó en el elemento dominante, funcional, organizador del espectáculo y expresión de su contenido. Además -y esto es lo más importante- se elevó a la categoría de obra de arte autónoma hasta asumir el riesgo y la responsabilidad del desarrollo de los movimientos artísticos radicales.

Desde ese fecundo período, pasaron varios años, durante los cuales, lentamente, la escenografía teatral degeneró otra vez, volviendo a ser una aplicación cómoda y superficial de las formas y procedimientos de estilo del arte plástico, a medida que éstos se transformaban, abandonando los riesgos y responsabilidades de una intervención directa y auténtica en el futuro del arte.

Este procedimiento vergonzoso no hacía más que facilitar la ilustración (digámoslo francamente) de la pretendida "puesta en escena"; no tiene nada en común con el compromiso hacia el conjunto de los problemas que actualmente plantea el arte.



Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar. Le mostraba el camino de la traición; lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar, para que se privara de su caparazón protector. Lo colocaba, desnudo y sin defensa (el arte vivo siempre está desarmado) en un espacio totalmente desconocido.

Y al mismo tiempo, ¿no era la oportunidad de que se hiciera independiente?

La ocasión era -sigue siéndolo- tanto más excepcional cuanto que, desde hacía años, la pintura abandonaba sucesivamente sus ámbitos sagrados, sus cuarteles profesionales, y partía al libre encuentro de las otras artes y de la vida.

Por el lado del teatro, eran los iniciadores y los charlatanes quienes más se beneficiaban con eso ...

EL TEATRO DE LA MUERTE

"El teatro de la muerte es una ruptura decisiva con las etapas precedentes. A la pregunta de querer saber qué temas están relacionados con la muerte, él responde: "Permanentemente formales" al mismo tiempo la muerte llega a ser el tema central de dos de sus últimos espectáculos (''La Clase Muerta'' y ''Wielopole-Wielopole'') "el tiempo que pasa, la imagen del recuerdo, la vida que se fue, la MUERTE y la VIDA en una extraña compenetración en donde nace la permanente oposición que es la base del arte de Kantor: entre fascinación y repulsión..."

(Les Vois de la création Théâtrale - Tomo XI. Edition Du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.)
Texto de Denis Bablet.

Tadeuz Kantor en este escrito reitera su preocupación por la relación ESPECTADOR - ACTOR, poniendo de manifiesto una vez más que su teatro no es un teatro de autor sino un TEATRO DE ACTORES. Sus ideas centrales giran en torno a la necesidad de devolver la significación esencial al teatro, buscando la "imagen viva del HOMBRE saliendo de las tinieblas, siguiendo su marcha hacia adelante", constituyendo un manifiesto "radiante de su nueva CONDICION HUMANA, sólo HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y su CONCIENCIA trágica, midiendo su DESTINO con una escala implacable y definitiva, la escala de su MUERTE". Kantor hace su reflexión a partir de las teorías de Gordon Craig y la supermarioneta en donde Craig quiere sustituir "al actor vivo por un maniquí, por una creación artificial y mecánica, en nombre de la perfecta conservación de la homogeneidad y de la obra de arte".

Esta idea del regreso a la marioneta de Craig ocurre en momentos en que el teatro "era suficientemente fuerte e independiente lo que le permitía liberarse de las compulsiones de la vida, por consiguiente el artista lograba crear equivalentes artificiales de la vida". Pero posteriormente el teatro rehabilitó "regiones enteras de la realidad hasta hoy despreciadas". "Esta nueva situación activó la imaginación del hombre mucho más que la realidad surrealista relacionada con lo onírico". Esto es, continúa Kantor "lo que finalmente hizo perder toda importancia a los temores de ver al hombre y a su vida interfiriendo directamente en el plano del arte".



ENTREVISTA

Al final del libro vienen dos entrevistas, de las cuales hemos seleccionado la realizada por Manuel Malouer para el Diario de Caracas, donde apareció publicada el 30 de Julio de 1981, la siguiente:

AGARRA LA LITERATURA Y TUERCELE EL CUELLO

-¿Por qué habla siempre de actores y no de autores?

-Porque en mi teatro el autor no tiene cabida, no tiene nada que hacer. En sentido estricto es un obstáculo entre el actor y el espectador. En el alumbramiento del mundo, que es producto de una cópula entre lo masculino y lo femenino, el día y la noche, Shiva y Vishnú. Vea usted "Wielopole-Wielopole". Ahí no hay texto, es decir, no hay literatura, ahí no se puede imitar, representar, o asumir el rol de personajes y situaciones, sino que el actor tiene que ser él mismo. No hay vehículo, no hay transición. Ahí no hay sino personajes reales que expresan una situación falsificada. Vea al señor Yaniski de Simó. El es de verdad.

-En todo caso esa es una concepción del teatro. Porque ¿cómo se puede borrar de un plumazo a Ionesco, Becket, Adamov, Harold Pinter, Harlow, Peter Weiss, Schaeffer?

-Esos son literatos metidos a hombres de teatro. Y como literatos fueron, o son, hombres de vanguardia. Pero, verdaderamente, cuando estuve después de la guerra en París para ver el llamado "teatro de vanguardia" no hice más que aburrirme. Muy buena literatura, pero unas puestas en escena académica, convencionales. Porque la literatura es otra cosa. Se representaba, por ejemplo, a Becket, pero no "se hacía" el teatro de Becket. Es decir, el teatro tiene otro signo, otro nombre, que no necesita del aporte de la literatura. Yo creo que en esta confusión de teatro y literatura está la clave de la crisis actual del teatro.

-Hay otros nombres: Shakespeare, Molière, Lope de Vega.

-Ahí quería llegar. Pero ni en la Edad Media ni en el Renacimiento hubo separación entre la pieza y el teatro, Molière creaba el espectáculo y después la pieza, el texto. Y Lope iba al escenario, al sitio del apuntador, y le transmitía a los actores el texto de la pieza. De Shakespeare se conoce menos, pero no es aventurado decir que su teatro era el producto de un *phatos*, de una conmoción colectiva, de la expansión humana y psicológica de un actor y no de un autor.

-¿Qué le recomienda entonces a los jóvenes directores, a tanto *metteur en scène* que anda por ahí "secándose el meollo"?

-"Agarren la literatura y tuérzanle el cuello", como decía Verlaine en el siglo pasado. El teatro no puede ser servil de la literatura. Fijese, es un poco lo que ocurrió una vez entre la música y la poesía. Nacieron juntas, pero llegó un momento en que tuvieron que separarse. Creo que ésta es la hora que ha sonado para el teatro.



RESEÑA DE REVISTA

APUNTES 1981 - 1986

Giselle Munizaga

Los siete números de Revista "Apuntes" que aquí reseñamos constituyen una buena muestra de lo que fue esta publicación durante la etapa inmediatamente anterior a la actual. Es decir, una revista destinada a ser una herramienta útil para el medio teatral nacional, especialmente para grupos aficionados o semiprofesionales, metropolitanos y de provincia, para los cuales la información, las técnicas, pensamientos y las obras dramáticas teatrales aparecen siempre de difícil acceso. También como una herramienta para dar a conocer a estos sectores -importantes como fermentos de difusión y renovación del movimiento teatral chileno-, las iniciativas, las acciones y las elaboraciones de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica.

El número 88 de Octubre de 1981 contiene, en primer lugar, un artículo de Paz Yrarrázaval en el que da cuenta de la finalidades y proyecciones del Concurso Nacional de Dramaturgia Premio Eugenio Dittborn.

Después, y dentro de una línea de evaluación del medio en que se desenvuelve la actividad teatral, encontramos un artículo de Filma Canales acerca de la crítica periodística en relación a los estrenos de teatro de la Universidad Católica en 1980. En éste se hace una reflexión sobre la importancia de la crítica y sobre el estado de ésta en los periódicos santiaguinos.

El artículo central de la Revista está dedicado al Movimiento en el trabajo actoral y a su importancia en el montaje. Con un estilo claro constituye un aporte didáctico interesante y de fácil aplicación práctica.

Como es habitual este número también contiene el texto completo de una obra dramática. En este caso se trata de la obra "Espejismos" de Egon Wolff, la cual se acompaña con una entrevista al autor en la que se refiere analíticamente a la dramaturgia nacional como asimismo al conjunto de su producción dramática.

Evidenciando una continuidad en las temáticas, el número 89 de "Apuntes" de noviembre de 1982 da cuenta a través de un artículo de Julio Retamal, jurado en él, de los resultados del Concurso Nacional de Dramaturgia. El resto de la revista viene dedicado a la obra premiada: "Lautaro" de Isidora Aguirre. Además del texto de la obra encontramos una entrevista a la autora y un artículo dedicado a informar sobre los resultados de un estudio acerca del impacto de ésta en su público, realizado por Valerio Fuenzalida y Sonia Rand.

"Apuntes" número 90 de noviembre de 1983 está dedicada a dos grandes temáticas: el maquillaje teatral y el teatro infantil. Encontramos en esta revista un artículo didáctico sobre técnicas de maquillaje de Violeta Vidaurre y Mabel Guzmán. Con un lenguaje claro y con diagramas se dan explicaciones sencillas para el logro de diferentes efectos en la caracterización de personajes.

Para un mejor desarrollo del tema del primer artículo va acompañado con otro, también escrito por Mabel Guzmán, en que se ejemplifica con sugerencias para el maquillaje de los personajes de la obra "Chumingo y el Pirata de Lata", las técnicas anteriormente explicadas.

Completando el conjunto anterior se publica en este número la obra infantil de Mónica Echeverría, "Chumingo y el Pirata de Lata" y además se da cuenta de las políticas desarrolladas por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica en torno al teatro infantil.

Los siguientes números de "Apuntes" se apartan de la línea de los hasta aquí descritos y se ubican dentro de lo que tradicionalmente eran las publicaciones de números especiales. Contienen artículos únicos en los que se da cuenta de investigaciones académicas en torno a lo teatral.

En el número 91 de noviembre de 1983 se publican resultados de una investigación realizada por María de la Luz Hurtado y Loreto Valenzuela, acerca del teatro y la sociedad chilena en la mitad del Siglo XX. Está dedicado a un género fundamental en el desarrollo del teatro, sino que además en la radio y la televisión: "El Melodrama". A través de las páginas de esta revista no sólo encontramos una descripción y análisis de obras y autores de este género sino que además se da cuenta del espacio institucional y comunicacional que circulan.

Respetando la estructura anterior de la revista en "Apuntes"

91 se publican dos obras dramáticas completas, y parte de una tercera, todas ellas melodramas. Ellas son: "El Dominó Verde" de Blanca Arce; "Honrarás a tu Madre" de Olga Cáceres y la última escena de "Las Madres Perdonan Siempre", de Olga Cáceres.

Por su parte la revista "Apuntes" 92, contiene resultados de la misma investigación y de las mismas autoras, pero esta vez relacionados a otro género fundamental: "El Sainete". Encontramos en él una clasificación de estas obras en dos grandes tipos, según sus diferentes características, el Sainete orientador y el Sainete dramático.

A continuación, además de un capítulo dedicado al gran sainetista Lucho Córdova, se desarrolla un interesante análisis de la presencia de la mujer en el sainete. Acompaña lo anterior la publicación de dos obras completas: "Baraje el Naípe mi Comandante" de Blanca Arce y Pedro Malbran y "El Aprendiz de Drácula" de Lucho Córdova.

La revista "Apuntes" número 93 está dedicada a la pantomima. Contiene los resultados de un trabajo realizado por Raúl Osorio y Consuelo Morel acerca de la historia de esta disciplina en Chile. Este recuento temporal se despliega a través de tres dimensiones. En la primera se consigna una descripción de los orígenes de la pantomima, las compañías, sus composiciones y recomposiciones, sus temporadas, giras y desarrollos. En la segunda se da cuenta de los testimonios de algunos artistas que tuvieron una destacada actuación en este campo y en la tercera, se recuperan algunas obras de este género tan perecible. También hay un capítulo sobre la docencia para pantomima. Acompaña a esta publicación la obra "NO +" escrita por Raúl Osorio y el trabajo de investigación que se hizo en torno a ella.

Por último, revista "Apuntes" número 94 está dedicada a una etapa en el desarrollo del movimiento teatral chileno: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970, basada en un estudio de la investigadora María de la Luz Hurtado. Encontramos aquí un serio análisis de obras dramáticas de la época. En él, junto con profundizar en los lenguajes expresivos utilizados, se revela la forma en que se da cuenta de los cambios sociales acontecidos en aquellos años, particularmente el impacto de las transformaciones en el ámbito familiar y en el mundo popular.

ESTRENOS NACIONALES 1986

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC/ESC/ ILUM./VEST.
Pueblo del Mal Amor *	J. Radrigán	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica (1)	R. Osorio M. Yrarrázabal R. López M. Catalá
Ardiente Paciencia	A. SKármeta	Nuevo Grupo	Galpón de los Leones	H. Noguera J. Balmes J.C. Castillo
Lo que Está en el Aire *	C. Cerda	ICTUS	La Comedia	D. Guzmán N. Sharim C. Di Girolamo
Alicia en el País de las Zancadillas *	F. Josseau	Sala del Angel	El Angel	F. Josseau
Háblame de Laura *	E. Wolff	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica (2)	H. Noguera L. Marambio
Los Matarifes *	L. Rivano	Producción Espectáculos Teatrales	Moneda	F. González
Como en Santiago	D. Barros Grez	T. Itinerante	C. Henriquez	E. Gúzman P. Nuñez R. Fariol
El Jardín de los Suspiros *	R. Latorre	T. Nacional	A. Varas	E. Noisvander X. Muñoz R. Fernandez
El Matatángos	M. A. de la Parra	BUVA	Conventillo	O. Stuardo M. Rivano M. Alvarado
Los Rompehuelgas	J. Vera	El Riel	H. Duvauchelle	M. Villatoro
Mishima *	V. Ruiz	V. Ruiz	L. Américas	V. Ruiz

* Primer Montaje

Datos obtenidos del Boletín del Centro Chileno del ITI, y de la Biblioteca de Teatro de la UC

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC/ESC/ ILUM./VEST.
Yo Claudio *	R. Carvajal	C. Arredondo	L. Américas	R. carvajal
Regreso sin Causa	J. Miranda	Prod. X. Cortéz	Cine Premiere (Valpo)	J. Miranda
Catalina o la Ingenua Corrompida *	J. A. Peña		Constitución	J. A. Peña
La Pieza que Falta	G. Cohen y R. Brodsky	Teniente Bello	La Cigarra	E. Pantoja M. Mora
Amor...¿Me sirves el veneno? *	C. Trujillo		T. El Bolsillo	C. Trujillo
La Radio *	E. Lihn		La Cigarra	
Grandes Sueños de Bolsillo *	J. Vadell	La Feria	La Feria	J. Vadell S. Bomchil
Desde la Oscuridad	S. Hernández	Los Caminantes	El Trolley	S. Hernandez
In Vitro *	M. Echeverría		Cámara Negra	O. Stuardo
El Calandrajo *	V. Carvajal	El Encuentro	Inst. Cult. Bco. del Estado	R. Ahumada
La Lagartija en la Muralla *	S. Marras		T. Cámara Negra	R. Osorio R. López

* Primer Montaje



99. - La Morgue.



Lo que está en el aire.

Cinema Utopia





La muerte de un vendador.

La pieza que falta.



OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC/ESC/ ILUM./VEST.
Así por Ejemplo *	J. Díaz	La Cercha	Angel	C. Pueller G. Ganga
Dejad el Balcón Abierto *	L. Santos		Abril	B. Stoicheff M. Moraga
99 Lá Morgue	R. Grifero	Fin de Siglo	Trolley	Grifero
Tres Tristes Triges	A. Sieveking		El Corventillo I	G. Meza J. C. Castillo A. Brancoli
La Secreta Obscenedad de Cada Día	M. A. de la Parra	Teatro-Neta	Abril	
El Cepillo de Dientes	J. Díaz	ICTUS	La Comedia	L. Poirot
Baño a Baño	G. de la Parra J. Vega J. Pardo	Teatro Neta	Abril	H. Noguera

* Primer Montaje

OBRAS NACIONALES AUN EN CARTELETA EN 1986

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIR/ESC/ ILM./VEST.
Cinema Utopía *	R. Grifero	Fin de Siglo	Trolley	R. Grifero
Su Lado Flaco	R. Hurtado B.	U. Católica	Teatro U. Católica	E. Guzmán R. López M. Correa

* Primer Estreno

ESTRENO OBRAS INTERNACIONALES 1986

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIR/ESC. ILU/VEST.
Yerma	F.García Lorca	T. Nacional	A. Varas	E. Guzmán J. C. Castillo P. Núñez
Buenas Noches Mamá	M. Norman	Pequeño Teatro	C. Henríquez	F. González S. Zapata J. González
La Muerte de un vendedor	A. Miller	T. Vidiella	Conventillo I	W. Sembler P. Núñez
Tríptico	Versión libre Sofocles - Esquilo- Eurípides	El Clavo	Conventillo II	J. E. González G. Gangas
Farsa del Licencia- do Pathelin	Anónimo francés	¡Ay!	Cámara Negra	J. A. Peña L. Kausel A. Cortés
Muerte Accidental de un Anarquista	Dario Fo	La Musaraña	Moneda	G. Meza G. Gangas
La Vida es Sueño	Calderón de la Barca	La Rueda	A. Flores	L. Soto R.
Don Juan Tenorio	J. Zorrilla	La Rueda	A. Flores	L. Soto R.
El Amante	Harold Pinter		Arte Cámara Negra	B. Bodenhofer P. Núñez
La Maña	An Jellicoe	Puro Grupo	Arte Cámara Negra	V. Carvajal J.C.Hernandez
Sueño de una Noche de Verano	W.Shakespeare	Taller Act. Escuela Teatro U.Católica	U. Católica	R. Nuñez

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIR/ESC. ILU/VEST.
El Canto del Cisne	A. Chejov	F. Calcedo		F. Calcedo
El Acompañamiento	C. Gorostiza	F. Calcedo		F. Calcedo
No Hay que Llorar	R. Cossa	ATEVA(VALPO)	Las Tablas	A. Berríos
Diálogo Nocturno con un Hombre Abjecto	Frederic Durrenmatt	Del Umbral	C.Cultural Mapocho	A. Celis
Bodas de Sangre	Federico García Lorca	Teatro de la Plaza(España)	T. Municipal	J. L. Gómez M. Dittuchi y G. Cuervo
Pinter. Pinter.	H. Pinter	Stgo. Stage	Stgo. Stage	N. Burbrige
La Lección	Ionesco		C. Cultural La Reina	M. Gallegos
Por Favor no Interrumpa Estamos Ensayando	Gretche	Delincuento	La Cigarrá	V. Carvajal
Bienvenidos a Andrómeda	Ron Whyte	Cía. S. Pérez y M. A. Bravo	Forum	E. Villarroel A. González
Un Toque Teatral	S. Gray	Miller - Ross	Moneda	H. Miller L. Brancoli
Las Troyanas	Eurípides J. P. Sartre	DAR (4º Año Act)	I. Zegers	F. González

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIR/ESC. ILU/VEST.
Recordando contra	J. Osborne	Ay	Cámara Negra	J. A. Peña
Infierno	Dante Alighieri	Gillesse Spettacoli * (Italia)	U. Católica	L. Salvati
Los Compadritos	R. Cossa	Cía. Teatro de Cámara	Abril	R. Osorio R. López
El Violinista en el Tejado	Sholem Aleijan Atein, Bock Hainick		T. Las Américas	V. Bogdanovic
Marat Sade	P. Weiss	Taller 2 Escuela Teatro U. Católica	U. Católica	H. Noguera



MATILDE BRODERS
CRISTIÁN CAMPOS
NORMA NORMA ORTIZ

RAMÓN LÓPEZ



DIRECCIÓN
EUGENIO GU

ARMANDO NAVARRETE
MONICA CARRASCO
RODOLFO BRNO
HORACIO VIDEA

VESTUARIO : MARCO CORREA
PRODUCCION : GUILLERMO HERNANDEZ

RAMÓN NÚÑEZ
MATILDE BRODERS
CRISTIÁN CAMPOS
NORMA NORMA ORTIZ

RAMÓN LÓPEZ



DIRECCIÓN
EUGENIO GU

ARMANDO NAVARRETE
MONICA CARRASCO
RODOLFO BRNO
HORACIO VIDEA

VESTUARIO : MARCO CORREA
PRODUCCION : GUILLERMO HERNANDEZ

Parque **FESTIVALES NACIONALES**

XI TEMPORADA DE EXTENSION **ARTISTICA EN EL PARQUE** **BUSTAMANTE 1987**

Un total de 18.461 espectadores con entrada pagada -con un promedio diario de 660 personas-, registró la undécima versión de la Temporada al aire libre organizada por la Universidad Católica de Chile a través de su Consejo de Extensión Artística. El ciclo se llevó a cabo en el Parque Bustamante, como ya es tradicional, en el mismo recinto cerrado que ocupa en el mes de diciembre la Feria Internacional de Artesanía de la UC.

La programación se extendió entre el 2 y el 25 de enero, con funciones a las 21 horas en las que se ofrecieron 11 obras teatrales distintas. Los domingos en las mañanas, a las 11 a.m., se presentó por segundo año consecutivo teatro infantil, con 4 diferentes títulos. El promedio de público en las funciones nocturnas fue de 702 espectadores, y en las obras para niños de 406 personas.

La capacidad aproximada de público sentado ascendió a 700 localidades entre sillas y graderías, de lo que se desprende que hubo jornadas con 200 o más espectadores que aceptaron pagar su entrada y ver toda la obra de pie. Además de las entradas vendidas, se debe agregar un 10% más de público invitado por cada jornada, estimación que incluye a amigos y parientes de la compañía programada, periodistas y críticos, y auspiciadores. El valor de la entrada general fue de \$ 200, y en el caso de las obras infantiles los niños pagarán sólo \$100.

La obra que tuvo más espectadores fue "Su Lado Flaco", que en una sola de sus tres funciones tuvo 1.047 asistentes con entrada pagada.

La XI Temporada de Extensión Artística de la UC contó con el patrocinio de la Corporación Cultural de Providencia y de la Corporación de Educación "La Araucana".

A continuación, damos un detalle de las obras que se programaron, consignando el número de funciones y el público que reunió cada montaje:

1. "Los Matarifes" de Luis Rivano, Cía. de Teatro Móvil, 3 funciones, 2.372 personas.
2. "Buenas Noches, Mamá" de Marsha Norman, Cía. Pequeño Teatro, 2 funciones, 1.664 personas.
3. "Turandot" de Brecht, Escuela de Teatro U.de Chile, 2 funciones, 1.201 personas.
4. "Matatangos" de Marco Antonio de la Parra, Cía. de Teatro Buvas, 2 funciones, 1.571 personas.

5. "El Calandrajo" de Victor Carvajal, Cia. de Teatro El Encuentro, 2 funciones, 915 personas.
6. "El Enganche" de Marco Julio, Cia. de Teatro Miller - Ross, 2 funciones, 1.636 personas.
7. "La Orquesta" de J. Anouilh, Escuela de Teatro Universidad de Chile, 2 funciones, 784 personas.
8. "Grandes Sueños de Bolsillo", de J. Vadell, Cia. de Teatro La Feria, 2 funciones, 1.641 personas.
9. "Aquí No Se Paga", de Dario Fo, Cia de Teatro La Musaraña, 2 funciones, 1.192 personas.
10. "El Rey Se Muere" de E. Ionesco, Escuela de Teatro Universidad Católica, 2 funciones, 858 personas.
11. "Su Lado Flaco" de Hurtado Borne, Cia. de Teatro U. Católica, 3 funciones, 3.016 personas.

Teatro Infantil

1. "Supertot" de Josep M. Benet i Journet, Cia. de Teatro Quime Qulpán, 1 función, 215 personas.
2. "Los Grillos Sordos" de Jaime Silva, Cia. de Teatro del Sur Oeste, 1 función, 659 personas.
3. "El Fantasma de Av. España" de José Pineda, Cia. de Teatro U. Católica, 1 función, 404 personas.
4. "Hueñete Rume", basado en cuento de los Hermanos Grimm, Cia. de Teatro El Clavo, 1 función, 396 personas.

Otros Festivales Con Gran Éxito

- En enero de 1987 se realizó el Festival Teatral y Artístico del Barrio de Bellavista.
- El Sindicato de Actores de Chile, con auspicio del Centro Chileno del ITI y CELCIT, organizó el Festival Teatral Pedro de la Barra. En Junio de 1986, se presentaron diez obras de grupos chilenos, y participaron dos compañías latinoamericanas: el Teatro de la Libertad de Argentina, con "El Heroico Baroquero" y "Juan Moreira", y el Teatro de la Comuna, con "El Señor Galíndez" del dramaturgo argentino Pavlovsky. El Festival incluyó talleres, conferencias y mesas redondas; participaron el director uruguayo Atahualpa del Clippo y un representante de Teatro Abierto Argentino, Héctor Sapia. Este festival se realiza anualmente.

giras giras giras giras

GIRAS DE COMPAÑIAS CHILENAS E INVITACIONES INTERNACIONALES DURANTE 1986

- P El Teatro ICTUS realizó diversas presentaciones en el extranjero de la obra "Lo que está en el Aire", asistió al Festival de Montevideo, Festival Latino de Nueva York y realizó una gira por Canadá.
- P Teatro El Rostro de Concepción llevó "Las Brutas" de Juan Radrigán al Festival de Manizales, Colombia.
- P "Regreso Sin Causa", de Jaime Miranda, con la Compañía "Nuevo Grupo" participó en un encuentro de Chile en Mendoza, Argentina.
- P Las actrices Delfina Guzmán, Ana María Palma y Carla Cristi realizaron una larga gira por Estados Unidos, invitadas por la Embajada Americana a conocer el teatro estadounidense.
- P Gustavo Meza, Secretario General de ITI-Chile, asistió al festival de las Naciones en Baltimore, U.S.A.
- P El diseñador teatral Ramón López y actual Director de la Escuela de Teatro U.C fue invitado por el consejo Británico a conocer realizaciones arquitectónicas de salas de espectáculos, y a asistir a una Feria Internacional de tecnología teatral.
- P La Compañía Teatral Fin de Siglo participó durante octubre en el Festival de Teatro de Córdoba, con la obra "Cinema-Utopía" escrita y dirigida por Ramón Griffero.
- P "Los Payasos de la Esperanza" de Raúl Osorio y Mauricio Pesutic se presentó en el Festival de Cádiz, España durante el mes de Octubre, bajo la dirección de Claudio Di Girólamo.
- P DATOS obtenidos del Boletín I.T.I Chile y Biblioteca de teatro de U.C



CONCURSO

Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn Premio Centenario

La escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, convocó al Cuarto Concurso Nacional de Dramaturgia "Eugenio Dittborn", certamen iniciado en 1980 con las finalidades fundamentales de estimular la creatividad artística y realizar un catastro y registro del talento que existe en nuestro país.

A este Concurso Nacional "Eugenio Dittborn Premio Centenario" pueden presentarse todos los autores teatrales de nacionalidad chilena y los extranjeros que acrediten un mínimo de cinco años en el país. El tema de las obras que concursan es libre, su representación debe durar un mínimo de 90 minutos y no deben haber sido ni representadas ni editadas.

En esta ocasión el concurso estará dotado de dos premios y tres menciones honorosas:

Primer Premio CENTENARIO	:	\$ 400.000.-
Segundo Premio	:	\$ 150.000.-
Primera Mención Honrosa	:	\$ 50.000.-
Segunda Mención Honrosa	:	--
Tercera Mención Honrosa	:	--

El Concurso será resuelto por un jurado integrado por 5 miembros a saber: el Director de la Escuela de Teatro, quien presidirá la comisión; un Dramaturgo de la Escuela de Teatro; un docente de dicha Escuela; un Representante Académico del Instituto de Letras de esta Casa de Estudios y un Representante designado por el Rector de la Universidad.

Los Resultados serán publicados el 2 de Noviembre de 1987 // Mayores Antecedentes en la Escuela de Teatro.

MAESTROS DEL TEATRO CHILENO

DOS PERSONALIDADES DE TEATRO CHILENO QUE SIEMPRE ESTARAN PRESENTES EN EL LEGADO DE SUS ENSEÑANZAS Y EN EL EJEMPLO DE SUS VIDAS DEDICADAS AL TEATRO.



- Don Agustín Siré** : "VIENTO DE PROA" 1951
: Actor, Director, Profesor. Fundador de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
Muere en 1987
- Don Roberto Parada** : Actor, Profesor, Fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.
Muere en 1986.

Cartas

TEATRO
Universidad Católica

Solicitamos:

Colaboraciones,
comentarios acerca de
la revista e
informaciones de provincias.

los editores.

Apuntes de Teatro N° 96
Otoño 1988.

Tema Central : La puesta en escena.

Escriben Jaime Vadell, Eugenio Guzmán, Paúl Osorio, María de la Luz
Hurtado, Claudio di Girólamo.

Artículos especiales :

Luis Peirano (Perú) : "Grandes Tendencias de la Puesta en Escena
Latinoamericana".

Enrique Buenaventura (Colombia): "Metáfora y Puesta en Escena."

Comentarios sobre la Temporada Teatral Chilena 1987, y el análisis
multifacético de El Avaro (dirección de R. Griffero).

Las Tres Hermanas (dirección de Héctor Noguera).

Además :

Investigación Teatral, Pedagogía, Reseñas Bibliográficas.