

TEATRO

apuntes

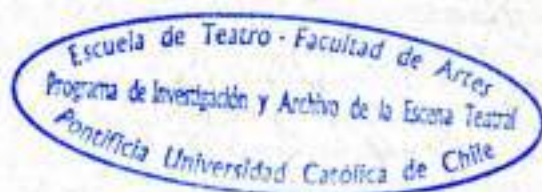
Tema central: La dramaturgia

- Texto completo de "¡Cierra esa boca, Conchital" de José Pineda, ganadora del VI Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn.
- Reportaje a la puesta en escena de "¡Cierra esa boca, Conchital". Escriben: P. Yrarrázaval, M. E. Martínez, J. Pineda, L. M. Yacametti, R. Valenzuela.
- Reportaje a "Lobo", "Sabor a miel" y "La señorita Julia".
- Tema de discusión; La dramaturgia actual. Escriben: M. A. de la Parra, G. Gambaro, I. Stranger, P. Striano, A. del Bosque, W. Soyinka.



TEATRO
Universidad Católica

Sumario



REVISTA APUNTES N°104
Invierno- primavera 1992

Editorial.....	3
Reportaje a Cierra esa boca, Conchita	
• Ficha Técnica de Cierra esa boca, Conchita	5
• Cronología de un concurso- <i>Paz Yrarrázaval</i>	6
• Sexto concurso nacional de dramaturgia Eugenio Dittborn- <i>María Ester Martínez</i>	9
• La influencia española en el teatro universitario- <i>José Pineda</i>	12
• Texto completo de la obra Cierra esa boca, Conchita	19
• Y la nave fue - <i>Luz María Yacometti</i>	39
• El sainete, un teatro olvidado - <i>Rolando Valenzuela</i>	41
Reportaje a Lobo	
• Ficha Técnica de Lobo	45
• Sobre-lobos - <i>Jaime Lorca</i>	46
• Selección de textos de Lobo	49
• Paráfrasis para un lobo - <i>Alvaro Pacull</i>	50
• Selección de textos de Lobo	55
• Una Troppa creativa - <i>Eduardo Guerrero</i>	56
Reportaje a Sabor a miel	
• Ficha Técnica de Sabor a miel	59
• El sueño no ha terminado - <i>Willy Semler</i>	60
• Preguntas difíciles o cómo vivir dramáticamente- <i>Juan Carlos Montagna</i>	62
Reportaje a La señorita Julia	
• Ficha Técnica de La señorita Julia	67
• La tragedia de Strindberg: el amor <i>María Paz Vial, Carole Michell, Alejandra Rubio</i>	68
Investigación Teatral	
• Algunos elementos de la identidad femenina en la dramaturgia chilena - <i>Consuelo Morel</i>	70
• El lenguaje espacial: El escenógrafo - <i>Claudio Di Girólamo</i>	77

Temas de Discusión: acerca de la dramaturgia

- Para una nueva dramaturgia - *Marco Antonio de la Parra*. 84
- Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia - *Griselda Gambaro*. 87
- Ideas que matan - *Inés Stranger*. 90
- ¿Dramaturgo o Demiurgo? - *Pablo Striano Benavides*. 92
- Apuntes de un aprendiz de payaso - *Andrés del Bosque*. 94
- Por qué el ritual - *Wole Soyinka*. 100

Actualidad Teatral

- Palabras de Egon Wolff en la inauguración del Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano. 108
- El teatro del dolor - *Juan Antonio Muñoz*. 110
- El recorrido de *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman - *Carola Oyarzún*. 113
- Giras de la Universidad Católica - *Gabriel Prieto*. 116
- Exito del *Rey Lear* - *Alberto Vega*. 117

Reseñas

- Estrenos del teatro chileno. Primer semestre 1992 - *Alberto Vega*. 118

Editorial

La Revista Apuntes Nº104 decidió viajar por los estrenos teatrales de la temporada y por el importante tema de la dramaturgia en nuestros tiempos. No por casualidad, el Concurso Nacional de Dramaturgia inicia esta reflexión, ya que constituye una larga historia ligada a la identidad que Eugenio Dittborn buscaba para nuestro teatro: "sin dramaturgos chilenos no hay teatro chileno". Nosotros, herederos de esa preocupación, creamos el concurso que hoy lleva su nombre y el reportaje central de este número gira en torno a la obra ganadora del mismo: ¡Cierra esa boca, Conchita!, construida como sainete y que con mucho humor revive el encuentro de América y España, sólo que en términos invertidos. En ella, el dramaturgo José Pineda reflexiona acerca de la presencia de lo español en los escenarios chilenos en la mitad de este siglo y acerca del cambio de un teatro denominado de "primeros actores" a uno más profesional con el surgimiento de los teatros universitarios. La presencia de los clásicos españoles como parte del patrimonio teatral americano es analizada como un problema inconcluso en nuestra dramaturgia y la herencia española como algo de gran importancia para nuestro teatro.

Este reportaje incluye, también, reflexiones sobre el montaje de esta obra realizadas por Luz María Yacometti, alumna de la Escuela de Teatro y que fuera la asistente de dirección. Rolando Valenzuela reivindica el sainete como género y acoge elogiosamente la puesta en escena de ¡Cierra esa boca, Conchita!.

Por otra parte, "La Troppa" y su montaje **Lobo**—del Teatro Itinerante— es vista por sus integrantes y por el profesor y crítico Eduardo Guerrero como un montaje imaginativo gestual, y es reflexionado como un aporte de una nueva generación que se alimenta más de la imagen y del gesto que de la palabra hablada.

En este contexto, la Revista avanza hacia su foco central de discusión: la dramaturgia. El contrapunto de Marco Antonio de la Parra resulta fundamental en relación a reafirmar la voz del dramaturgo que tiene palabra escrita, derivada de un profundo sentido del lenguaje, para ser representada. El, junto a Inés Stranger, profesora de la Escuela de Teatro, reafirman el rol del dramaturgo que tiene un punto de vista, una búsqueda de sentido y un compromiso vital con la transformación del ser humano. Discute de la Parra con la creación colectiva "democrática hasta la confusión", con el director-autor como puntos claves de la acción teatral de esta época y que ha puesto en tela de juicio la palabra del dramaturgo que busca otra vez descubrir el espíritu humano.

La reivindicación de la palabra dramática con toda su renovación y capacidad de revelar la Verdad es el centro de la discusión en la dramaturgia actual. Griselda Gambaro, dramaturga argentina, se refiere a la crisis de la dramaturgia y a la ausencia de obras representativas en nuestros países. Plantea la diferencia entre los grandes dramaturgos europeos y el proceso de búsqueda en América.

Ajuste de cuentas con el medio, representación metafórica de un mundo nuevo, juicio ético sobre

el mundo, capacidad de comunicación de la palabra dramática, revelación de la verdad humana; todo esto es el foco de discusión de Apuntes N°104 que pretende revisar lo que está ocurriendo en nuestra dramaturgia, sus problemas y las razones de su crisis. La vida y el drama. El drama y la posibilidad de redención humana, temas sin duda centrales de nuestra época.

En materia de reflexión teórica, el escenógrafo y director Claudio di Girólamo habla de su relación con un espacio silencioso donde los instrumentos escenográficos llevan el significado más allá de los límites físicos de la sala de teatro convirtiéndolo en un espacio ritual; y desde la investigación teatral, Consuelo Morel entrega datos acerca de la identidad femenina en la dramaturgia chilena, a raíz de un proyecto en marcha apoyado por la Fundación Andes.

En Actualidad Teatral se da cuenta de los estrenos ocurridos en Santiago en el primer semestre de 1992, llamando la atención la presencia de Shakespeare: **Noche de Reyes, Ricardo II, El Rey Lear** llenaron nuestros escenarios. También, nuestros dramaturgos más consagrados, como Egon Wolff, Alejandro Sieveking, Fernando Cuadra, Luis A. Heiremans se presentaron en este período.

Cierra el número el emotivo discurso de Egon Wolff a raíz de la inauguración del Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano dedicado a su persona. La relación de sus obras con su historia personal, el balance de lo realizado, la tarea de su vida. La emoción frente al teatro y sus alumnos se nos presentan como testimonio humano de gran importancia. La vida a través de la dramaturgia, el darle sentido y el cultivar la pasión inextinguible que no transa en las encrucijadas donde se juega el Bien y el Mal a través de este arte constituyen, sin duda, una propuesta ética de incalculable valor en un mundo tantas veces nihilista y falto de su sentido trascendente, como el que nos toca vivir.

C. M.

Reportaje a ¡Cierra esa boca, Conchita!

de José Pineda
Premio Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn 1991

Obra en un acto

FICHA TÉCNICA

<i>Dirección</i>	Guillermo Semler
<i>Escenografía y Vestuario</i>	María Teresa Lobos
<i>Iluminación</i>	Ramón López
<i>Música</i>	Michel Durot
<i>Coreografía</i>	Verónica Varas
<i>Producción</i>	Maya Mora
<i>Asistencia de Dirección</i>	Luz María Yacometti
<i>Director de Escena</i>	Claudio Viedma
<i>Vestuaristas</i>	Fernando Rodríguez, Queno Delgado
<i>Pelucas</i>	James Jahnsen
<i>Profesora y traductora al Mapudugun</i>	Clara Antino
<i>Director Técnico</i>	Ramón López
<i>Producción TEUC</i>	Guillermo Murúa

REPARTO

Don Lucas, Panificador español	<i>Jorge Gajardo</i>
Conchita, Esposa de Lucas	<i>Grimanesa Jiménez</i>
Marta, Profesora de folklore	<i>Mónica Carrasco</i>
Pepe, Coreógrafo	<i>Aldo Parodi</i>
Manuel, Dependiente de panificadora	<i>Miguel Angel Bravo</i>
María, Empleada doméstica	<i>María Izquierdo</i>
Juan, Obrero panificador	<i>Pancho González</i>
Pianista Michel	<i>Durot</i>
Comparsa	<i>Claudia Burr*, Ximena Carrera*</i> <i>Francisca Imboden*, Alfredo Becerra*</i> <i>Jimmy Daccarett*, Alfonso Sánchez*</i>

*Alumnos Escuela de Teatro U. C.

CRONOLOGÍA DE UN CONCURSO

PAZ YRARRÁZAVAL DONOSO

Actriz y directora Escuela de Teatro U. C.

// No hay teatro chileno sin dramaturgos chilenos". Esta cita de Eugenio Dittborn, fallecido en 1979, quien por más de veinte años estuvo al timón del Teatro de la Universidad Católica de Chile, nos indujo a crear en 1980 el Concurso Nacional de Dramaturgia que lleva su nombre, como un postrer homenaje a su infatigable lucha por crear un espacio para los dramaturgos nacionales.

Para incentivar a los autores a escribir teatro y detectar qué pasaba en las diversas regiones de este largo y angosto país, lanzamos el Primer Concurso bianual en 1981. Las bases establecían una temática libre, obra de duración completa, que los autores fueran chilenos o extranjeros con cinco años de residencia en el país, y se otorgaba un primer y segundo premio consistentes en un diploma y un estímulo económico.

En esa ocasión el Jurado estuvo compuesto por nueve miembros, lo que indiscutiblemente era excesivo y engorroso: el Vicerrector de Comunicaciones, quien lo presidía, un representante del Rector, el Decano de la Facultad de Bellas Artes, la Directora de la Escuela de Teatro, un dramaturgo, dos profesores de la Escuela de Teatro, un profesor de la Facultad de Arquitectura y un profesor del Instituto de Letras.

Se presentaron 45 obras a concursar. El 18 de noviembre de 1981 se reunió por última vez el



Jurado, otorgando el Primer Premio por unanimidad a la obra **Lautaro** de la señora Isidora Aguirre Tupper. Por mayoría de votos se concedió el Segundo Premio a **¿Dónde estará la Jeannette?**, cuyo autor resultó ser el escritor Luis Rivano S.

En 1983 se cambiaron las bases del concurso otorgando, además de los dos premios, tres menciones honorosas, y quedando el Jurado compuesto solamente con cinco miembros: el Director de la Escuela de Teatro o su representante, quien lo preside, un representante del Rector, un profesor del Instituto de Letras, y dos profesores de la Escuela de Teatro, uno dramaturgo y el otro actor o director.

A este Segundo Concurso postularon 37 obras. El Jurado, con fecha 30 de septiembre de 1983, acordó por unanimidad declarar desierto el Primer Premio. Por mayoría de votos otorgó el Segundo Premio a **Escúcheme Dr. Freud**, siendo su autor el señor Sergio Guzmán. La Primera Mención Honrosa se otorgó, también por mayoría de votos, a **América, América, qué pasó contigo**, de la señora Isidora Aguirre. Por unanimidad, la Segunda Mención se concedió a **Querido Bill**, del señor Orlando Walter Muñoz y se declaró desierta por unanimidad la Tercera Mención Honrosa.

Al Tercer Concurso realizado en 1985 se presentaron 42 obras. Los cinco miembros del



"Pachamama", de Omar Saavedra Santis. En la foto: Aldo Parodi y Gonzalo Robles. Foto: Ramón López.



"Oscuro vuelo compartido", de Jorge Díaz. En la foto: Gregory Cohen y Loreto Valenzuela. Foto: Jorge Aceituno.

Por unanimidad también el Jurado acordó otorgar las siguientes Menciones Honoríficas:

1ª Mención: **Espacios en blanco**, de Carlos Morán.
 2ª Mención: **El calandrajo**, de Víctor Carvajal V.
 3ª Mención: **Allegro ma non troppo**, de Fernando Sáez G.

El Cuarto Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn tuvo, con ocasión de celebrarse cien años de la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1988, un Premio Especial "Centenario". En dicha ocasión postularon 55 obras y el Jurado procedió a otorgar los premios, en su última sesión del 4 de noviembre de 1987, de la siguiente manera:

1º Premio: **Pachamama**, autor el Sr. Omar Saavedra Santis.
 2º Premio: **Fragmentos de alguien**, autor el Sr. Jorge Díaz.

1ª Mención: **La tragicomedia del Rey de la Patagonia**, autor el Sr. Oscar Andrés del Bosque.
 2ª Mención: **La otra orilla**, autor el Sr. Jorge Díaz.
 3ª Mención: **El exiliado**, autor el Sr. Vittorio di Girólamo Carlini.

Es curioso destacar que en este Cuarto Concurso postuló el dramaturgo Jorge Díaz por lo menos con dos obras, obteniendo el Segundo Premio y la Segunda Mención Honorífica. Dado que no sabemos quiénes son los autores de las obras no premiadas, ya que los sobres no pueden ser abier-



"¿Dónde estará la Jeanette?", de Luis Rivano. En la foto: Paulina García y Jaime Azocar. Foto: Ramón López.

Jurado, en su última sesión del 27 de Septiembre de 1985, otorgaron el Primer Premio por unanimidad a la obra **Santa María del Salitre**, cuyo autor resultó ser el señor Sergio Arrau Castillo.

Igualmente por unanimidad el Jurado estimó otorgar el Segundo Premio a **Kuyanskay**; identificado el autor, resultó ser la señora Iris Di Caro Castillo, de la ciudad de Iquique.

tos, me pregunto en cuántos concursos habrán presentado autores más de una obra.

En el Quinto Concurso realizado en 1989 bajó el número de obras presentadas, que fueron sólo 30, y también el nivel artístico. Se declaró, por unanimidad del Jurado, desierto el Primer Premio en la última sesión del 2 de noviembre de 1989. Se otorgó un Segundo Premio a **El hambre de Pedro**, cuyo autor resultó ser el Sr. Sergio Arrau.

También se declaró desierto la Primera Mención Honrosa, habiendo obtenido la Segunda **Esos padres de la patria**; abierto el sobre, la autora resultó ser la Sra. Isidora Aguirre, quien en el Primer Concurso en 1981 obtuvo el Primer Premio con **Lautaro**. La Tercera Mención recayó en la obra **Crónica de un día de trabajo en 1950**, del Sr. Fernando Cuadra.

En esa ocasión, el Jurado dejó constancia que lamentaba dejar premios desiertos, pero que el nivel artístico de las obras presentadas no lo merecía y sentía la ausencia de nuevos autores que renovarían la dramaturgia nacional, teniendo en cuenta que uno de los objetivos del Concurso es "estimular la creatividad artística".

Por primera vez en el Sexto Concurso 1991, "Premio Especial V Centenario", se dio una temática: "La utopía del hombre en busca de nuevos horizontes". Esto con el fin de conmemorar el encuentro de dos mundos y la llegada de la "buena nueva", el cristianismo, a América.

Solamente se presentaron a concursar 29 obras, una menos que en el Quinto Concurso y bastante menos si consideramos los concursos anteriores. ¿A qué se debe esto? ¿Tal vez por tener las bases una temática dada? ¿O, posiblemente, a la exigencia del Jurado de no premiar obras que no tengan un nivel artístico aceptable? Los dramaturgos quizás no se sientan suficientemente motivados al constatar que éste no es un concurso más, sino que se exige un real aporte creativo y artístico. Nuestro objetivo es incentivar la dramaturgia nacional, abrir espacios a nuevos auto-

res, pero velar porque esos aportes sean artísticamente positivos.

El 28 de octubre de 1991, el Jurado se reunió por última vez y acordó por unanimidad otorgar los siguientes premios:

1º Premio: **La Compañía Chilena de Zarzuelas Españolas**, autor Sr. José Pineda Devia.

2º Premio: **Fuera del mundo**, autor Sr. Vittorio di Girólamo Carlini.

1ª Mención: **Nukay-Nukay**, autor Sr. Enrique Hales Jamarne.

2ª Mención: **La conquista del sur**, autor Sr. Orlando Alvarez Hernández.

3ª Mención: **El quijote del mar**, autor Sr. Antonio Laudauro.

En 1993 corresponde el Séptimo Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn, que coincide con la conmemoración de los 50 años del Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Habrá un Premio Especial "50 Años".

El resultado ha sido más que positivo, si consideramos que en estos seis concursos han postulado 238 obras, que de las premiadas, la Escuela de Teatro ha puesto en escena cinco de ellas: **¿Dónde estará la Jeannette?**, de Luis Rivano, estrenada en 1984; **Oscuro vuelo compartido** ("Fragmentos de alguien"), de Jorge Díaz y Pachamama de Omar Saavedra Santis, ambas estrenadas en 1988; **La tragicomedia del Rey de la Patagonia**, de Andrés del Bosque en 1989; **Cierra esa boca, Conchita** ("La Compañía Chilena de Zarzuelas Españolas"), de José Pineda, y que otras han sido producidas por diversas compañías.

Con la ayuda de Dios continuaremos con este concurso; que sigan postulando muchos autores, que sea un espacio abierto a quienes creen en el teatro, en su labor creativa artística, de reflexión y entretenimiento, como un aporte real al desarrollo cultural de nuestro país.

Esperamos poder decirle a Eugenio Dittborn, quien nos estará escuchando desde el más allá: "Eugenio, labor cumplida. Hay teatro chileno porque existen numerosos dramaturgos chilenos".

SEXTO CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA EUGENIO DITTBORN

MARIA ESTER MARTINEZ SANZ

Profesora Instituto de Letras U.C.

Miembro del jurado del Concurso Eugenio Dittborn

El Sexto Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn 1991, Premio Especial Quinto Centenario, tuvo como tema "La utopía del hombre americano en busca de nuevos horizontes". Se presentaron 29 obras, resultando finalistas las siguientes:

1º Premio: **La Compañía Chilena de Zarzuelas Españolas***, Autor: José Pineda Devia

2º Premio: **Fuera del mundo**
Autor: Vittorio di Girólamo Carlini

1ª mención: **Nukay-Nukay**
Autor: Enrique Hales Jamarne

2ª mención: **La conquista del sur**
Autor: Orlando Álvarez Hernández

3ª mención: **Colón, El quijote del mar**
Autor: Antonio Landauro

Una utopía es un juego de ficción que idealiza, modela, da forma y representa, de un modo no real, hechos del pasado u otros imaginarios no situados en un tiempo histórico. Por lo tanto, el tema de este concurso presentaba más de un desafío. Se trataba de reestructurar una realidad conocida—desde una perspectiva actual—que evaluara y propusiera formas utópicas desde una visión de mundo que estuviera en correspondencia con la experiencia del hombre de fines de siglo.



La tarea era doblemente interesante puesto que, además de recrear, exigía interpretar una actividad propia del ser humano, quien por su naturaleza está en constante búsqueda de respuestas y nuevos horizontes.

Al conocer las condiciones en que cada utopía pudo hacerse realidad y descubrir los escollos contra los cuales luchó, los autores desde ya estaban considerando su realización y tenían al mundo como testigo y protagonista de cada una de estas utopías. El seguimiento de sus orígenes y el planteamiento de otras perspectivas era equivalente a llegar a comprender cabalmente el contraste entre los pueblos que dieron origen a estas hazañas y los pueblos actuales. A la vez, permitía mostrar con qué facilidad la memoria histórica y personal va dejando atrás el sueño o idealismo inicial.

La obra titulada **La Compañía Chilena de Zarzuelas Españolas**, del escritor José Pineda Devia, obtuvo el primer premio. Se trata de una comedia cuyos personajes son muy verosímiles y están contruidos con gran solidez. Asimismo, en el tratamiento del tema, el autor muestra un buen manejo del humor, de las emociones y del sarcasmo.

La obra está contruida desde un modelo conocido. Por esto mismo, y a diferencia de otras utopías, no trae noticias de un posible lugar ni

* Que se estrenó en el teatro de la Universidad Católica el 8 de Octubre de 1992, con el nombre ¡Cierra esa boca, Conchita!

describe reinos perdidos u olvidados. Se trata de revivir la historia, pero invirtiendo el orden: América va al encuentro de España.

Con mucho ingenio, la acción se centra en el viaje que un panadero español hace con su esposa, sus obreros, una empleada mapuche y una profesora de folklore para conquistar España. El resultado es una sátira que rescata, con gran sentido del humor, varios aspectos de la identidad nacional. Además, la obra propone un tema de reflexión y debate: la exploración del entorno planetario para indagar acerca de los caminos que hay que recorrer para descubrir y enfrentar la realidad.

Quizá al utilizar la zarzuela, una forma musical muy española, el autor —a las puertas del siglo veintiuno— nos está recordando la siempre postergada utopía: la integración de formas, maneras y personas.

El segundo premio lo obtuvo Vittorio di Girólamo con **Fuera del mundo**. Desde una perspectiva muy original, el autor presenta simultáneamente el Descubrimiento y la Conquista desde la visión de mundo anglosajona y española. Esta doble vertiente desarrolla y contrasta las distintas situaciones por medio de escenas que tienen una fuerte tensión dramática. Se plantea, por ejemplo, la muerte de la utopía española y el afianzamiento del pragmatismo anglosajón que, para preservar la unidad política, la independencia y la soberanía, utiliza a corsarios para extender su dominio.

En la Navidad de 1586, el corsario Cavendish llega a lo que fuera el fuerte "Nombre de Jesús" fundado por el español Pedro Sarmiento de Gamboa, en el Estrecho de Magallanes. Dos sobrevivientes reviven la historia y son asesinados cuando celebraban, junto a unos indios, el nacimiento de Cristo.

Di Girólamo muestra el fin trágico de una utopía en que aborígenes y europeos se incorporan en pie de igualdad a la obra española. Se trataba de una fundación establecida por hombres libres, como parte del reino de ultramar.

La hazaña del Descubrimiento vuelve a ser

celebrada y recreada desde el punto de vista del dramaturgo Enrique Hales. Si Colón se maravilló con lo que encontró allende los mares, el autor nos sorprende al desmitificar al Almirante.

Nukay-Nukay presenta a un hombre derrotado de regreso de su último viaje. Es en el reino de lo onírico donde se revela su mundo interior; Colón, al igual que el mundo, ha perdido su idealismo. Su ambición se ha desatado al ver a los nativos adornados con objetos de oro (Nukay, nukay). Las alucinaciones le hacen creer que está llegando a los dominios del mítico Gran Kan y, también, le hacen revivir su desesperación e impotencia frente a Fernando e Isabel cuando ellos no cumplen con lo estipulado.

La ironía dramática llega a su punto álgido cuando conocemos los comentarios de los nativos cuando las carabelas se hacen a la mar para regresar a España; son conceptos que ponen en primer plano el des-encuentro de las dos culturas. Las respectivas visiones de mundo se han enfrentado, ha habido atropellos y muertes, pero los nativos se sienten victoriosos porque han descubierto que los españoles "no son dioses, ni son buenos. Y mueren igual que todo animal".

La obra se desarrolla con originalidad y altura de miras. Sin embargo, tiene algunos momentos débiles, por ejemplo, la escena cuando Fernando e Isabel sostienen una conversación que adquiere un tono casi grotesco por lo absurdo de su contenido.

La segunda mención honrosa la obtuvo **La conquista del sur** de Orlando Alvarez Hernández. Esta obra presenta, a través de diálogos, una valiosa y bien informada página de la historia de Chile: la colonización alemana del sur de Chile. La historia transcurre a mediados del siglo pasado cuando llegan a Valdivia, Osorno y Llanquihue grupos de inmigrantes dispuestos a sacar adelante a sus familias y las tierras que les fueron asignadas. La manera como dieron cima a semejante obra hace comprender al mismo tiempo que ésta es irreplicable. En este sentido la obra viene a ser un canto de alabanzas a los méritos de los colonos y

a los chilenos que concibieron y ayudaron a hacer posible esta utopía.

Si bien se podría decir que el motivo lo constituyen las aventuras y desventuras de los alemanes y chilenos entregados en alma y cuerpo a esa dura tarea, el tema central está dado por el triángulo sentimental que se desarrolla entre un chileno, un alemán y una chilena. Este triángulo toma un cariz de tragedia a lo Romeo y Julieta, pero termina en forma feliz gracias a la generosidad de uno de los jóvenes.

Debido a que la acción no es lo más importante, lo que haría difícil poner en escena esta obra, se podría decir que la intención del autor es recrear y re-presentar, desde una perspectiva más humana, hechos similares a los narrados por Vicente Pérez Rosales en **Recuerdos del pasado**.

La tercera mención honrosa la obtuvo **Colón, el quijote del mar**, de Antonio Laudauro. En este caso, el dramaturgo también desmitifica una serie de perspectivas consagradas por la tradición, para poner de manifiesto una singular perspectiva teológica de Colón.

Se podría decir que se presenta un fenómeno de intertextualidad, ya que se apela a la figura y experiencia del **Viejo marinero de la balada** del mismo nombre, escrita por el escritor romántico T. S. Coleridge. En esta obra, el protagonista mata sin razón al ave que acompaña al barco y, para expiar su pecado, va por el mundo relatando su historia. También viene a la memoria la historia del **Holandés errante** y tantos otros motivos similares presentes en nuestra tradición literaria.

Antonio Laudauro presenta un Colón que se siente escogido para una empresa de carácter sobrenatural. De hecho, declara haber recibido directamente de Dios y de la Santísima Virgen el encargo de llevar a Cristo a través del océano. Pero se trata de un Quijote, que "como el hidalgo manchego, día y noche, en silencio, lleno de obstinación y amargura, (va) al encuentro de su trágico sino" (página 5).

La tarea, vista como producto de un destino inexorable, se vislumbra desde el primer acto. Un hombre busca a Colón desde hace ocho años, para vengar un asesinato que el Almirante habría cometido para robar el mapa con las claves para la navegación a las Indias. Por su parte, Colón también ha debido andar errante para convencer a otros y poder llevar a cabo su proyecto y, así, si fuera verdad la insinuación de asesinato, como el viejo marinero, expiar su culpa.

Hasta esta parte, esta perspectiva no deja de ser interesante; sin embargo, en el segundo y tercer acto se va modificando. Colón deja de ser un hombre manejado por el destino y se convierte en manipulador de situaciones y personas para lograr sus fines. Parece motivarlo el hecho de que, si bien hasta entonces su nombre es un sonido vacío, "pronto resonará en el mundo entero" (página 12).

En el último acto, la acción toma características mesiánicas. Colón, acongojado, pronuncia palabras que son un eco de las de Cristo en la Cruz. Sin embargo, poseen una ambigüedad tal que podrían interpretarse de varias maneras. Por ejemplo, siguiendo con la idea de la culpa y la expiación, al cumplir su misión, Colón ha quedado libre y puede encomendar su espíritu al Señor. Pero también existe la posibilidad de que su falta de alegría se deba a una visión profética de los sufrimientos que vendrán a consecuencia del Descubrimiento.

Todas las obras que se presentaron a este concurso descubrían, es decir, ponían de manifiesto, aspectos que estaban tapados, revestidos u ocultos, de nuestra historia. Como sabemos, el curso de la humanidad es un continuo sucederse de culturas que se van enriqueciendo las unas con las otras. Sin duda, el esfuerzo y el talento de los veintinueve autores que respondieron a esta convocatoria, modificaron no solamente su propia perspectiva y la de las personas que tuvieron la delicada tarea de servir de jurado, sino al patrimonio cultural chileno que celebra las formas nuevas que no olvidan a ninguno de sus componentes.

LA INFLUENCIA ESPAÑOLA EN EL TEATRO UNIVERSITARIO

José PINEDA D.

Dramaturgo y Profesor del

Departamento de Teatro, Universidad de Chile

Con ocasión de los 500 años del descubrimiento de América por los europeos y de 50 de la fundación del Teatro de la Universidad Católica, es interesante hacer una reflexión de lo español en la escena chilena en la mitad de este siglo. Para iniciar este análisis es necesario ubicar dos vertientes: una, el rechazo que hacen los renovadores universitarios de la década del cuarenta a lo peninsular y otra, el nutrimiento que hacen del gran teatro español. Este aparente odio-amor va a servir de savia para que los dos teatros estudiantiles de la época, el Experimental de la Universidad de Chile y el de Ensayo de la Universidad Católica, realicen sus primeros intentos aproximándose en sus propuestas a los grandes clásicos del siglo de oro ibérico. No es casualidad que el conjunto de la Chile inicie su vida artística en 1941, con la presentación de *La guarda cuidadosa* de Cervantes y el de la Católica, en 1943, con *El peregrino*, autosacramental de Josef de Valdivielso. Para captar este interés, se hace ineludible entender el medio en que se desarrolla la escena chilena en el periodo que nos preocupa.

EL TEATRO PROFESIONAL

Las compañías independientes, algunas de ellas de bastante renombre, giran en torno al lu-



cimiento del primer actor-director, de gran brillantez histriónica y personalidad magnetizante. Alejandro Flores (1896-1962), representante de dicha tendencia, es el actor paradigmático que muchos intentan imitar. Poeta, recitador, galán, elige los repertorios de su compañía en base a dramaturgos nacionales, franceses y españoles. De estos últimos, sólo frecuenta a Jacinto Grau, Linares Rivas, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quinteros y en algunas ocasiones a Alejandro Casona. Hay muy pocos antecedentes que permitan asegurar que Flores haya excursionado en el teatro clásico español o en otras voces autorales que ya se mencionan con alguna frecuencia en la escena española contemporánea. Casi todas las obras pertenecen al género de comedia dramática, estilo tan querido por el público de la época, donde ni por asomo aparecen las nuevas tendencias renovadoras que en Europa ya son bastante aceptadas. Aparentemente, las compañías chilenas no están en condiciones de innovar, ya que viven exclusivamente de la taquilla.

La escena nacional sigue los patrones de las viejas compañías españolas de fin de siglo. Los grandes actores imponen los gustos, no siendo dirigidos por nadie. "Divos" más del siglo XIX que de éste, sin escuelas ni centros donde aprender. Como son empresarios, muchas veces no

arriesgan en programaciones novedosas. Aunque sus cercanías a Benavente y sus dramas burgueses, o al efectismo de Echegaray o al drama social de Dicenta, les pueden otorgar cierta categoría, la manera de hacerlos los ubica en viejos moldes interpretativos que impide avizorar lo que sucede en Europa con Pirandello en Italia, O'Neill en Estados Unidos o el mismo Valle-Inclán en España.

Parece ser, ésta, una de las razones más válidas para opinar que el teatro profesional no se renueva. Hay un anquilosamiento, un conformarse con lo que se hace, a pesar de voces autorizadas de dramaturgos nacionales que protestan desde hace varios años de esta monotonía creativa. El mismo Antonio Acevedo Hernández exige en forma perentoria un cambio a esta molición en cuanto a la manera de hacer y escribir teatro:

"Nosotros no escribimos para la posteridad; una vez que el público paga, el negocio está hecho. La única verdad es la taquilla... He dicho, he insinuado, que nuestros autores carecen en su totalidad de personalidad, siempre han hecho un teatro de imitación, para cuyo fin han elegido los peores modelos. No quiero exigirles esfuerzos ni grandes orientaciones; los dispenso de estudiar psicología, antropología, biología, ciencias sociales, estética; los dispenso de conocer el teatro mundial; los dejo con los españoles que han imitado tan mal, con tan poco amor a su nacionalidad, tan sin sentido de la existencia propia".

Sin embargo, estos intentos no encuentran el eco suficiente, pues el círculo vicioso se mantiene: repertorios convencionales, obras conocidas como "de Boulevard", especialmente francesas, transitan por las compañías profesionales. Y aun así, éstas se presentan sin ninguna rigurosidad, privilegiando más que nada el carisma del primer actor, con los vicios de una escena decadente: abuso de la improvisación, descuido en el decir, uso del apuntador, poca intensidad en los ensayos, confianza en el gracejo de los intérpretes, uso de telones más que de escenografías coherentes con el estilo y la época de la obra. El público no exige

más. Piensa que ésa es la única manera de hacer teatro, a pesar que ya tiene el cine como posibilidad de comparación. La bohemia aún se mantiene en forma intensa y el romanticismo de generaciones anteriores aún lo practican los artistas teatrales. Naturalmente que el teatro clásico no entra en estas posiciones en que prima más la entretención, algunas veces algo chabacana, que el deseo de interrogarse acerca de una posible renovación. Entonces, ¿es posible pensar que esta molición es producto de la falta de comunicación que hay con el resto del mundo? ¿Acaso el artista chileno no se siente influido por los ecos, aunque lejanos, de la Segunda Guerra Mundial o en último caso de los horrores de la Guerra Civil Española? Aparentemente están impermeabilizados a ese acontecer, y el público también, que en una actitud escapista, les exige con su asistencia obras muchas de ellas banales. Por cierto, no se pueden desmerecer ciertos valores mostrados por los dramaturgos españoles que abundan en la cartelera, mas en ellos no predomina lo que precisamente poseen los clásicos peninsulares: lirismo en el verso, temáticas existenciales, personajes profundos, amor al honor y a la justicia, por nombrar algunos. Lo español se traduce más bien en el entusiasmo por la zarzuela, el sainete frívolo, la españolada superflua. Sin embargo, ya hay en la atmósfera un leve aire de acercamiento a los clásicos y al pensar nuevo de España.

EL TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Pedro de la Barra, estudiante de Castellano del Pedagógico de la Universidad de Chile, siente nacer el deseo de acercarse a los clásicos. Quizá debido a la influencia del literato Mariano Latorre, que en las clases que imparte, recomienda reactualizar especialmente a Lope de Vega y Cervantes. Así, en 1935, el conjunto aficionado del Pedagógico realiza una gira a la zona de Concepción, donde presenta obras del teatro clásico español: "Con trajes de la época y explicaciones

previas acerca de las obras, mostramos a los estudiantes sureños las costumbres, la historia, la idiosincrasia e ingenio del pueblo español¹.

Ya aquí se denota algún germen de interés por hacer algo que no aparece ni por asomo en las compañías de la época. Este germen va a fructificar notablemente en los años posteriores, cuando De la Barra junto a un grupo de compañeros inicia la vida del "Teatro Experimental". Así lo informa: "Si no tenemos tradición teatral, estructuraremos una. Tomemos como antecedente técnico y formal lo bueno del teatro que más cerca está de nosotros: el teatro español"².

Pedro de la Barra creía en los clásicos. Entendía sus dificultades pero también intuía que le pertenecían al patrimonio americano, porque a pesar de los escollos estilísticos, encontraba un mismo idioma, costumbres parecidas y por lo tanto: identificación. En forma muy inteligente, él y sus camaradas no partieron por montar obras complejas en su presentación, sino entremeses, églogas y pasos. Así, Cervantes, Juan de la Encina y Lope de Rueda ingresaron en sus repertorios. Indudablemente que estos universitarios, por sus mismos estudios de historia o literatura, captaron la esencia, el gracejo de un mundo hispano, que aunque lejano, sentían más cercano que las obras de la cartelera santiaguina.

Este deseo inicial no fue un capricho escolar. Hubo un auténtico convencimiento en los postulados y así se puede denotar en los títulos posteriores:

- 1941: **El deseoso de casarse**, de Lope de Rueda.
Egloga Séptima, de Juan del Encina.
- 1942: **El caballero de Olmedo**, de Lope de Vega.
- 1946: **Los habladores**, de Cervantes.
- 1948: **Don Gil de las calzas verdes**,
de Tirso de Molina.
- 1949: **La Celestina**, de Fernando de Rojas.

- 1952: **Fuenteovejuna**, de Lope de Vega.
- 1954: **El retablo de las maravillas**, de Cervantes.
- 1956: **El alcalde de Zalamea**, de Calderón de la Barca.
- 1958: **La verdad sospechosa**, de Juan Ruiz de Alarcón.

Es interesante acotar que **El caballero de Olmedo** es una especie de examen que realizan los integrantes del "Teatro Experimental" a las autoridades superiores de la Universidad de Chile en el Teatro Municipal, con motivo del centenario de dicha casa de estudios superiores. Y a sólo un año de su fundación. Los jóvenes estudiantes se atreven a enfrentarse con la macidez de Lope, produciendo un enorme impacto en el rector de ese momento, Juvenal Hernández, que va a prohibir algún tiempo después a los entusiastas actores. Con el tiempo, se van a especializar en el decir del verso clásico, apoyado por una dirección escénica coherente, vestuario preciosista y escenografía que ya se ha alejado del telón pintado tan usado por los profesionales.

En estas someras reflexiones nos asalta una pregunta: ¿Qué habría pasado si estos teatristas tan entusiasmados en sus balbuceos primeros hubieran continuado en esta senda? ¿Quizá tendríamos una pequeña tradición clásica como poseen los países europeos? ¿Tal vez los grandes dramaturgos no serían solamente materia de estudio en la Enseñanza Media, sino que estarían integrados de mejor manera a nuestro acervo cultural? Nuestros actores, ¿podrían transitar con tranquilidad técnica en las dificultades del verso?

EL TEATRO DE ENSAYO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

Así como el "Teatro Experimental", también los universitarios católicos se inician al rescate del idioma. Un autosacramental es el punto de partida. Por supuesto, dicha experiencia es inédita, jamás el género ha sido tocado por los profesionales, entendiéndose que una compañía que sobre-

1. De la Barra, Pedro. **La feria**. Edic. Yunque. Santiago, 1939.

2. Ob. Cit.

vive de la taquilla, no puede tener el menor interés en una obra breve, sin mayores lucimientos interpretativos. ¿De dónde nace la motivación de los estudiantes de la Católica? Por datos obtenidos, se puede pensar que es preparada para celebrar una fiesta religiosa, mas, lo concreto es que se



"El alcalde de Zalamea", de Calderón de la Barca.

presenta el 12 de Octubre de 1943 en Valdivia, con ocasión de una gira de la Federación de Estudiantes, donde se incluyen también recitales del Coro y partidos de basket-ball. La obra se repite dos veces en el Teatro Miraflores de Santiago.

El literato y entonces profesor de la Universidad Católica, Roque Esteban Scarpa, dirige una carta al rector, donde da a conocer las intencionalidades del grupo: "En 1942 me acerqué a Ud. para expresarle la necesidad que la Universidad Católica tuviese un teatro específicamente universitario para darle realce y sentido espiritual a sus grandes festividades, tomando como precedente lo que estaban realizando en España los estudiantes, quienes representaban las obras clásicas de pensamiento católico, dándole un carácter moderno y una gran calidad estética...". "A comienzos del año universitario de 1943, Ud. me llamó y me puso en contacto con Pedro Mortheiru, a quien expliqué la concepción de un teatro universitario, orientado hacia finalidades muy concretas y puse a su disposición el

texto que había escogido para iniciarlo. El autosacramental *El peregrino* de un autor clásico poco conocido, pero valioso, el maestro Josef de Valdivielso, de la línea de Lope"³.

Aunque las intencionalidades son diferentes a los universitarios del Experimental, ya que buscan la simbología católica, es notorio el interés en mirar a un clásico como primer intento. Fernando Debesa, uno de los fundadores del Teatro de Ensayo, lo comenta: "Roque Esteban Scarpa, que tenía gran erudición, eligió *El peregrino* como primera obra. Curiosamente, él presintió que éste era un comienzo de algo y su elección recayó en una obra anterior al



"El caballero de Olmedo", de Lope de Vega.

3. Munizaga, Giselle y Hurtado, María de la Luz. *Testimonios del Teatro*. Edic. Nueva Universidad, 1980.

momento cúspide que marcó Lope de Vega, es decir, una obra que también era de comienzo. Entonces, para un comienzo se eligió una obra de comienzo: una obra primitiva en muchos sentidos⁴.

Sin embargo, lo que predomina en todos ellos es una cercanía al idioma español. Teodoro Lowey, también fundador, así lo explicita: "Nos gustaba la literatura, nos gustaba Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti: leíamos constantemente *Marinero en guerra*, una obra maravillosa de Alberti... Un día Pedro Orthous me regaló un libro que se llamaba *Poetas en el destierro*, en el cual se conoció por primera vez en Chile todos esos poetas que ya no estaban en España, pero que eran grandes como León Felipe, Pedro Salinas, Altolaguirre, Jorge Guillén y otros"⁵.

Se puede concluir que ambos equipos universitarios, de manera diferente, tuvieron la inspiración creadora en los grandes españoles, pero no sólo en lo referente a las obras, sino también en la enorme influencia de dos artistas teatrales peninsulares: la actriz Margarita Xirgu y el poeta-dramaturgo Federico García Lorca.

MARGARITA XIRGU, FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Esta dupla artística, por lo menos en Chile, es indisoluble. La gran influencia que reciben los jóvenes teatristas nacionales va a ser marcadora, no sólo por las novedosas propuestas escénicas de la actriz, sino también por el conocimiento que, gracias a ella, se hace del valioso autor granadino.

4. Ibid.

5. Ibid.

Margarita Xirgu es la gran actriz catalana que aparece por primera vez en 1939 en temporadas memorables del Teatro Municipal, produciendo un revuelo inusitado en la época. Revisando su larga trayectoria, se puede opinar que la Xirgu es la actriz más revolucionaria del teatro español de postguerra. Estrena innumerables autores de su país y da a conocer a valiosos dramaturgos europeos contemporáneos. Combativa y combatida, apasionada de la causa republicana no trepida en



"Doña Rosita la soltera", de Federico García Lorca.

ser la portadora de las nuevas tendencias que en el mundo europeo luchan por imponerse. Brecht ya es aclamado con su *Opera de tres centavos*. Buñuel ha filmado *El perro andaluz*, por nombrar sólo a dos importantes renovadores. A causa de la guerra civil debe exiliarse en Latinoamérica, donde inicia verdaderas campañas teatrales. Sus giras por el continente revolucionan el ambiente: Argentina, México, Uruguay y Chile la reciben con gran beneplácito. No se conforma con mostrar sus producciones en el escenario sino que, en un afán incansable, se destaca como docente y fundadora de escuelas de interpretación. ¿Qué imán poseía esta actriz para deslumbrar a los jóvenes? Por comentarios de personas que presenciaron sus actuaciones, se destaca, por su personalidad avasallante, su decir novedoso, sus prestancia escénica, una especie de llamarada divina, un áurea inconfundible. Gran defensora del teatro clásico español, no desdeña a sus contemporáneos, que presenta

de manera impecable. Directora-actriz, configura en sus puestas en escena una gran impronta estilística: escenografías novedosas y plásticamente muy hermosas, vestuario estudiado para cada intérprete, planta de movimientos lógica, aporte musical, intensidad rítmica; es decir, una nueva forma de enfrentar las obras. Desde la galería del Teatro Municipal, los jóvenes vibran intensamente. Han encontrado por fin lo que intuitivamente andan buscando. Les ha llegado una voz autorizada, una genial actriz, que les insinúa el amor a la escena, el respecto al texto sin improvisaciones indeseables, el lucimiento del personaje más que el del actor. Su influencia va a ingresar en las mentes de los teatristas jóvenes que quedan impactados por las obras de García Lorca.

Nuevamente, lo español se hace presente. **Bodas de sangre**, **Doña Rosita la soltera**, **Yerma**, **La zapatera prodigiosa**, remecen. No sólo por las grandes pasiones que muestran sino también por la nueva técnica en la construcción de sus dramas y comedias. Lorca es un poeta prestado al teatro. Lo lírico se traduce en mostrar el universo

de las manolas, de los muñecos del tinglado popular, de la tragedia de los pueblos de España, donde la pasión se esconde tras la fachada de la respetabilidad. Lo tradicional se alía con innovaciones en donde se segmenta la acción en cuadros, más que en largos actos típicos del realismo decimonónico. Incluye tramas derivadas, fuera de la central. Lorca se puede adscribir en el surrealismo y en algunas de sus obras más relevantes, como **Bodas de sangre** y **Yerma**, hasta se puede encontrar la tragicidad de los clásicos griegos.

Mas Lorca no es sólo el autor de la Xirgu. El mismo busca en España la aceptación de un público popular y realiza presentaciones a nivel masivo y fuera del circuito comercial. Fundador de "La Barraca", muestra a sus clásicos en giras por pueblos y aldeas de su país en escenarios improvisados, donde el entusiasmo juvenil de sus integrantes suple el fasto de las producciones comerciales.

Pero la Xirgu y Lorca no son los únicos impulsores que remecen a los universitarios nacionales. También está la Guerra Civil Española

"La zapatera prodigiosa", de Federico García Lorca.



que, con su reguero de sangre y espanto, va a producir un gran impacto a los jóvenes chilenos. Así lo informa uno de los fundadores del "Teatro Experimental": "Nacimos adustos y viriles al arte dramático, porque dramáticos fueron los gérmenes que nos engendraron y dramático el momento histórico. La Xirgu y otros artistas e intelectuales españoles llegaban trayéndonos el arte y el pensamiento nuevo de España... Las palabras de García Lorca fueron el gran germen promotor que gestó el 'Teatro Experimental', heredero americano de 'La barraca', juvenil, combativo, vanguardista"⁶.

Hay que mencionar que entre los exiliados viene José Ricardo Morales, compañero de ruta de García Lorca que, de alguna manera, revive con los muchachos del Experimental las experiencias realizadas en "La barraca". Morales es el primer director de este novel conjunto al poner en escena en la sala Imperio Ligazón, de Valle-Inclán y el adaptador de *La Celestina*, también presentada por el conjunto de la Universidad de Chile. Junto a él, participan los hermanos Héctor y Santiago del Campo, que realizan una activa labor.

Fuera de los autores consignados, existen otros dramaturgos en el exilio que efectúan una prolífica labor en las tierras americanas: León Felipe es uno, y así el "Teatro Experimental" presenta su versión de *Noche de Reyes* de Shakespeare en la inauguración de la sala Antonio Varas.

CONCLUSIÓN

Por todos los antecedentes recopilados, no hay duda alguna de esa gran influencia española, y que ayuda enormemente en el quehacer de los universitarios nuestros, ya sea por el descubrimiento de los clásicos como por el conocimiento

de García Lorca y las actuaciones de Margarita Xirgu.

Por cierto que ese ímpetu está acompañado del ideario revolucionario de la Guerra Civil de España, especialmente en los muchachos de la Universidad de Chile. En sus contemporáneos de la Universidad Católica prima más que nada un afán esteticista, producto de su sensibilidad plástica y musical.

Naturalmente que hay otros antecedentes, ya sean socio-políticos y de cultura gubernamental, que también van a ser importantes y que sirven de catapulta a la renovación de esos años.

Lo que es lamentable es la falta de continuidad en este interés. Con el transcurrir del tiempo, los conjuntos universitarios se van alejando de los grandes autores del siglo español y en estos cincuenta años son muy esporádicos los montajes. La excepción son las compañías independientes que muchas veces se estructuran para satisfacer las expectativas de los alumnos de la Enseñanza Media primando, más que nada, el rescate de un público casi obligado a asistir a tales representaciones, en adaptaciones a veces odiosas por su baja calidad literaria y de presentación. Sin duda que la intención es loable, ya que siempre va ser mejor que el alumnado conozca a Lope, Calderón o Tirso en un escenario que en lánguidas y tediosas lecturas obligatorias, mas eso no supone que los grandes valores lleguen en su máxima expresividad. Aparentemente, entre los teatristas chilenos no aparece el interés por proponer nuevas formas de montaje, actuales y de una gran vitalidad, que atraigan al público en general, retomando la senda iniciada por los teatros universitarios.

Se hace necesario repensar el tema, pues en el amplio y valioso abanico de tendencias que se aprecia en la cartelera escénica actual, se hace notar esta carencia, de por lo menos una compañía profesional que se dedique con absoluto rigor a fomentar la tradición española del cual somos legítimos herederos.

6. Piga, Domingo. *Dos generaciones del Teatro Chileno*. Publicaciones Escuela de Teatro. U. de Chile. Santiago, 1963.

¡CIERRA ESA BOCA, CONCHITA!

SAINETE EN UN ACTO
JOSÉ PINEDA DEVIA

*Pero luego nosotros destruyendo
todo lo que tocábamos de pasada,
con la usada insolencia el paso abriendo
les dimos lugar ancho y ancha entrada,
y la antigua costumbre corrompiendo
de los nuevos insultos estragada,
plantó aquí la codicia su estandarte
con más seguridad que en otra parte.*

Alonso de Ercilla,
La Araucana, canto XXXII

PERSONAJES

- Don Lucas** Panificador español, 60 años.
Conchita Esposa de Lucas, chilena, 50 años.
Marta Profesora de folklore, chilena, 30 años.
Pepe Coreógrafo de bailes españoles, chileno, 40 años.
Manuel Dependiente de la panificadora, chileno, 20 años.
María Empleada doméstica, mapuche, 18 años.
Juan Obrero panificador, mapuche, 20 años.
Pianista, guitarrista, chilenos.
Integrantes de la compañía, hombres y mujeres, chilenos.

La cubierta de un barco de pasajeros. En lontananza, el mar tranquilo. Un sol achicharrante en el cenit. Un mástil. La cubierta es desnuda de elementos realistas. Sólo la sugerencia, algo ingenua, de un barco real. Una ruca mapuche en un extremo. Un piano de ensayo. Año 1935. Una conga. Están muy alegres. Todos visten ropas muy ligeras, debido al calor sofocante. El pianista y los músicos tocan el aire caribeño y beben vino de vez en cuando. Los movimientos son bastante sugerentes, propios del ritmo. El baile-canción es interrumpido violentamente por la entrada de don Lucas: español de pura cepa, vejete cascarrabias que, inmóvil en una silla de ruedas, encuentra en sus brazos gesticulantes lo mejor de su rabia peninsular. Lo empuja su esposa Conchita.

Don Lucas ¿Qué significa este lío, qué escándalo y ruido es?

¿Por qué están semidesnudos y sin zapato en los pies?

Conchita No te alteres, por prudencia, piensa en tu alta presión.

Don Lucas Ea, mujer, no te metas pues yo tengo la razón.

Conchita Pronto te baja el sofoco y estamos en alta mar.

Don Lucas Cierra esa boca, Conchita. (Al grupo). No sabéis ser pudorosos. Vistiendo en paños menores.

Conchita Es un acto vergonzoso.

Don Lucas Hablad, por vida de Cristo, ya mi paciencia se agota.

Conchita Parecen sordos o mudos.

Don Lucas O yo parlo en jerigonza.

Marta Don Lucas...

Don Lucas ¿Qué pasa, qué? A punto estoy de explotar. Sois todos unos inmundos.

Marta Yo se lo puedo explicar.

Don Lucas Sólo en rima consonante y el acento, en español.

Así fue el trato que hicimos.

Marta Está muy claro, señor.

Don Lucas Pero, en español de España de la Madre Patria Ibera de aquella tierra lejana tan hermosa, tan señera.

Conchita ¿No sería más prudente ponerse bajo una sombra?

Don Lucas Pero, ¿no viste mujer que estaban bailando conga?

Conchita Lo digo en tu beneficio: mira que la insolación le puede traer problemas a tu mala digestión.

Don Lucas Pareces pulga en la oreja...

Conchita Y tú, un viejo cascarrabias.

Marta Si continúan peleando, será mejor que me vaya.

Don Lucas Alto, bribones...

Pepe Don Lucas.

Por favor, no nos ofenda.

Marta No tiene nada de malo de bailar en la cubierta.

Don Lucas Bailando como ramera de un prostíbulo barato.

Marta Era una danza inocente.

Conchita Hasta han perdido el recato.

Don Lucas Malandrines, miserables, este es un barco decente y ustedes lo han convertido en burdel de mala muerte.

Conchita La cólera te es nociva.

Don Lucas Se me nubla la visión, Conchita, me falta el aire...

Conchita Un vaso de agua, por Dios.

Don Lucas Asquerosos, desgraciados...

Conchita Moveos, por caridad...

Marta Don Lucas, cálmese un poco...

Don Lucas (Se ahoga). Va de retro, Satanás.

Conchita Socorro, se está asfixiando.

Don Lucas Me muero...

Conchita ...una inyección.

Don Lucas Fenezco, esposa querida...

Conchita Rápido, pronto, un doctor.

Manuel Parece perro rabioso.

Don Lucas Los maldigo...

Conchita ...hagan algo.

El pulso no le palpita.

Manuel Tiene vida para rato.

Lucas sufre estertores.

Conchita ¿Dónde se metió María?

¿Y el Juan, por qué no aparece?

Virgen de siete dolores

a mi querido protege. (*Saca a Lucas*).

Pepe Ya, a ensayar la compañía,

el flamenco nos espera.

Hemos visto un incidente...

Manuel Ojalá el viejo se muera.

La compañía sale.

Pepe (*A María y Manuel*).

¿Y qué me dicen ahora?

Manuel ¿De qué?

Pepe Tú eres el culpable.

Manuel Mira, ratón asqueroso.

Marta Por favor, de esto no se hable.

Pepe ¿Cómo se sienten, contentos?

Manuel Putas que sois alaraco.

Marta Manuel, reprime tu boca.

Manuel No soporto a este maraco.

Ojalá se hundiera este barco, y con él, todos los guarenes.

Marta Basta, niños. Dos personas grandes, peleando como chicos de colegio.

Pepe La violencia es peligrosa.

Soy amante de la paz.

Manuel La sangre te va a correr.

Si dices un verso más.

Pepe Martita, ¿no me defiendes?

Marta Es amenaza concreta.

Pepe No te disculpo, gañán.

Manuel Andate a la misma cresta.

Pepe ¿Qué se puede esperar de un dependiente de panadería?

(*Sale digno*).

Marta Fuiste ofensivo. Pepe, como artista, es muy sensible.

Manuel Tanta historia por una conga.

Marta Lo hiciste a propósito.

Manuel No sigamos discutiendo, ¿ya? ¿De acuerdo? (*Marta se relaja*). ¿Una sonrisita para este niño malo? (*La intenta abrazar, ella lo rehuye en un juego*).

Marta No empieces. (*La persigue hasta abrazarla*).

Manuel En tierra eras tan distinta. ¿Acaso ya no me quieres?

Marta ¿Y qué saco con amarte? Lo único que pretendes es llegar a España y desaparecer.

Manuel Contigo. Nos casaremos.

Marta Eres tan joven... y yo...

Manuel ¿Qué tiene que ver la edad?

Marta Te hallo poco serio...

Manuel Nunca te he engañado. Eres la primera y única mujer de mi vida.

Marta (*Coqueta*). Cómo no... Quisiera creerte...

Manuel Créeme, porque te a-do-ro.

Marta Gardel canta: "Amores de estudiante, flor de un día".

Manuel Yo no estudié. El viejo no me dejó. De chico, sólo supe trabajar en la panadería... por eso ahora... Adiós a él y a toda su tacafería... Huye conmigo.

Marta Le debo fidelidad a don Lucas.

Manuel ¿Fidelidad? (*Agresivo*). ¿Estás diciendo que tú y él...?

Marta Gracias a él puedo hacer este viaje. ¿O crees que con mi sueldo de profesora de folklore en la escuela, habría tenido la oportunidad de viajar a España?

Manuel Deja todo y vamos a recorrer el mundo.

Marta Para vivir hay que comer y para comer hay que trabajar.

Manuel Mira estas manos callosas... ellas te darán el pan de cada día. Trabajaré para ti.

Marta ¿Como don Lucas cuándo llegó a Chile? ¿De la mañana a la noche? No quiero convertirme en otra señora Conchita.

Manuel No me compares con ese explotador.

Marta Ese explotador nos está manteniendo.

Manuel Lo que pasa es que el viejo te compró,

igual que a los otros.

Marta ¿A ti no? ¿Por qué no te quedaste en Santiago? Si lo odias tanto... ¿por qué viniste en este viaje?

Manuel Porque tú venías también. *(La agarra).*

Marta, ¿qué va a pasar si el viejo se muere? Sólo compró el pasaje de ida.

Marta ¿De qué te preocupas? Tú no vuelves, ¿o sí?

Manuel Veo que estás decidida a llegar hasta el final.

Marta Así es.

Manuel Se van a cagar de la risa con ustedes, haciendo el ridículo.

Marta No te pongas vulgar.

Manuel ¿Acaso no fue lo que te gustó de mí? Eres una reprimida.

Marta Cállate.

Manuel Si no te atreves a lanzarte a la vida con un joven, quédate con el viejo.

Marta ¿Qué estás insinuando?

Manuel Te lo digo abiertamente. ¿O acaso eres tan ingenua que no te das cuenta cómo babea cuando te mira? Anda a su camarote y dale en el gusto de una vez.

Marta *(Lo abofetea).* Grosero. Nunca pensé que tuvieras esa opinión de mí. *(Sale presurosa).*

Manuel Ey, Marta, espera... *(Canta).* "Marta, capullito de rosa. Marta, del jardín bella flor..." *(Sale).*

La cubierta queda solitaria. De la ruca, emerge María vestida a la usanza araucana, con trapelacucha incluida).

María Qué calor. ¿Cuándo anochecerá pa' que refresque, aunque sea en algo?

Comienza a trapear la cubierta en cuatro pies. Vuelve a la ruca. El sol abrazador comienza a deslizarse y es reemplazado por una luna menguante. La luz es de noche tropical. Entra don Lucas en su silla de ruedas. Lo acompaña Conchita. Pepe, en la penumbra, baila un aire andaluz al son de una guitarra flamenca.

Don Lucas España de mis amores.

España del Mío Cid,
con tus torres almenadas
de Sevilla y de Madrid.

Paisaje de nuestra infancia
de la Alhambra y Aranjuez,
de la Mancha Castellana
tierra de azahar y jerez.

Sólo recuerdo tus noches
con la luna vigilante
y mi padre en la ventana
observando tu menguante.
¿Qué será de mis hermanos
y de mis primos carnales,
de mis tías con mantones
y los lindos rosadales?

Madre Patria, Patria Madre
aquí va tu hijo dilecto.
Abre los brazos ansiosos
al que no olvida su ancestro.

Conchita No te emociones, marido.

Don Lucas Empezó la cantinela.

Conchita Ya sufriste fiero ataque.

Don Lucas ¿Eres mujer o enfermera?

Conchita Es hora de tu inyección
y del tónico purgante.

Don Lucas ¿No ves que estoy inspirado
con esta luna brillante?

Conchita Qué inspirado; resfriado
vas a estar dentro de un rato
y yo seré la encargada
de tus toses y tus flatos.

Don Lucas No seas, mujer, prosaica,
vulgar y sin emoción.

¿Por si acaso no te alienta
esta hermosa ensoñación?

Durante sesenta y tantos,
no hubo tiempo de admirar
a la luna, a los cometas,
a la flor y al nocedal.

Sólo ahora, en mi vejez,
puedo apreciar la belleza
y tú rompes el hechizo
con remedios y compresas.

¿No puedes captar, esposa,
la emoción que me domina
de retornar a la patria...?

Conchita ¿Te tomaste la aspirina?

Don Lucas Basta, coño de remedios,
me empiezas a fatigar.

Mira en lo que hemos caído.
Eres, Concha, muy fatal.

Conchita Ahora soy la culpable
de todas tus desventuras

¿Acaso crees que a mí
no me duele la cintura
de cuidarte sin reposo
y entenderte tus rabietas?
Estoy cansada, angustiada,
se me parte la cabeza,
ya de hablar en heptasílabo
como monja medieval.

Don Lucas No podemos ir a España
si no sabes dominar
el lenguaje de Cervantes
de Tirso y de Calderón.

Conchita No conozco a esos señores

Don Lucas Se acabó la discusión.

(A Pepe). Que la guitarra no calle,
y no deje de sonar.

Mis ojos derraman lágrimas...

Pepe Don Lucas, ¿puedo parar?

Don Lucas Tu misión en este viaje
es divertir a la gente.

Por eso se te cancela
un sueldo muy contundente.

Pepe Creía que mi contrato
de director general
me permitía un horario
con descanso semanal.

Don Lucas ¿Qué has dicho, polilla infame?

Repítelo, si te atreves.
El único dirigente
es don Lucas Ruiz Estévez.
La Compañía Chilena
de Zarzuelas Españolas
es una idea genial
y a mí nadie me la roba.

Tu encargo en ésta, mi empresa,
es enseñarle a bailar
a esa tropa de inexpertos.

¿Me has entendido, holgazán?

Cómo me habría gustado
haber vuelto a mi país
con bailarines flamencos
que sepan cantar cañí.

Pepe Traté por todos los medios,
hice lo sobrehumano.

Don Lucas Sólo encontraste mediocres,
unos míseros fulanos.

Es inútil lamentarse
sobre leche derramada.
Conchita, empuja la silla,
es hora de la acostada.

Y a ti te lo advierto, Pepe:
que no vuelva a suceder
lo de esta tarde siniestra.

¿quién fue el culpable: Manuel?

Conchita, ¿dónde te has ido,
por qué no estás a mi lado?

Conchita (Entrando). Ya llego, hombre por Dios,
estaba en el excusado.

Pepe Perdonen si me retiro. (Sale).

Don Lucas ¿Cuántas veces me pregunto
la causa de nuestra boda?
Eres vulgar y sin gusto.

Conchita Mira, Lucas Ruiz Estévez,
la paciencia se me agota.
"...Si tú insistes en joderme..."

Don Lucas Ya estás mostrando la ojota.

Conchita No te cansas de humillarme,
de sacarme a cada rato
mi condición femenina
indigna de mejor trato.

Don Lucas Cállate, calla, Conchita.

Conchita Mi nombre no es Concepción,
ni Conchita, ni Conchuela,
sino: Etlvina Carrión.

Don Lucas Basta de disputas tontas...

Conchita Eres un vil tiranuelo
y te avergüenzas de mí
trapeándome por el suelo.

Don Lucas Hasta cuándo.

Conchita Sí, basta de hablar en verso... y te digo que si hubiera la más remota posibilidad, me vuelvo a Chile. No sé cómo acepté esta locura.

Don Lucas Te ordeno rimar la prosa.

Conchita ¿Quieres una mujer hueca?

Seguiré tu fiel consejo. (*Para sí*).

Viejo, viejo maricueca. (*Sale*).

Don Lucas Vuelve, retorna presto.

Conchita: no me abandones;

soy un mísero lisiado,

que necesita almohadones.

Acaso, ¿no te he entregado

casa, bienes y fortuna

un apellido honorable

ansiado por más de alguna?

Eras tan linda, de joven,

el cutis de porcelana

con tus trenzas de azabache

y tu boca como grana.

Retorna, esposa adorada

vuelve a empujarme la silla,

si tú te vas de mi vera

también se acaba mi vida.

Conchita aparece. Don Lucas hace como que no la ve.

No hay como tú en la cocina,

en preparar la paella,

calamares en su tinta,

callos a la madrileña.

Nadie como tú en fregarme

la espalda con alcohol

y en ponerme las ventosas

suavizándome el dolor.

Si me dejas, desfallezco,

me mato o me suicido.

Conchita Vamos pronto al camarote,

estás temblando de frío. (*Lo saca*).

La luna desaparece y empieza a asomar el sol de la mañana. María y Juan emergen de la ruca.

Juan viste traje araucano: poncho con grecas y a pie descalzo un cintillo alrededor de su pelo.

Juan ¿Ta' listo el ulpo?

María ¿Cómo te atreví a pedir ulpo, después que te tomaste la chicha qu' era pa' too el viaje? Indio borracho.

Juan No te pongai como el patrón, que reta y reta.

María Y vos te parecí a 'ofía Eitelvina: haz esto y est' otro.

Juan Ya... no me busque el odio. Nos estamos pareciendo a los patrones.

María ¿Escuchaste anoche la media trifulca que tenían? En seguro que no, porque ya' tabai curao. ¿Cuándo te vai a formalizar?

Juan En cuanto nos paguen en la España, nos golvemos al Sur y nos casamos.

María Te voy a creer. Oye, Juan 'toy asustá. ¿Si esta cuestión se hunde? No sé na' nadar.

Juan Lo mismo.

María ¿Habís visto esos pescaos grandes que andan 'etrás del buque?

Juan 'On Lucas 'ijo que se llamaban escualos.

María 'Toy más arrepentía. No sé por qué le 'ije a la señora que la acompañaría en este viaje.

Juan ¿Y qué íbamos a hacer allá cesantes? Ya, no seái deprimía y échale pa' elante. (*Entra Marta*).

Marta Buenos días. ¿Cómo amanecieron?

María Achicharraos con este sol.

Marta Estamos pasando la línea del Ecuador.

Juan Meh, ¿una línea? ¿y aónde?

Marta Otro día vamos a hacer clase de geografía. ¿Se aprendieron la poesía?

Juan ¿Sabe 'sita Marta?, lo que pasa es que no sabimos na' leer.

Marta Ya lo sé, pero... hace ocho días que zar-pamos...

María Así será, pero yo tengo el doble de trabajo aquí.

Juan Oiga... ¿allá en la España hará tanto calor como aquí?

Marta Supongo que sí.

Juan Fregamos. Con estas mantas nos 'tamos asando.

Marta A lo mejor, puedes usar sólo un taparrabos.

Juan ¿Un qué?

Marta Una especie de traje de baño... pero más autóctono.

María ¿Y mostrar to'as las desnudeces de éste?

Marta Recuerden que ustedes van como...
disculpen la expresión: indígenas.

Juan Indios, 'iga mejor. Si ya 'tamos acostumbrados.

María En la casa, los patronos, no hay día que no me griten: india floja.

Marta Personalmente, no me parece bien la idea de don Lucas de llevarlos como... indios.

Juan A mí me da lo mismo. Conque nos paguen.

María Es cierto. Y total: claro que somos mapuches.

Marta Vamos a repasar, ¿les parece? Repitan: "Chile, fértil provincia y señalada..." (*Ellos callan*). ¿Qué pasa?

María ¿Cómo es eso de: "Chile, fértil provincia..." Si Chile es un país, no una provincia?

Marta Cuando don Alonso de Ercilla escribió "La Araucana", Chile era una colonia.

Juan Meh, ¿era colonia o perfume?

Marta No perdamos tiempo, que don Lucas no debe enterarse.

María ¿Es una sorpresa? ¿Se la vamos a recitar a él?

Marta Así es. (*Recita, dramática*).

"Chile, fértil provincia señalada,
de la región Antártica famosa,
por remotas naciones respetada,
por fuerte, principal y poderosa.

(*Los indica*). La gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido jamás por rey regida,
ni a extranjero dominio sometida.

La lección se interrumpe con la llegada de la compañía. Pepe, como maestro de baile, les muestra el baile flamenco.

Pepe No y no. El brazo más insinuante. La mano, el codo son las palabras del bailarín flamenco. El movimiento suave, así, es el alma del gitano. Repitan. (*Lo hacen*).

Manuel Parecemos mariquitas.

Pepe No empieces, mira que estás en capilla. Una palabrota más y don Lucas será informado.

Manuel Arrastrado...

Marta Manuel...

Manuel Basta. No soy gitano ni bailarín, sino panificador. Tú eres un saco de papas... pero no vamos a discutir en horario de ensayo.

Marta (*A Manuel*). Haz un esfuerzo.

Manuel Mira mis pies: me salieron ampollas con los zapatos de taconeo. Y las manos: acalambradas de tanto practicar con las castañuelas.

Pepe Lo siento, cariño, pero así es la vida del artista.

Manuel Esta es vida de perros. Aquí hace más calor que en los hornos de la panadería.

Pepe (*A la compañía*). Cinco minutos de descanso. (*Los bailarines se dispersan*). (*A Manuel*). ¿Cómo se te ocurre decir todo eso delante de la compañía? ¿Quieres que se subleven?

Marta Seguramente no has dormido bien.

Manuel ¿Con Pepe de compañero de camarote? Roncó toda la noche.

Pepe Yo no ronco. Además, yo no pedí dormir contigo.

Manuel A lo mejor eso quieres: "dormir conmigo".

Pepe ¿Ves, Marta? Sigue insultándome. Este niño está muy alterado.

Marta (*A Manuel*). Eres muy injusto. Pepe está tratando de que salga lo mejor posible...

Manuel Es que es una picantería.

Marta Anda a dormir un rato.

Pepe No, no. Hay que ensayar cante jondo.

Marta Si aparece don Lucas le diremos que fuiste a buscar los mantones de Manila. Anda, ¿ya? (*Manuel sale cojeando con un zapato en la mano*).

Pepe Es un anarquista. Protesta por todo. Se nota que por sus venas no corre sangre peninsular. Yo, transpiro España por los poros. ¿Sabías que la abuela de mi abuela era andaluza? Claro. De ahí proviene ese embrujo que siento por todo lo que sea español.

Marta ¿Crees que tendremos éxito?

Pepe Seremos la sensación. Le hice una manda a la Virgen de Montserrat. Mi abuela era muy devota.

Marta Sería un verdadero milagro.

Pepe Es la gran oportunidad que ando buscando. Cuando don Lucas me contrató para dirigir la compañía, me dijo: "Pepe, ahora o nunca".

Marta ¿No sería más conveniente llevar algo más... chileno?

Pepe Ya llevamos a los dos indios.

Marta Ellos no se consideran chilenos.

Pepe ¿Qué te pasa? Tú eras la más entusiasmada con el viaje.

Marta Igual que tú, me deslumbré. ¿Cuándo iba a tener la oportunidad de conocer Europa? Como profesora de folklore no llego a ninguna parte. Pero me estoy convenciendo que es una locura.

Pepe Hay que hacer locuras. Las oportunidades se presentan una vez en la vida. Allá, en España, hay gente culta, europea, que va a saber apreciar lo que hacemos.

Marta Nos mirarán como bichos raros.

Pepe No. Admirarán que unos extranjeros puedan hacerlo mejor que ellos.

Marta Esperemos el milagro de tu Virgen.

Pepe Tú te traes algo entre manos.

Marta ¿Yo?

Pepe ¿Y qué es eso de enseñarles "La Araucana" a los sirvientes?

Marta (*Vacila*). Los estoy... culturizando.

Pepe ¿No te puedes olvidar que eres profesora, ah? (*Ella asiente*).

Entra Conchita. No los ve. Lanza un terrible grito, tratándose de liberar de la gran presión que siente en su interior. Más calmada, sale. María y Pepe se miran extrañados. Entra María con Juan.

María 'Sita Marta. Me la aprendí. (*Recita*). "Chile, de la Antártica fértil...

Juan ...señalada la provincia, la famosa...

María ...por remota, por fuerte, principal..." y... y... se me olvidó.

Pepe Estos son peores que mis bailarines. No te olvides que hay ensayo de zapateo. (*Sale*).

María Tan pripotente que se cree. Discúlpeme, pero estaba segura que me sabía la poesía.

Marta No debes comentar esto con nadie.

María ¿Y a quién? Si aquí nadie nos mira. Sólo usté, que es tan re 'güena. Ni 'que 'stuviéramos apestaos.

Marta ¿Quieres que hable con don Lucas para que los saque de la ruca?

María Ni por ná. Con estos calores no podría dormir en esos cajones que les 'icen camarotes. ¿Sabe? Lo único que le pediría es que hable con el Juan, pa' que no se me acurruque tanto en la noche.

Marta ¿Te está molestando?

María Lo peor es que me está gustando. Ay, me acordé, me acordé. (*Recita*).

"Chile, fértil provincia y señalá de la región antártica famosa, de remotas naciones respetá por fuerte, principal y poerosa"

(*Se siente de improviso un temblor, que va aumentando. María, aterrorizada*). Terremoto... acabo 'e' mundo. (*Grita desorbitada*).

Entran los bailarines practicando zapateo. María se da cuenta de su error y se arrincona con Juan. Aparece don Lucas, solo en su silla de ruedas.

Don Lucas Buenos días, ¿cómo están?

Hoy amanecí radiante, lleno de vida y vigor.

Manuel (*Para sí*). Le hizo efecto el laxante.

Marta Don Lucas, si me permite una breve interrupción.

¿Es posible sugerirle una leve insinuación?

Don Lucas Encantado, mi preciosa, solicite sin pudor.

Pepe, que la compañía siga el ensayo a babor.

Pepe (*Al grupo*). ¿No escucharon?

Manuel Ay, me asusto, me tiritan las rodillas.

Marta (A Manuel). Por favor, no armes conflicto.

Manuel ¿Y a ti, él te hará cosquillas?

Marta No empieces con tus escenas.

Manuel Al viejo, tú le apetece.

Don Lucas (Al grupo). Bueno, ¿se van o se quedan?

Manuel Si te hace algo...

Marta Vamos, vete.

La compañía se retira zapateando junto con Pepe y Manuel.

Don Lucas Al fin solos, ricurita.

Dijiste: "una insinuación".

Por fin podremos hablar.

Tal vez, ¿conversar... de amor?

Marta Es algo muy diferente,

se trata de una injusticia.

No es nada sentimental.

Don Lucas (Desilusionado). Ah, bueno... di la noticia.

Marta En este viaje he notado algo muy irregular.

Don Lucas Seguro soy el causante.

Marta ¿Me permite continuar?

Don Lucas Ya el carácter se me agrió.

No hay aumento de sueldo.

La colación está bien.

No tengo más presupuesto.

Marta Todos estamos felices

de realizar este viaje,

mas el Juan y la María...

Don Lucas ...no han pagado su pasaje.

Marta Ninguno lo ha cancelado,

mas no es ése el asunto,

pero el Juan y la María...

Don Lucas No me hables de tales brutos.

Marta Los dos son seres humanos, compatriotas como yo.

Don Lucas La bilis me está subiendo abórrate tu sermón.

Marta ¿Por qué hace oídos sordos?

Don Lucas No me vengas con tonteras, no te me pongas social como maestra de escuela.

Marta Están viviendo en la ruca.

Don Lucas (Grita). Sí, son seres de segunda.

Marta Me está alzando la voz.

Don Lucas Entonces, no me confundas.

Marta Ellos merecen respeto, dignidad y estimación.

Don Lucas Son salvajes araucanos o mapuches, sabe Dios.

Marta Los trata sin miramientos.

Don Lucas ¿Viajando en un transatlántico?

Marta Ese lujo no interesa.

Don Lucas No puedo ser más simpático.

A María la saqué de una pobre reducción llevándola a nuestra casa donde tuvo educación.

Marta Tal cosa no es efectiva.

Nunca aprendió a leer.

Tan sólo pone una cruz al firmar algún papel.

Don Lucas L'único que me faltaba: comunista, bolchevique.

Marta Y usted, ¿se cree Colón llevando a algún aborigen?

Don Lucas Se me acabó la paciencia insolente, brabucona.

La gota colmó ya el vaso,

¿cómo te atreves, bribona?

¿Sabes cuánto a mí me cuesta esta soberbia aventura?

Y te atreves a enrostrarme mi carencia de finura.

Yo, que me vine de España a ese país de ignorantes

y recibo como pago...

Ah, coño, es muy insultante.

Si no fuera por mi empuje y mi sudor cotidiano,

¿dónde estarían ustedes,

miseros, pobres aldeanos?

¿Cuáles son tus pretensiones

con esa negra mapuche?

¿Convertirme en su esclavo,

en su empleado, en su suche?

Ya puede darse pagada
y si no está satisfecha
por todas mis atenciones,
pues se vuelve. Qué molestia.

Entra María con la bandeja del desayuno.

María ¿'Onde se había metío, patrón? Aquí tiene
su desayuno. Ya se están acabando las naran-
jas y las gallinas que trajo 'tan toas mareás y no
quieren poner.

Don Lucas Ah, Guacolda, te esperaba
con mi diario desayuno.

María Chit, eso sí que no. ¿De a' onde le voy a
sacar el diario? ¿Y por qué me 'ice Guacolda?

Don Lucas ¿Acaso nunca leíste
la muy famosa "Araucana".

Marta Don Lucas, ¿por qué la humilla
y de sus bromas se ufana?

Don Lucas No es ofensa, revoltosa,
recitar a don Alonso.
El justamente alabó
a ese "pueblo" valeroso.

María Ya, puh, tómesese to' a la leche. La señora
le 'sta preparando los churros que tanto le
gustan. (*Se va*).

Don Lucas (*A María*).

¿Has cambiado de opinión?
¿Dónde queda tu discurso?
La María está feliz,
¿se te ha pasado el disgusto?

Vuelve Pepe, del grupo.

Pepe La compañía está presta
para el general ensayo
de zapateo flamenco
y canturreo gitano.

Don Lucas Gran insomnio tuve anoche
y me di vuelta en la cama.
Por lo tanto he decidido
hacer cambio en el programa.
Llamad a la compañía
bailarines y cantantes.
Al guitarrista no vi,
¿desea quedar cesante?

*Pepe toca la campana y los integrantes de la com-
pañía se acercan. Se suma Conchita, que viene
muy pálida.*

Don Lucas ¿Están todos?

Todos Sí, señor.

Don Lucas ¿Falta alguien?

Todos Nadie, señor.

Don Lucas Muy bien, escuchen atentos
pues algo voy a decir
y no acepto peloterías
o pelambres por ahí.
Anoche, estuve pensando...

Manuel (*Al grupo*). El viejo piensa, milagro...

Don Lucas ...que esta pobre compañía
no hace muy bien su trabajo.

Pepe Tratamos de cantar bien.

Don Lucas Dicho consuelo no vale.

Pepe Todos son aficionados.

Don Lucas Son excusas, ¡por mi madre!
Por lo tanto he decidido...

Manuel (*Al grupo*). Nos manda a todos de vuel-
ta...

Don Lucas ...realizar algunos cambios.

Manuel (*Al grupo*). ...compañeros: a la huelga.

Don Lucas (*No escucha*).

Desde hoy y en el futuro
cantarán en fonomímica
los dúos, tríos y coros
como la música indica.

Pepe Pero, ¿cómo? Es imposible.

Manuel ¿No cantaremos en vivo?

Don Lucas Exactamente, así es.

Manuel Pues armaremos un lío.

Don Lucas (*No escucha*).

He traído en mi equipaje
unos discos de acetato
con grandes voces de España.

Manuel Este es un golpe de facto.

Marta Señor, de acuerdo no estoy
me parece una barbarie.

Pepe Seremos burdos muñecos.

Manuel Pero, ¿aquí no grita nadie?

Don Lucas ¿Quién manda la compañía?

Manuel Pero ese no fue el trato.

Don Lucas Ah, no les gusta la oferta.

Entonces detengo el barco.

Pepe Tiene el sartén por el mango.

Marta Don Lucas.

Don Lucas ...ni una palabra.

Marta Escuche.

Don Lucas ...está decidido.

Manuel Es soberana huevada.

Pepe Qué decepción.

Don Lucas No farfulles.

Marta Nos hace chantaje indigno.

Don Lucas Ah, la bolchevique.

Manuel ¿Tú?

Marta El me ha puesto dicho signo.

Don Lucas ¿Ha quedado todo claro?

Vayan ahora a ensayar.

María, lleva los discos
con cuidado y sin quebrar.

Ya, a moverse holgazanes
y no me saquen la vuelta,
quiero que doblen perfecto
al gran tenor Miguel Fleta.

A la Conchita Zubiaurre
y doña Imperio Argentina.

Manuel ¿Si no le damos el gusto?

Don Lucas Pues se termina la gira.

Manuel ¿Nadie levanta la voz?

Don Lucas Con cuidado anda, Manuel.

Manuel Son todos unos fantoches.

Viejo crápula.

Pepe (*Resignado*). Está bien.

*Don Lucas se va en su silla. La compañía sale
murmurando en rima. Sólo queda Conchita y
Manuel.*

Manuel Y usted, no comenta nada.

Conchita Tengo dolor de cabeza.

Manuel ¿No le parece un abuso?

Conchita No es cosa de mi incumbencia.

Además, tengo stress de rimar como una loca.

Manuel Entonces no hable en verso.

Conchita Si se entera, me destroza.

Manuel Usted lo odia igual que yo, no lo niegue.

¿Por qué lanzó ese grito anoche?

Conchita No sé que estás hablando.

Manuel Señora Etelvina, ¿hace cuántos años que
me conoce?

Conchita Llegaste a la panadería a los siete.

Manuel Y ahora tengo 18. Hace once años que
vivo con usted. Once años dándome cuenta cómo
la hace sufrir.

Conchita No hables así.

Manuel Digo la verdad.

Conchita No es un mal hombre. Me ha dado todo.

Manuel Ha trabajado tanto como él.

Conchita Es mi esposo. A ti te crió.

Manuel Me crió tan bien, que desde los siete años
me obligó a levantarme de amanecida y ducharme
con agua helada.

Conchita El, cuando llegó de España, también tuvo
que pasar penurias. Su vida ha sido de esfuerzo.

Manuel No lo defienda tanto.

Conchita Ten caridad cristiana. Es un pobre inválido
ansioso de volver a su tierra. Estoy segura que le queda poca vida.

Manuel Pues apure el proceso.

Conchita ¿Qué estás insinuando? Dios mío, yo
no te eduqué así. ¿Por qué le deseas el fin?

Manuel Para que usted aprenda a lo que es vivir.
Libérese, señora Etelvina.

Conchita Conchita, por favor.

Manuel Hasta el nombre le cambió. ¿Se cree
Dios?

Conchita Debo ir a prepararle la papilla. El pobre
no puede tragar nada sólido.

Manuel Já, ¿y los churros que se come al desayuno,
y el chocolate a las once y el arroz con
azafrán?

Conchita No guardes tanto rencor en tu corazón.
Ahora déjame, debo concentrarme en mis labores
espirituales.

Manuel Usted ya se ganó el cielo soportando a ese
tirano. (*Mientras va saliendo*). Deje de darle
las pastillas, o sírvale calamares con tinta envenenada. (*Sale*).

Conchita queda sola un momento. Se cerciora que nadie la ve y lanza un berrinche de desesperación. Entra Juan.

Juan ¿Alguien caerse al agua?

Conchita ¿Cuándo vas a aprender a hablar como cristiano?

Juan ¿Y pa' qué, si no soy?

Conchita Pronto te bautizarás. A ver, ¿cuántos dioses hay?

Juan Muchazos. El del agua, del viento, del trueno...

Conchita Cállate, pagano. ¿No te he dicho que hay solo uno?

Juan ¿No me 'ijo que eran tres?

Conchita Tres en uno.

Juan Si usted lo 'ice...

Conchita Lo dice la Santa Madre Iglesia. No has estudiado tu catecismo.

Juan Es que... la 'ñorita Marta nos está enseñando otras custiones y no tengo cabeza pa' tanto.

Conchita Ella, como profesora, está haciendo una obra de bien.

Juan Oiga, ¿quién gritó?

Conchita No sé...

Juan Ha sí' o el Dios del agua entonces. Debe 'star enoja' o.

Conchita Tú estás enojado con el agua. No te has lavado ni por casualidad. Mírate esa chasca.

Juan Se me perdió la peineta.

Conchita Aquí tienes. *(De su cartera saca una peineta).*

Juan ¿Y ese espejito? ¿Me lo da? Pa' regalárselo a la María.

Conchita ¿No has hecho nada malo con ella?

Juan Ná. Sólo cosas ricas.

Conchita ¡Juan! ¿Estás insinuando que haces vida marital con la María, sin siquiera haberte bautizado?

Juan Si era broma. La María es más chúcara. *(Por el espejo).* ¿Me lo da?

Conchita Si me prometes repasar el catecismo.

Juan *(Besándose los dedos).* Se lo juro. *(Conchita le pasa el espejo. Juan se mira).* Putas qu' estoy feo.

Conchita ¡Juan!

Juan Me voy a ir a peinar. Permiso. *(Entra a la ruca).*

Conchita queda sola. Suena una campana.

Conchita Hora del almuerzo. Iré a prepararle a Lucas los calamares con tinta envenenada. Dios mío, ¿qué digo? *(Sale).*

El cielo se oscurece y aparecen negros nubarrones. De noche. Entra Pepe, muy rápido y tambaleante. Su rostro está gris. Corre a la borda, de espaldas al público. Se echa sobre la balaustrada. Aparece Marta. Se acerca, solícita.

Marta ¿Qué te pasa? ¿Quieres que llame al doctor del barco? ¿Comiste algo que te cayó mal?

Pepe Es "él". Me indigesta.

Marta ¿Don Lucas?

Pepe Es una infamia lo que hace. ¿Dónde queda mi prestigio, mi autoridad como coreógrafo. Soy el hazmerreír de la compañía.

Marta Cálmate.

Pepe Si pudiera volverme... o que el barco se hunda y con él mi vergüenza. ¿Dónde se ha visto una compañía de zarzuelas fonomímica?

Marta ¿Por qué no se lo dijiste?

Pepe No me atrevo a enfrentarlo. Es el dueño. Marta, hay que hacer algo.

Marta ¿Qué se te ocurre?

Pepe Nada. Yo, Pepe el gitano, que pensaba triunfar en la Madre Patria, soy su criado.

Marta Entonces, hay que romperle la mano.

Pepe Yo lo quebraría entero y arrojaría sus huesos al mar.

Marta ¿Quieres vengarte?

Pepe Cómo me gustaría. Estoy furioso. *(Se pasea).* Soy un cobarde. Con razón Manuel me llama mariquita.

Marta No le hagas caso.

Pepe Es cierto.

Marta Tienes un alma sensible; nada más.

Pepe Toda mi vida he tratado de ser un artista, pero soy un fracasado. Y ahora... esta infamia.

Marta *(Vacilante).* ¿Si te propusiera un plan...?

Pepe ¿Para qué?
Marta Sería una manera de darle una lección.
Pepe ¿Cuál?
Marta No vas a querer.
Pepe Cualquier cosa antes que la ignominia de la fonomimia.
Marta Sin querer, te salió verso.
Pepe No sabes cómo he sufrido hablando así.
Marta, no puedo más, mis nervios están destrozados, la tensión ante el fracaso me está dejando en los huesos. En la noche tengo pesadillas, devuelvo lo que como... Esta no es vida.
Marta Pero tú estabas tan seguro del triunfo.
Pepe Pura boca. Sé que con esta compañía nos van a lanzar tomates.
Marta Entonces hay que cambiar de giro. Nada de zarzuelas, sino algo chileno.
Pepe ¿Esa es la idea? Estás loca. Jamás lo aceptaría ese canalla.
Marta No tiene por qué enterarse.
Pepe Hum. ¿Sería una sorpresa?
Marta ¿Te imaginas? Se abre el telón y nosotros, en vez de cantar "La verbena de la paloma", entonamos "El ay, ay, ay", "La parva de paja" y "La tranquera".
Pepe Le da un infarto ahí mismo.
Marta No pretendo tanto. Sólo que se dé cuenta que nosotros también tenemos algo que opinar.
Pepe Me parece muy arriesgado.
Marta Tú mismo dijiste que hay que atreverse.
Pepe Es que... lo chileno es tan... tan desganado. No hay sangre ni nervio en esas canciones. Son puros lamentos.
Marta Podemos hacer un programa más alegre. ¿Tú no crees que los españoles están hastiados de escuchar siempre lo mismo?
Pepe Pensándolo bien... quizá tengas razón. ¿Y la manda a la Virgen?
Marta Se la cambias pues.
Pepe ¿Y los trajes?
Marta Los de andaluces nos servirán. Hasta el Juan y la María podrían hacer un número mapuche. La señora Conchita puede recitar una poesía.

Pepe Yo siempre he detestado el folklore nacional.
Marta Estás asustado. Con eso le das la razón al Manuel.
Pepe Ya, ya,... acepto. Total: ahora voy a seguir teniendo pesadillas con las cucucas y las tonadas. ¿No podríamos ponerle algunas castañuelas?
Marta Todo debe permanecer en secreto. Ensayaremos de noche en la bodega. Y durante el día seguiremos dándole en el gusto.
Pepe ¿Te ha hecho algo para planear todo esto?
Marta Prefiero no hablar...
Pepe Es tan curioso tu cambio. ¿Qué es?
Marta Por favor, no insistas.
Pepe Ayer estabas de lo más tranquila. Debe ser algo "terrible".
Marta Sí, ya lo sabrás.
Pepe Cuéntame, aunque sea la puntilla.
Marta Es mi "secreto".
Pepe Yo me consideraba tu amigo.
Marta Lo eres, pero mi secreto es eso: un secreto.
Pepe Ay, estoy con la copucha viva.
Marta Todo a su tiempo.
Pepe Tienes una cara extraña. Tus ojos destilan odio.
Marta ¿Se me nota? Debo calmarme para despistar.
Pepe ¿Intentó... abusar de ti?
Marta No te daré ni una pista.
Pepe Malita. (*Suspira*). Bueno... sea lo que sea, te encuentro la razón. Hasta la noche, en la bodega. (*Va a retirarse, pero vuelve*). ¿Así que no se trata de una violación? (*Pepe sale. Marta empieza levemente a entonar el: "Ay, ay, ay"*). "El amor mío se muere, ay, ay, ay y se me muere de frío. El amor mío, se muere, ay, ay, ay y se me muere de frío..."

En lontananza, se escucha el coro que acompaña la canción. Marta, siempre cantando, se va. De noche. La luna apenas emerge de entre las nubes negras. Entra don Lucas en su silla. Juan trae el tocadiscos.

Don Lucas (A Juan). ¿Y, qué pasa, dónde están?

Juan (Grita). ¿No escucharon? Ya, empecen.

Don Lucas Pon el disco, aborigen.

Juan Como usted diga, mi jefe.

Juan pone el disco. Suena grabación de zarzuela a alto volumen con orquesta y coro. Entra toda la compañía y realiza la fonomímica con gran despliegue de trajes. Es un número muy lucido y ágil. Casi al terminar, un rayo cruza el horizonte y comienza la tormenta. Las olas se encrespan. De bastidores cae agua como lanzada por baldes. El piano se desliza de un lado para otro. Hay una coreografía donde se aprecia el terror de toda la compañía. Don Lucas se desliza por cubierta en su silla de ruedas, gritando impotente. Conchita, aferrada al mástil, no hace el menor intento por auxiliarlo, solo se santigua. María y Juan realizan un ritual de aplacamiento. Todos se retiran. Termina el temporal. Sale el sol. Radiante. Aparece Conchita vestida de negro, muy elegante. Usa sombrero negro. Parece una madrina de matrimonio. Va al piano y toca la marcha fúnebre de Chopin. Lo hace muy mal, pero transmite alegría. De la ruca sale María, todavía deteriorada por la tormenta de la noche anterior.

María Paré' que me quedé dormía. ¿Son más de las seis?

Conchita No te preocupes. Lucas no quiere desayunar. Y creo que nunca más.

María No 'iga leseras.

Conchita ¿Te gusta la marcha fúnebre que estoy practicando?

María ¿No me 'iga que el patrón..?

Conchita Le quedan muy, pero muy pocas horas de existencia.

María No pue' e ser. ¿Por qué no me avisó?

Conchita La muerte es algo íntimo y personal.

María Usted no 'stá ná de triste.

Conchita A todos nos llega el postrer momento. Aunque anoche pensé que me tocaba a mí. Qué tormenta, ¿no?

María Ayer se veía tan alentado el patrón.

Conchita Siempre los moribundos tienen un mo-

mento de lucidez. Dime, ¿cómo me veo? ¿No es precioso?

María ¿Qué va a ser de nosotros to'os?

Conchita Para serte franca, no tengo la menor idea. (Respira hondo). Ah, que agradable respirar con plenitud. Me siento una chiquilla...

María ¿Se encuentra bien?

Conchita No te preocupes por mí, linda. ¿Opinas que soy una descocada? Cuántas veces no soñé con este momento. Treinta años al lado de Lucas, en las duras y en las maduras. Ya es hora de jubilar.

María Los otros, ¿'tan enteraos?

Conchita El entierro va ser en alta mar. (Alegre). Lanzaremos el cadáver al agua. Con lo alérgico que era. Tú sabes como le costaba darse una ducha. Decía que era cosa de indios. Perdonando los presente.

María No va a po'er realizar su deseo.

Conchita Todos mis descos se van a convertir en realidad. Soy su única heredera.

María 'Toy hablando del patrón. Lo único que quería era golver a la España.

Conchita Debió hacerlo antes. Cincuenta años esperando. Siempre encontraba que no tenía suficiente plata para volver en gloria y majestad al mísero pueblucho donde nació.

María Tengo que ir a verlo.

Conchita Por ningún motivo. Ya le recé un rosario. Lo demás corre por su cuenta.

María Paré que no juera uste', señora Conchita.

Conchita Dime Etelvina, como antes. Ah, y no te preocupes, tú seguirás a mi lado, pero ahora como dama de compañía. (Se le quiebra la voz).

María (La consuela). Ya, señora. Tranquílcese.

Conchita Si no lloro por ese desalmado sino por mi hijita. Mi capullo de rosa. Ni siquiera la conocí pues murió al nacer. Qué desconsuelo.

María Vamos, señora Etelvina...

Conchita Nunca quiso que tuviera más hijos. Cuántas veces no me pasé a su cama, pero siempre o estaba muy cansado o había que levantarse de alba a retar a los panificadores mapuches. Se acabó. Pronto seré viuda. (Ríe).

Aparece toda la compañía bailando una danza procesional. Portan un anda de una virgen española, ricamente adornada. Tras la Virgen avanza Lucas, de pie, vacilante. Conchita queda estupefacta. Termina la procesión.

Todos Demos gracias a la Virgen
a la Virgen del Pilar.
Nos salvó de la tormenta
en milagro singular.

Don Lucas Casi al borde de la muerte
y con su bendita mano
me liberó de la Parca
a mí y a todos mis hermanos.

Todos Viva, viva, Pilarica.

Don Lucas Patrona de mi región.

Ha realizado el suceso,
sin la mayor dilación.

(A Conchita). Mujer, no mires así,
con ojos desorbitados.

Pensaste que me moría,
pues no, he resucitado.

(Al grupo). Gracias, mis fieles amigos:
¿Cómo les podré pagar?
Tomen ahora un descanso
para volver a ensayar.

El grupo se disuelve.

Marta Esto es un real milagro.

Don Lucas Ya lo comenté hace un rato.

Conchita Y caminas, Santo Dios.

Don Lucas Sí, estoy sano y a salvo.

Conchita Mis ruegos no resultaron
a Fray Escoba, el peruano
y a Santa Rosa de Lima.

Don Lucas Uff, santos americanos.

Las Vírgenes españolas,
Santiago de Compostela,
Santa Teresa de Avila
son santos que se respetan.
No entiendo tu vestimenta
de negro, tan elegante.

Conchita *(Mordaz)*. Para celebrar tu vuelta
mi querido esposo-amante.

Marta Ahora, al poder andar,
¿mantiene aquella intención
de doblar a los cantantes
en el tablado español?

Don Lucas No hables cosas del pasado.
Anoche, en triste agonía,
le he prometido a la Virgen
mantener la compañía.
Sudarán la gota gruesa,
y pobre de quien se resista.

Marta *(Para sí)*. Esa madona española,
es virgen capitalista.

Don Lucas Anda, Concha, a prepararme
una sangría helada
y sácate ese sombrero,
pareces una empanada.

(Conchita sale, a punto de gritar).

Ah, muy hermosa es la vida,
me siento como un impúber,
late la sangre en mis venas,
que me baja, que me sube.
(Se abalanza sobre Marta).

Marta Guarde dichos arrebatos
para doña Concepción.

Don Lucas Ese pobre vejstorio
no me incita a la pasión.

Marta Ridículo es su intento,
hasta podría ser su hija.

Pepe ¿De la rehabilitación?
En verdad es un milagro.

Marta Hubo una persecución.
Me insinuó cosas terribles,
no las digo por vergüenza.

Pepe Para ser honesto y franco
de nada me he dado cuenta.

Marta Aquí ya no quedan hombres.

Don Lucas Soy un toro semental.

Marta Calle la boca, cobarde,
hablo de hombres de verdad.

Sale con Pepe. Juan ha estado observando. Lucas le grita a Marta.

Don Lucas Ya caerás, mi pichona,
por algo me llamo Lucas.

(A Juan). Tú, lústrame los botines
y no toques la trutruca.

Juan Oiga, patrón, yo le quería pedir un servicio,
re' hartu grandazo.

Don Lucas ¿Cuántas veces te he ordenado
hablar en buen castellano?
Y tú insistes, indio bruto
en seguir siendo araucano.

Juan No sea ofensivo, puh, 'on Lucas. Pa' mí es
muy re' complica' o hablar en bonito.

Don Lucas Pobres los conquistadores
ahora entiendo su lucha,
de educar a estos salvajes.

Juan Ya, córtela por la pucha.

Don Lucas Adivino lo que quieres
chicha, vino y enguindado.
Pídele a doña Conchita,
indígena alcoholizado.
Recuerda que lo descuento
de tu sueldo semanal.
Vuestra raza primitiva
jamás podrá prosperar.

Juan Listo, que'aron como espejos los zapatos.
(*Estira la mano*).

Don Lucas La propina es derroche.
Sólo el que ahorra y no presta
se convierte en millonario. (*Sale*).

Juan (*Solo*). Váyase a la misma cresta. (*Entra en
su ruca*).

*El sol se oculta. La luna aparece y se refleja en las
olas plateadas. Sigilosos entran Marta, Pepe y
Manuel. Cuchichean.*

Manuel Ahora, que es de noche, sería el momento
para lanzarlo al mar. Nadie se daría cuenta.

Marta Déjate de esos instintos asesinos.

Manuel Si yo hubiera estado presente cuando se
abalanzó sobre ti, lo degüello.

Marta Mejor no te hubiera contado nada.

Manuel Seguro que le coqueteaste.

Pepe No es el momento para una escena de celos.

Manuel ¡Qué hablas tú, que te portaste como ma-
rica!

Marta Baja la voz.

Pepe Para demostrarte lo contrario, estoy dis-
puesto a colaborar con el plan. Ya hablé con la
compañía y están de acuerdo.

Manuel Ahora ni todas sus vírgenes juntas lo van
a salvar.

Marta Yo no quiero su muerte.

Manuel Pues yo sí. No soportaré la burla y agoni-
zará en el mismo teatro. Ahí me va a pagar
todas las humillaciones. Y si se pone duro para
morir, con estas manos...

Pepe (*A Marta*). Este hombre está loco. Mírale los
ojos.

Marta No ha dormido bien.

*Entra la compañía muy sigilosa. Pepe da ins-
trucciones en voz baja. Todos inician el ensayo de
una cueca muy zapateada, pero realizada en el
mayor silencio, lo que produce un contraste muy
curioso. En dos ocasiones, el baile y el canto se
interrumpe, pues creen sentir algo. Al finalizar el
baile, María sale de la ruca.*

María Oigan, ¿hasta cuándo van a seguir con el
bailoteo? Tengo que madrugar pa' atender al
patrón.

Manuel Se acabó el patrón. Mañana serás libre.

Marta No le digas tonteras.

Manuel ¿Acaso no es cierto? Todos aquí nos he-
mos convertido en esclavos. Ha llegado la
hora de la liberación.

María Ya se me puso raro, Manuelito. Allá en la
panadería, cuando lo iba a despertar pa' que
prendiera los hornos, me 'ecía lo mismo.

Manuel Es hora que "tú" despiertes.

María Claro que estoy desvelá con la media za-
lagarda.

Marta Sigamos con el ensayo.

*Entra Juan, sólo con un taparrabos y un trozo de
leña al hombro.*

María Ya 'stai curao.

Juan ¿Acaso no soy hombre pa' tomar? ¿Acaso
no tengo juerza como el cacique Colo-Colo?

Marta Caupolicán.

María Entra a la ruca. Parecí' guagua con pañales.

Juan No me vengai a mandonear.

María ¿Y qué hacís con esa leña?

Juan Pa'calentar la ruca.

María El indio pa' re bruto. Si se llega a enterar
'on Lucas...

Juan (*Lloroso*). El patrón es güeno, el patrón me
quiere... es el único que me comprende.

Manuel Dándote trago para que no te rebeles.

Pepe Cuidado, viene alguien.

*Todos se dispersan. María y Juan entran en la
ruca. Aparece Conchita, en camisa de dormir y el
pelo suelto. Parece sonámbula.*

Conchita (*Plañidera*). Hijita... ¿estarás en el seno
de Dios? ¿Por qué tuviste que abandonarme al
nacer? Mi carga habría sido más liviana ten-
niéndote a mi lado. Si tuviera valor para saltar
al mar... (*Lo intenta*). Pero Lucas dice que hay
tiburones. Ay, mi hijita, me gustaría tanto jun-
tarme contigo. ¿Por qué me abandonaste y te
fuiste junto al Altísimo? (*Llora, mira la luna
llena y lanza un alarido. Se va*).

*De día radiante. Entra don Lucas. Lo acompaña
Manuel.*

Don Lucas Pronto vamos a llegar,
y antes de desembarcar
en mi patria venturosa
tendremos que conversar.

Manuel ¿Por qué mejor no se espera a la primera
función?

Don Lucas No entiendo...

Manuel Pues adivine.

Don Lucas Huelo a confabulación.

Manuel.

Manuel Qué tanto Manuel.

Se acerca la tierra dura,
suelo firme para andar
libre de sus ataduras.

Don Lucas Durante años me has rehuido
mirándome de reajo.

Saca la voz de una vez.
Bota ese odio rencoroso.
Siento enrarecido el aire,

te traes algo entre manos.

Intuyo una gran revuelta,

confiésalo, chico malo.

Desde que te recogí,

has sido muy renuente

a enfrentarte cara a cara.

¿Qué cae sobre mi frente?

Manuel Son las gaviotas, por fin.

Don Lucas Se acerca la tierra amada.

Mi corazón desfallece.

Manuel Déjese de pavadas.

Don Lucas Muchacho, no te reconozco.

Manuel ¿Alguna vez lo intentó?

Don Lucas ¿Qué es lo que ocurre, carajo?

Manuel No me joda, por favor.

Puedo decirle verdades

guardadas durante años.

Don Lucas A ver...

Manuel ...Le estoy advirtiendo.

Don Lucas No me asustas.

Voto a un rayo.

Como un padre he sido.

Manuel ¿Usted?

Permita que me sonría.

Don Lucas ¿Te estás burlando?

Manuel ¿Y qué?

Don Lucas ¿Así me pagas, rebelde,

lo que realicé por ti?

Te recogí de la calle

te alimenté y te vestí.

Como un padre me he portado.

Yo todo te lo enseñé.

A ser un hombre de pro

con un buen salario al mes.

Manuel No se atreva, oh, canalla,

a insinuar sobre mi sueldo.

Las dietas de pan y arroz

han quedado en mi recuerdo.

Don Lucas ¿Y crees que yo de España
llegué a Chile de sultán?

También pasé mil penurias,

hambre, angustia y soledad.

Tuve mis faltas, sin duda,

no soy un hombre perfecto.

Pero a ti te di asilo
y también algo de afecto.

Manuel Con su obligación cumplía.
¿O tal vez ya no recuerda
que soy hijo natural
de usted y de doña Berta?

Don Lucas Divagas, estás borracho.

Manuel Cuento sólo la verdad.

Don Lucas ¿Qué infamia estás diciendo?

Manuel Se acostó con mi mamá.

Don Lucas Hablas de historias pasadas...
No tienes ninguna prueba.

Manuel Me lo confesó mi madre
en su agonía postrera.

Don Lucas Muchas sirvientas gozaron
conmigo siendo solteras.

Manuel La forzó con esas manos.

Don Lucas Ella se entregó a las buenas.
Nunca le ofrecí casorio,
Conchita ya era mi esposa.

Manuel Maldito, cómo lo odio.
¿No pensó en su honor violado?

Don Lucas Confundes, hijo, las cosas.
Me hablas de una fregona.

Manuel No siga, inmunda babosa.

Don Lucas Muchos hijos tuve, es cierto
y a ninguno recogí.
Tú eres un privilegiado.

Manuel No me inscribió en el civil.

Don Lucas Mi raza no se iba a aliar
con una burda chilena,
media achinada la pobre
y la cara con excema.

Manuel No ofenda su santo nombre,
soy capaz de estrangularlo.

Don Lucas Tus bravatas me dan risa,
miserable, pobre diablo.

Manuel No me incite...

Don Lucas ...te lo exijo.
Apriétame mi pescuezo.
Un hijo mío se atreve.
No eres digno de tu sexo.

Manuel se abalanza sobre Lucas. Lo comienza a estrangular. Aparece Conchita gritando alborozada.

Conchita Tierra, tierra se divide,
miren allá en lontananza.

Don Lucas Eres mi hijo, sin duda,
tus manos son dos tenazas
(Ahogado). Adiós, esposa querida.

Conchita (A Manuel). ¿Qué haces?

Manuel Cobro mi honor.

Conchita (A Lucas). Tienes el cutis verdoso.
Te hizo muy mal el calor.

Don Lucas Bravo, hijo, esa es de hombre,
muero en tus manos, feliz.

Conchita Aquí hay un agonizante...

Don Lucas Mereces llamarte Ruiz.

Lucas cae sin vida. Manuel se mira las manos y tapa el cuerpo de su padre. Entra Pepe y Marta con una bandera chilena.

Ambos Aquí estamos, dispuestos a dar la batalla.

Conchita Se murió. (Indica el bulto de Lucas.
Marta corre hacia él).

Pepe ¿Estamos despedidos?

Marta (Remece el cadáver). No puede ser... Cielos... no lo permitas.

Pepe Valor.

Marta ¿Cómo el destino puede ser tan cruel?

Conchita (Grita). María... ¿qué pasa con mis zapatos?

Pepe Señora, tenga un poco de respeto con el difunto.

Conchita ¿Acaso él lo tuvo alguna vez conmigo?

Marta (En un arranque). Alguien lo mató. Uno de nosotros es el asesino.

Conchita ¿De dónde te bajó un cariño tan grande por el finado?

Marta Era mi padre. (Asombro general).

Pepe Ese era el secreto.

Conchita ¿Tu padre? ¿Con cuál china se acostó?

Marta Con ninguna de ellas... Mamá.

Conchita ¿Qué dijiste?

Marta Madre... yo soy tu hija.

- Conchita** Mentira. Ella murió al nacer...
- Marta** No, madre. Te dijo que había muerto porque quería tener un hombre.
- Conchita** Nifita.. mi hijita.. *(Reacciona)*. Necesito una prueba...
- Marta** ¿Dónde tienes un lunar?
- Conchita** Las cosas que preguntas.
- Marta** ¿Dónde, madre?
- Conchita** Bueno... donde termina la colita. Es de familia.
- Marta** Mira también mi colita.
- Conchita** *(Lo hace)*. Un lunar igual. Eres mi hija perdida. Por fin reunidas. Y para siempre. *(La abraza. Manuel aparece)*.
- Manuel** Ahora entiendo la razón de tu rechazo. Pero, si no hubiera sido tu hermanastro, ¿me hubieras querido?
- Conchita** ¿Hermanastro?
- Manuel** Soy hijo de él y de la Berta.
- Conchita** La Berta... era una muy buena empleada. Me acuerdo... tenía la cara llena de espinillas. Claro, si eres igual. Manolito... a mis brazos. Aunque no soy tu madre, te quiero igual. Esto hay que celebrarlo.
- María** *(Entrando)*. No pue' o encontrarle los zapatos. ¿Seguro que los echó a la maleta?
- Conchita** Que inutilidad. Con la Berta nunca tuve estos problemas. *(Le lanza besos a Marta y Manuel. Sale con Pepe y María)*.
- Manuel** ¿Por qué no me contaste tu secreto?
- Marta** ¿Y tú el tuyo?
- Manuel** Lo sabías.
- Marta** Pero no te lo podía decir. Por eso nunca te di esperanzas.
- Manuel** Te acusé injustamente, pensando que le coqueteabas al viejo.
- Marta** No lo trates así. Es nuestro padre y llevamos su sangre.
- Manuel** Mejor que esté muerto.
- Marta** Tenía unos deseos de decirle "papá" aunque fuera una vez.
- Manuel** Me voy.
- Marta** Por lo menos quédate para darle un último adiós. Con la muerte todo se olvida.
- Manuel** Es que... yo... yo... lo asesiné. Lo estrangulé con estas manos.
- Marta** Dime que no es cierto...
- Manuel** Mírale su cuello... tiene mis huellas digitales. Soy un asesino. Debo pagar mi crimen. Me entregaré. Y yo pensaba que en España sería libre. Adiós.
- Marta** Te lo ruego...
- Manuel** *(La estrecha apasionadamente)*. Bésame... sólo te pido un besito de hermano.
- Marta** No... no puedo.
- Manuel** ¿Para qué quieres que siga libre si sé que nunca podrás quererme?
- Marta** Te amo... como hermanastro. *(Hay un fuerte golpe en el barco)*.
- Manuel** Hemos atracado. *(Lucas se reanima. Habla con voz muy débil)*.
- Don Lucas** ¿Qué fue ese golpe brutal? Siento el ancla tocar fondo. *(Grita)*. España, mi España, hurra. Mi sentimiento es tan hondo. *(Los hijos lo ven. Quedan paralogizados)*.
- Manuel** Papá...
- Don Lucas** El apriete no fue fuerte, sólo caí desmayado. Gracias a la Pilarica de nuevo he resucitado.
- Marta** Es imposible...
- Don Lucas** ¿No ves?
- Manuel** Padre, papito, papá.
- Don Lucas** Hijo, mis brazos te esperan.
- Manuel** ¿Me has perdonado ya? *(Se abrazan)*.
- Marta** Lo veo y casi no creo.
- Don Lucas** Pareces Santo Tomás. Abrazame tú también, ahora que soy tu papá.
- Manuel** Padre...
- Marta** Padre, qué alegría...
- Don Lucas** Queridos retoños míos, nunca debí abandonarlos a la soledad y al frío. Ambos llevarán mi nombre, pues tienen sangre española mezclada con la chilena,

formando una raza sola.

Marta Hay que comentar la nueva.

Don Lucas Sí, sí, den voces vibrantes,
alegres, dicharacheras.

Manuel (*Grita*). Don Lucas ya no es el de antes.

Salen. Por el extremo opuesto entra Conchita vestida de viuda y canta feliz de la zarzuela "Las leandras", la canción de las viudas. La acompaña María.

Conchita Ay, qué triste ser la viuda
que a un marido llora.

María Lloro.

Conchita Al quedarse sin la ayuda
que le falta ahora.

María Hora.

Conchita No hago más que suspirar,
no me puedo consolar.

María Y es que piensa con tristeza
que ya la cabeza no va a levantar.

Conchita Ay qué triste es el vacío
que ha quedado en una.

María Una.

Conchita Aunque él me dejó lo mío
que es una fortuna.

María Tuna.

Conchita Una gran panadería
y dineros a montón.

María Y por eso busca a un hombre
a quien luego nombre su administrador.

Conchita Adminístreme usted lo que el pobrecito
dejó.

Hágalo para que su vacío no sienta yo.

Acabó mi luna de miel y se fue mi dicha con él.

María Adminístrele usted lo que el pobrecito dejó.
Hágalo para que...

Conchita ...su vacío no sienta yo.
Enviudé y estoy sin amor. Ay.

Ambas Adminístreme usted lo que él me dejó.
(*Entra Don Lucas*).

Don Lucas ¿Dónde estabas, Etefvina?
No te podía encontrar.
Hemos llegado al puerto
y tú dale con cantar.

Pero, ¿no estás sorprendida
de verme vivo y coleando?

Conchita Sabía desde un principio
que tú estabas jugando.

Don Lucas ¿Me disculpas?

Conchita Te perdono.

Don Lucas ¿De mis engaños?

Conchita Sí, Lucas.

Don Lucas ¿Y de los achaques?

Conchita Olvida.

Don Lucas Siento un dolor en la nuca.

Conchita Se acabaron los vahídos
y las muertes repentinas.
Viene el número final
y se cierra la cortina.

Don Lucas Recibamos muy alegres
y con los brazos abiertos
a esos connacionales
que se acercan ya del puerto.

Pepe Son marinos, son marinos... (*Salta feliz*).

Toda la compañía baila una animada cueca, Manuel arriba del mástil.

Don Lucas Somos los embajadores
de la cultura y el arte.
Y con música folklórica
pues nos mandamos la parte.

Manuel lanza un tremendo grito.

Manuel Torpedo a la vista...

El grupo ve con horror como se acerca un torpedo al barco.

Don Lucas No, no, compatriotas...
yo también soy franquista...

El grupo se desbanda, gran explosión. La nave se hunde. Todos aferrados al mástil en un grupo muy compacto. Se escucha la canción "si vas para Chile" en velocidad rápida.

Así termina la historia
de este viaje tan riesgoso.
Nadando vamos a Chile
en retomo venturoso.

Y LA NAVE FUE REFLEXIONES DESDE LA SALA DE MÁQUINAS

Luz María Yacometti C.

Alumna Escuela de Teatro U. C. y asistente de dirección

Hablar desde dentro, desde el centro mismo de un proceso de creación, me parece doblemente difícil: primero, por el "compromiso sentimental" que tengo con el montaje por tratarse de mi primer trabajo a nivel profesional y, segundo, porque he participado íntima y activamente de la génesis de los personajes y de su mágico "emerger" del texto. Aun así, ser la asistente de este "trabajo de parto colectivo", ha sido una experiencia actoral y personal muy enriquecedora. En momentos como éste queda archi-demostrado que el actor se basta a sí mismo y que debe desprenderse buena, amablemente, de cualquier academicismo represor. Paradojalmente, las reglas existen para ser transgredidas y, en el punto de partida de esa transgresión, empieza también la auténtica creación. Contábamos con un elenco bien dispuesto al juego, a la arlequinada, a la búsqueda, al error y a los gloriosos aciertos que nos hicieron pasar intensas jornadas entre zarzuela, comedia del arte, nguillatunes y otras yerbas.

Nuestro trabajo se abocó principalmente a que cada actor pudiera fluir libre en su personaje, partiendo de la improvisación y de la máscara. Fue necesario desprenderse de la urgencia por encontrar resultados, que es una premisa tan típica de nuestro tiempo y tan poco cooperadora, sobre todo en procesos irregulares, carentes de metodología



estricta y que se encuentran en estrecha ligazón con las instancias personales del actor, tanto dentro del escenario como fuera de él. Incluso, por momentos debimos hacer la "vista gorda" ante la lógica tradicional, la vapuleada y mal entendida "psicología interna" y la duda que experimentamos actoralmente ante

lo desconocido: el pudor de sentirse desnudo, como un náufrago aferrado al personaje como su única tabla de salvación. Había que sobrepasarlo todo. Hasta lo que nos parecía un exceso debíamos tomarlo sólo como un punto de partida. Ponerse límites no era nada más que una alternativa para perder tiempo y ¡eso sí que no era digno de permitirse! Para asumir esta posición, se requería dejar de pensar. El pensamiento es el enemigo más peligroso para el actor, justamente porque lo desvía de su destino: la acción, para reducirlo no sólo a la inactividad sino que también a la autocensura y a las vacilaciones. Y es letal, ya que su influencia solapada y quitada de bulla es lo primero que se proyecta hacia la platea. Increíble, pero cierto.

Como una pintura de Henri Rousseau, entre el *naif* (en el sentido positivo de la palabra) y el *comic*, la obra de Pineda nos entregó un material moldeable para la creación. La estructura en verso octosilabo, según las reglas impuestas por don Lucas, le da la versatilidad sainetera, además de una amplia facultad musical, tanto melódica como



rítmica. Los contubernios y los extremos hasta los que llegan estos personajes (con quienes el público crea una empatía inmediata) ponen pimienta a esta travesía guiada por un pseudo Colón moderno, que intenta salir de la mediocridad inventándose la fantasía de este viaje, en el que nos vimos inmersos de la noche a la mañana. Mi trabajo, que se ha movido entre la "sala de máquinas" y la "cabina del timón" de este montaje, ha sido mucho más difícil que sólo secar el sudor de la frente del director. Se trata de interactuar directamente, sin la "mediación" de un personaje, lo que implica arreglárselas con un equipo humano también bajo el escenario, usando los datos que tengo como actriz en formación, acoplándome al sistema propuesto por Willy y valiéndome de mi intuición, ya que en ninguna escuela de Chile le enseñan a uno a ser "asistente de dirección". Es en estos momentos cuando "la necesidad crea el órgano" e imagino que en cierta medida se ha empezado a crear en mí.

Para cualquier actor, principalmente para los que emprendemos el viaje de ida por esta

carrera, es fundamental vivir el proceso de montaje y también percibirlo como un espectador activo que, estando dentro, aún mantiene cierto grado de "objetividad", si es que así puede llamarse, o por lo menos, una mínima cuota de distancia para mirar el norte hacia el cual nos dirigimos. Además, es una experiencia mágica ver la encarnación del texto en los demás y cómo cada uno acentúa o se detiene en sus facilidades, dificultades y mecanismos de defensa hasta llegar a ser, evidentemente, el personaje.



Jorge Gajardo, Miguel Angel Bravo,
y Grimanesa Jiménez.



Miguel Angel Bravo, Jorge Gajardo,
Mónica Carrasco y Aldo Parodi.

EL SAINETE, UN TEATRO OLVIDADO

ROLANDO VALENZUELA

Actor, director artístico de Teatro Arte

¡Cierra esa boca, Conchita! se transforma en una muy buena motivación para reflexionar sobre nuestro quehacer teatral, bajo la perspectiva actoral.

Se apagan las luces y poco a poco la luminosidad mágica del escenario invade formas, colores, cuerpos y brillan las retinas del público escéptico, frío y con muchas ganas de analizar profundamente los contenidos que probablemente el intelectual de las letras, catedrático universitario don José Pineda, después de mucho tiempo de investigación y sesudas divagaciones frente a la máquina de escribir, se atrevió a plasmar con un prolijo tecleo y mística atmósfera de intelectual. Pero en ese entonces la aventura recién comenzaba: el hombre de letras cometió un atrevimiento, mezcla de frivolidad y arrebatado de vanidad, creyendo que podía participar en un serio e importante concurso dramaturgico... y ganar con un sainete: ¡un sainete!, ¡qué descaro!

¡Cierra esa boca, Conchita! que don José (Pepe) Pineda ganó el premio concurso nacional de dramaturgia Eugenio Dittborn 1991, adjudicándose el honroso privilegio de que su obra teatral (no digamos sainete) sea montada en el Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en el marco de la celebración del V Centenario del desembarco de don Cristóbal Colón que llegó a las Indias con los hermanos Pinzón,



que eran otros marineros al igual que el señor Colón... (¡Ay que coscorrón!, esto me pasa por salirme del tema).

¡Cierra esa boca, Conchita!, necesitaba un director solvente con experiencia, joven, creativo y talentoso que pudiera hacer de este sainete, perdón, obra de teatro, un espectáculo digno de un teatro universitario. Don Willy Semler, que tiene a su haber importantes y exitosos logros como director (*El abanderado*, *La muerte de un vendedor*, *Quién le tiene miedo al lobo*, entre otros) sería el indicado para embarcarse y no naufragar en la aventura transoceánica.

El "armador", nieto de español emigrante de quien heredó la fantasía, don José (Pepe) Pineda le entrega la nave que recién sale del astillero al "capitán" don Willy Semler; se ponen de acuerdo, se respetan con verdadera vocación de hombres de mar, se traspasan el mando y ¡barco al agua! comienzan a trabajar: papeles llenos de letras y signos ortográficos se fueron transformando en una tripulación que permitiría zarpar con seguridad, debido a su experiencia en estas travesías; tripulantes astutos, valientes, bulliciosos, agresivos, fantasiosos, inquietos, inocentes, infantiles; marineros de la escena... oficinantes de sueños... realizadores de imaginable: los actores. Toda una sólida tripulación, que hacían... ¡Cierra esa boca, Conchita!

Yo miré el reloj que apenas se vislumbraba,



Jorge Gajardo, Mónica Carrasco, Pancho González y María Izquierdo.

pues la luz de pre-set se retiraba para que invadiera la luz diseñada por don Ramón López, que nos permitía introducimos en la escenografía de doña María Ester Lobos, simplemente mágica y aportadora de un espacio que va tomando vida trasladándonos, desde la cómoda butaca de nuestra realidad cotidiana a la inmensidad azul, agua marina del océano que cruzábamos; un sólido barco cargado de inquietudes, anhelos, frustraciones, penas, alegrías y lo más increíble: ¡se movía!, ¡hay agua debajo de nosotros! ¡López y Lobos nos trasladaron a un barco! y nos mareamos, como en la vida. Nos reímos, como en la vida. Nos emocionamos, como en la vida. Nos sorprendimos, como en la vida. Agradecemos, como en... ¡Cierra esa boca, Conchita!

Como en la vida... aquellos fantasmas que toman la vida de los actores, ríen, se culpan, reflexionan, se abrazan, lloran, hablan, cantan, bailan, pelean... ¡como en la vida! Pero, ¿qué está sucediendo frente a nosotros, es nuestra imaginación, un sueño... ¡es verdad o mentira!?... ¡¿Qué diablos es?!... El público se desconcierta, trata de analizar, pero no puede. Busca una explicación en la cara de sus vecinos que permanecen frigidizados a su butaca con una tremenda cara de signo de interrogación gélida... ("El teatro es serio, es profundo. La cultura debe ser tratada en forma académi-

ca, sin licencias de ningún tipo... bueno, estético sí... bla, bla, bla...")... ¡Esto es una tomadura de pelo del señor Pineda en confabulación con Semler y Cía! Pero no puede ser, ellos son serios profesionales, son hombres de teatro, son artistas... Pero ahora, ¿qué les pasó? ¡Dios mío!... ¡Cierra esa boca, Conchita!



Miguel Ángel Bravo, Al do parodi, Grimanesa Jiménez y Jorge Gajardo.

El perturbado público del estreno, de tanto pensar, agotó su mente, la razón se durmió... sus ojos brillaron, la piel fue sacudida con un escalofrío que remeció la profunda y escondida médula espinal, centro de todas nuestras reacciones inconscientes: reflejos irracionales que nos proporcionan el verdadero placer, aquél que nos transporta hasta el cielo... la felicidad... la alegría de vivir. Como en la vida, el público comenzó a disfrutar, comprendiendo en forma inconsciente, irracional, entregándose al juego actoral: propuesta artística del director al montaje del sainete ¡Cierra esa boca, Conchita!

El sainete, un género maravilloso que sedujo al público desde siempre.

El sainete, una invitación a gozar de la vida y aprender sin usar la razón.

El sainete, una fiesta popular donde participa el pobre y el rico y cada uno aprende lo suyo.

El sainete, una forma artística muy difícil de actuar y muy simple de entender.

El sainete, una invitación a identificarnos sin gravedad intelectual, pero con mucha profundidad de observación.

El sainete, un teatro olvidado.

El sainete, un teatro despreciado.

El sainete, un teatro del actor.

El sainete... ¡Cierra esa boca, Conchita!

Y ¡sin querer, queriendo! me acuerdo de un sainetero contemporáneo latinoamericano que goza de gran popularidad por su larga trayectoria como escritor de comedias, gags, sainetes y juguetes cómicos para teatro, cine, radio y televisión. Sus creaciones literarias son producto —como él mismo declara— “de poca inspiración y mucho de transpiración. El trabajo constante y la observación del mundo y las personas es la base del éxito”. Este artista, que ha ganado el respeto del mundo del espectáculo y del público, se dedicó a este género, tan poco apreciado por los intelectuales del arte del teatro, por las circunstancias: “...en toda Latinoamérica, son muy pocos los escritores que se dedican a este género, ya que el ‘teatro es más serio’, sin embargo, ahora estoy haciendo una comedia de enredos; un sainete que escribí hace veinte años y que no me había decidido a mostrar porque tiene mucha picardía. Temía que si se la entregaba a algún otro director pudiera manejarse groseramente y eso no lo hubiera perdonado. El éxito que ha tenido la obra *11 y 12* —a teatro lleno con más de cien representantes en Ciudad de México— me da la razón. El público quiere reírse sanamente, identificarse, reflexionar con humor y disfrutar de una obra bien hecha recibiendo pequeños tirones de orejas que lo hacen, posteriormente, comentarlos con sus próximos, cambiar su conducta y ser mejores...”.

¿No es éste el objetivo del arte teatral? ... y lo dice un frívolo escritor de sainete que hace más de veinte años ocupa varios espacios en canales de televisión de gran parte de Latinoamérica gozando

con una tremenda popularidad: el señor Roberto Gómez Bolaño... ¡No contábamos con su astucia! ¡Cierra esa boca, Conchita!

El sainete, un género que se le considera menor debido a su nacimiento en España como una pieza de entretenimiento que se insertaba entre los actos de obras “mayores”. Pero este engendro creció, Lope de Rueda le prestó atención al igual que Cervantes que no era un hombre “poco profundo”... él escribió la obra maestra de aquél delgado señor de cuyo nombre no quiero acordarme... su humor era incisivo, su descripción de tipos y caracteres populares insertos en problemas cotidianos eran tratados con sintética gracia. Luego nació a las letras en el siglo XVIII don Ramón de la Cruz quien, con su habilidad para crear tipos



Comparsa: alumnos Escuela de Teatro U.C.

a través de las numerosas obras que escribió, le dio a este género teatral sus propias características: crítica de vicios y excesos con tratamiento cómico que describe una realidad reconocible en un am-



biente festivo y popular. En el siglo XIX, don Vital Aza "vitalizó" el género introduciendo partes musicales y cantadas, sin perder su carácter costumbrista. La línea iniciada por don Ramón de la Cruz tuvo, ya en nuestro siglo XX,

unos continuadores geniales en los hermanos Álvarez Quinteros, que captaron la gracia del pueblo, al igual que lo hiciera en los mismos años 30 don Carlos Arniches, todos éstos españoles.

En nuestra América hispana desde el siglo XVII se presentaron sainetes cuyo único fin era provocar la risa del público, pero a medida que éste se entusiasmaba y asistía en forma masiva a cada representación en teatros improvisados y otros no tanto, el público se iba educando y exigiendo más, surgiendo así los sainetes que fueron clasificados de "orientadores" y otros de "dramáticos". En Argentina tenemos el caso de don Alberto Novión, que gozó de gran éxito durante los años 20.

En Chile, en este mismo período, el que se prolongó hasta los años 60 e influenciados fuertemente por los autores españoles antes mencionados y algunos franceses, se produce el fenómeno teatral de llenar todas las noches las salas teatrales y aplaudir con fervor cada estreno: Cariola, González, Malbrán, Retes, Berrocal, Barrenechea, Cánepa, Córdoba, Bassis, entre otros. Todos ellos con un conocimiento práctico, intelectual, técnico y estético del hacer teatral. Todos: hombres de teatro... ¡Y el público quería verlos, reír, identificarse, participar con ellos en el teatro cercano, en un teatro vacío!... ¡un teatro que resuena!... ¡un teatro popular!... ¡un teatro chileno!... ¡Cierra esa boca, Conchita!

El espectáculo de Pineda y Semler creó una atmósfera colectiva de fiesta gracias a la ductilidad maravillosa de los actores, que hablaban, cantaban, se movían y bailaban con un ritmo coherente

a las exigencias del género vertiginoso y vital, donde las situaciones creadas por el argumento producen el efecto cómico, donde los gags son parte integradora del estilo enriquecido en forma indiscutible por la capacidad histriónica del elenco actoral... ¡una dramaturgia para el actor! ... ¡una proposición dramática para el juego actoral! ... una dramaturgia que obligadamente necesita del talento y ángel del actor. Un teatro que se escribe para ser representado y sólo ahí, más que en cualquier otro género dramático, adquiere su verdadera dimensión y valor estético. En ¡Cierra esa boca, Conchita!, los personajes tipos son planteados por el creador dramático con solidez, que permiten ser asumidos por cada actor con tal profundidad conceptual que aquellas formas fantasmales y oníricas casi incomprensibles del comienzo, que se movían, hablaban y cantaban "payasescamente"... yo diría "dalinianamente"... en la Sala 2 del Teatro de la Universidad Católica, adquieren dimensión humana, pero de verdadera humanidad... la del espíritu, la de nuestro fuero interno, la de nuestro verdadero Yo... nuestra conciencia colectiva... Y el público se compromete con una sola sensible idiosincracia en la problemática expuesta simple y caricaturizadamente, que nos invita a reflexionar sobre nuestras raíces, nuestra herencia histórica, germen de lo que somos ahora: mestizos de aquel arribo de hace quinientos años que condicionó nuestra cultura, sin matar nuestra "semilla americana" que espera ser rescatada, aferrada a un mástil... nuestro dios: la tierra; nuestra pureza: los ríos; nuestra vida: la gente... a pesar del "torpedo" del final de la obra, símbolo de la agresión a nuestra raza, seguimos aferrados a lo que somos... a nuestro estandarte, a nuestra tierra que se nos hace chica, pero en la que "todos caben" a pesar de los fenómenos naturales que nos asustan como "el tiburón", que nos hace valorar la alegría de estar vivos... Porque después del "susto" los chilenos "reímos"... ¡la vida es hermosa a pesar de todo!... ¡Cierra esa boca, Conchita!

Reportaje a Lobo

Obra original de "La Troppa" inspirada en el cuento "El Lobo Hombre" de Boris Vian.

FICHA TÉCNICA

Dirección artística	<i>Teatro "La Troppa"</i>
Música	<i>Juan Carlos Zagal</i>
Diseño escenografía, vestuario, utilería e iluminación	<i>Jorge "Chino" González</i>
Realización vestuario	<i>Manon des Marais</i>
Realización de escenografía	<i>Francisco Quiroz, Alioscha Poblete José Antonio Contreras, Alvaro Silva</i>
Coreografías	<i>Alejandro Ramos</i>
Pintura Artística	<i>Claudia Gutiérrez</i>
Máscaras	<i>Alejandra Rubio</i>

REPARTO

<i>Laura Pizarro</i>	Distintos personajes
<i>Jaime Lorca</i>	Distintos personajes
<i>Juan Carlos Zagal</i>	Lobo y Potente

Fotos reportaje a "Lobo": Carlos Arriagada



SOBRE - LOBOS

JAIME LORCA
Integrante de "La Troppa"

"Desde La Reina alta se lanzó en sus alas Delta para un paseo breve, pero extraños vientos lo llevaron al desierto de Mahobi, Tugnisia (Africa Central)."



Mis pies no daban más; llenos de llagas, también tenían sed. Eran tres infernales días los que llevaba en el desierto de Mahobi. Un hombre sin esperanza; eso podría ahorrar bastante tinta. Caf de bruces, la arena me entró en la garganta y cada grano fue dejando su huella en mis entrañas, hasta los deseos más oscuros quedaron con surcos, escupí todo lo que pude pero era absurdo; estaba desperdiciando el poco líquido que me quedaba. Miré el horizonte. Ni Indiana Jones lograría salir de ésta, opté por meditar con la cabeza inclinada esperando que el sudor de la frente rodara por mi nariz mientras yo con mi lengua reseca esperaba atento para recoger las gotas. Boté un lago de sudor que había logrado ahuecar en la lengua por culpa de un estúpido espasmo de risa que me atacó de improviso.

—Hermano, tu postura es un símbolo, ¿cachai? ¡La serpiente mordiendo la cola! ¿Cachai? ¿Logo?

No sé por qué me dio risa acordarme de ese imbécil de la UC y para más cachá imaginar lo que pensaría el baboso si me viera aquí; parece que el desierto te pone ocioso... Al final esa mierda está

mejor que yo, allá lejos, aplanando los pastelones del patio central de la Ponti. Claro, el condenado a charqui era yo. ¿Qué de gracioso tenía eso? ¡Nada!, ¡nada!, ¡nada! Nada más que arena que sube y baja y se aplanan. Dios tiene que haber inventado el desierto un día que andaba sin ideas, como yo, bueno, sí, como yo. Yo soy como un desierto, mi fiel reflejo... claro que no toda la culpa es mía también.

La mala onda es haber nacido en Chile. Ahora, ser joven y en Chile ya es una maldición, si ese país es muy fome y puta que es hediondo. Yo creo que los terremotos los inventó el pulento pa' que los chilenos nos despertáramos un poco cada siete años... de algo sirven estos pensamientos, te resignan. Si voy a morir que sea cómodo. Decido acostarme y dejar que el sol haga su trabajo.

Lo primero que se quemó fueron mis ideales políticos, no echaron ni humo; parece que no eran muy concretos. La fe, en segundo lugar opuso bastante resistencia. Claro, debe ser mi educación: colegio tradicional católico y, como la letra con sangre entra, ahí está la explicación. Mi familia al quemarse quedó chamuscada pero adherida a los huesos (a esos parece que no hay manera de sacárselos de encima). Después me empecé a elevar y vi mi cuerpo desde cierta altura, acurrucado, viviendo el último suspiro de vida que se le i...b...a.

Cuando de pronto sonó el teléfono y desperté. Me había quedado dormido con la estufa prendida en los pies y me salía humo de las suelas de los zapatos. Me los saqué como pude y corrí a contestar. Era el Pancho, fiel amigo, y tenía la papa para el aburrimiento, dos entradas para ver **Lobo** de "La Troppa"; los conocía, un día que estaba de baby-sitter tuve que llevar a mi hermano chico a ver **Pinochchio**, me gustó, la encontré poderosa. Pero esa tarde no estaba para nada, aunque... bueno ya. Además algo conocía de los loquillos de "La Troppa", yo, como *habitué* de "Las lanzas" los había visto una que otra vez, gente tranquila pero fome; buena raza. Vamos, a "La Nuval" los boletos (que nombre feo para una sala).

Llevo una hora en la esquina de Condell con Rancagua esperando al Pancho y viendo cómo suben raudos los "Hunos" de vuelta a casa después de la batalla diaria; gente despreciable, mercenarios, acomodados, zancadilleros, cagüineros, escaladores, vampiros, me detengo, parece que empecé a generalizar. Sí, hoy día creo que ando con la mente conectada al orto. Me acordé de la Pamelita de "La Comunidad ...", y se me aquietó el alma. Comienzo a mirar nuevamente; gente corriente, hogareños, sufridos, empresarios cristianos, neo-liberales, soñadores, una citroneta rajada con un tipo con la cara verde que se mete contra el tránsito por Condell y baja el ¡Pancho!, grito, y se me acerca caminando con las rodillas tiesas.

-Ando verde, ingeniero.

-Si cacho, doctor. Fui a buscar unos aguantatequelleguen (guantellekis), nada por ni un lado,

y acuérdate,
el Terrible va a bajar
con forma humana y
no va a quedar tífere
con cabeza ni pleira
sobre pieira y todos los
vamos cocerlos en el
fuego; se van
a cocerse
los sodomitas

qué lástima, habríamos visto la obra como corresponde.

-Este gil se alucina demasiado, pienso yo, que no le hago hace trece días. Es una obra de teatro no más, Pancho, además son chilenos.

-Puede ser.

El Pancho cree siempre que cualquier cosa le puede cambiar la vida, desde que Soubllette le enseñó a meditar a todo le encuentra el lado iniciático.

-¿Entremos, ingeniero?

-Entremos, Buda.

Me empiezan a meter en la ciudad, Santiago obvio, apostaría por San Diego, en esos bares donde toman los desechables que tiene esposa con cuero e'chancho. Alameda, Plaza Italia, el monumento al Carrete, cuántas veces se me ha dado vuelta la vianda por esos lares. La Virgen no es la Virgen, los ángeles no son ángeles, el "Gloria al Pulento"



me deja enganchado poderosamente, me gusta esa onda, ese Cristo, completamente de acuerdo, recuerdo al maravilloso Serrat, estos loquillos no le hablan "al Jesús del Madero, sino al que anduvo en la mar..."

-¡Eso!

Murmuro apretado y chasqueo los dedos, el Pancho me pega un codazo sin mirarme. Un lobo-hombre, un ser mitológico con un sino inevitable, perseguido, un extranjero, la llave de la felicidad, un iluminado a pesar de él, eso alcanzo a cazar mientras lo veo descender hacia el paseo Ahumada (alguna cuchufleta me quieren pasar en esta parte). Recordé cuando me patió la Pamelita y me fui caminando por esas mismas calles hasta que me puse a llorar y llegaron los evangélicos con todos sus complejos de pecadores a cuesta, pero por suerte los paré en seco y me fui donde el Pancho a que me hiciera una terapia rápida, de esas que al final creí que fuiste tú el que la patió, claro que en ese momento yo no sabía que el Pancho también andaba con la Pamelita. Lo miro, está sereno, hasta cara de bueno tiene el judas. En todos habitan ángeles y demonios, pienso, remedando la obra. Vuelvo a "la pantalla" justo en el momento en que se empiezan a arreglar las cosas entre el Lobo y la parejita, buena química, más que eso "...empiezan a abrirse los corazones, detrás del hielo, la piel, y sangre caliente..." y luego a volar ¡qué música notable!, me envuelve, me eleva, esta escena me atraviesa "poesía tridimensional", pienso en académico, cruzan el cielo, se toman de los pies, se abrazan, se besan, más cerca, más lejos, muy lejos, y el guiño, siempre el guiño. Si el Pancho se fuma uno se habría puesto a aullar en esta parte, conociéndolo como lo conozco, en lo cuático, digo. Y luego el sino inevitable, una sincronía fatal hace que los polos se encuentren, es como una tragedia moderna, los hombres y esos inefables hilos invisibles. El lobo-hombre-herido-de-muerte se arrastra metamorfoseado por el asfalto mientras esa sintética caja de fósforos cruza y se detiene, miro su frente y tiene algo escrito: "la muerte es la vida".

Una Fanny violetera y un Kiko-Chaplin cierran algo que estaba inconcluso.

¡Qué tollo!

Estamos arriba de la trola, quedamos un poco pa' dentro. Un par de monumentos cruzan la calle, pero hoy día no conquistaría ni un palo de escoba, dejamos que el agua corra.

-¡A "Las lanzas", ingeniero?

-Seguro.

Don Manolo se acerca con su clásico "¿qué se van a servir los señores?" y mientras tomamos el vinito repasamos la obra, sobre todo la escena erótica, no hablamos mucho ni muy profundo, mientras más borrachos más silencio. Yo lo miro; qué ganas de agradecerle por la buena compañía, decirle que lo quiero mucho, que no importa que me haya quitado a la Pamelita, qué ganas de agradecerle, doctor, porque si no me hubieras llamado me quemó las patas sin remedio. Pancho, es bueno el silencio, pero estar así medio incómodos es una pérdida de tiempo, además creo que se acabó la juventud y el sonambulismo y comienzan los años nuestros. Pero me quedo callado y le doy la mano cuando se despide con una excusa tonta mirando el reloj.


-Saludos a la Pamelita, le digo, y parece que la cago porque me pone su mejor sonrisa *down* de "na' que ver" y se va medio achunchado.

Me quedo solo mirando a la Cecilia Bolocco (que también me mira) y termino de bajar la botella a su salud...

"Y así los muertos vivieron
y los que estaban vivos casi se murieron,
porque no todos los que están vivos
pueden llamarse vivos
ni todos los que están muertos, están muertos.

Hay vivos muertos
y muertos que siempre estarán vivos..."

Vuelvo en mí cuando están bajando la cortina y me decido, "levántate Lázaro y anda que mañana comienza el resto de tu vida". Salgo a la calle, luna llena, buena señal.



**RAP CUMBIÓN DEL POTENTE O
EL PROFETA DE LOS OÍDOS GORDOS**

Gloria a Dios, Gloria al Pulento.
Cuando llegaron a Sodoma
los dos ángeles enviados por el Terrible
todos les querían hacer cochinadas menos Lot
varón güena tela, él les dio abrigo y papeo.

Escucha corazón de piedra, ablanda, ablanda tu corazón
varón, dama, niño, anciano
ablanda tu corazón de piedra, Gloria a Dios...

Gloria a Dios y al forastero
dale siempre tu casa y alimento
como lo hizo Lot el Pulento
fue así, señores
pulento el tremendo incendio que el Terrible
con su gran poder armó en Sodoma,
ciudad picante y fulera.

Y acuérdate, el terrible
va a bajar con forma
humana y no va a quedar
títere con cabeza ni
pielra sobre pleira
y todos los vamos a cocerlos
en el fuego
se van a
cocerse los sodomitas...

PARÁFRASIS PARA UN LOBO

ALVARO PACULL LIRA
Actor y licenciado en Estético U. C.

¡Es primavera! La patria se cubre de colores, volantines y festejos, tiqui-tiqui-ti; pero junto con ello se asoma la sombra de la terrorífica y maléfica influencia. Como es lógico, no me la pierdo y la disfruto en plenitud. Tengo cuarenta grados, hace calor, tengo frío, tiritó, desato la neurosis, deliro.

Un sueño: ¡Bah, qué raro! Es la Inés Stranger (coordinadora de revista **Apuntes**) con un vestido negro, largo, ¿será la muerte?

Con voz dulce como de niña virgen, me sentencia:

— Alvaro, eres libre, libre, libre... para escribir lo que quieras.

Y punch, se esfumó, soltando una irónica carcajada. Transpiro y jadeo como un animal, como una bestia sola, un perro, un gato, un gusano, un lobo.

¡Un Lobo! Lobo... Lobo. ¡Ay! Imágenes mentales dejadme solo, que estoy solo...

Recuerdo a Lobo, el de Zagal, Lorca y Pizarro y no ¿Quién le tiene miedo al ...? ¡Qué raro!

Patada a la academia, otra culpa que cargar, qué lata.

¡Lobo! ¡Lobo! ¡Lobo!... Lobo.

¿Qué es un lobo?

Según "La gran Enciclopedia del mundo", proclive al Opus Dei, sentencia lo siguiente:



"Es el mayor de todos los miembros vivientes de la familia cánidos, si exceptuamos algunos perros domésticos. Los últimos estudios efectuados reconocen la existencia de dos especies de lobos (*Canis Lupus* y *Canis Niger*), de las cuales existen numerosas subespecies o razas geográficas...

Los lobos tienen las patas largas, el cuerpo flaco, las orejas erguidas y la cola peluda, caída hacia abajo entre las patas traseras y no vuelta hacia arriba en su extremo...

Los lobos, cuyas costumbres son generalmente nocturnas, pasan el día en su guarida...

Gran parte del año viven solitarios o en pareja; pero en invierno, se reúnen en manadas y combinan los esfuerzos para abatir sus presas. Tales manadas, tremendamente destructoras, matan a veces a gran número de ovejas o venados y dejan los cadáveres casi intactos..."

A medida que llega la noche, la fiebre tiende a disminuir, respiro más tranquilo, la transpiración se seca. De pronto, un abrupto golpe en la cabeza y luego un panal de abejas en los oídos. Estoy de pie, ¿o de patas?, no lo sé... camino por las calles, vagabundo por vitrinas... gente que habla tediosamente... no hay mucho. Husmeo por sitios donde la gente busca a brujas, reyes, zapatos color negro, alemanes en aguas sucias, qué sé yo...

Lateado y fatigado, a punto de entrar a un

teatro de pulgas promocionado por algún cigarrillo que hace mal para la salud, escucho un ruido que remece mis oídos, —debe ser la gripe— ¡uy! no traje mi aspirina, y de pronto otro... es atávico, convulsiona mi sangre. Me meto un "Ketazolam", me paro y ya tranquilo, sigo escuchando, pero buscando. Decodifico, averiguo en mis archivos. ¡Sí! Es un aullido de lobo.

Leo: "La Troppa" en...

HISTORIA DE "LA TROPPA"

"Eran tres chanchitos"... No, error, bórrase... Esa es otra historia.

"Eran pequeñitos, buenos e inocentes, en busca de la fuente de la verdad. Vivían en los bosques de las afueras de la ciudad. No conocían su cuerpo, pues no tenían espejos en casita. Tampoco entendían de su esencia, de si era buena o mala, pues sólo eran...

Una día, ya maduritos, quisieron proyectarse al futuro y caminando y caminando, siguiendo el ruido que lleva y trae el viento, se encontraron frente al 'Gran templo del saber' y quisieron beber de la sabrosa agua de la fuente del Arte Dramático.

Aquella fuente era custodiada y administrada por las ovejitas buenas y gorditas, unas ya maduras y doctas, otras más jóvenes y disciplinadas.

Las ovejitas invitaron a los pequeñitos a entrar, dándoles un sin número de buenos consejos, que los chicuelos escucharon atentamente.

Con el correr del tiempo, algo ocurría con los pequeños en cuestión, algo en su cuerpo se desataba y repentina y sostenidamente comenzaron a emitir gruñidos y aullidos que preocupaban a las buenas ovejas. Tanto cundió aquéllo que tras

solemne consejo, las ovejas apesadumbradas decidieron poner un espejo en el rostro de los pequeños, los que con espanto pudieron comprobar que no eran iguales al resto sino que tenían cara de lobo. Una vez pasado el impacto de aquella experiencia, paulatinamente fueron asumiendo su diferente condición y se aislaron de las ovejitas.

Cuando las ovejas decían no, ellos decían sí. Y de la paz se pasó a la guerra. Esto obligó a la gran oveja a declarar personas non gratas a los pequeños y decir que, con pena, penita, pena, los chicuelos eran 'rebeldes'.

Como lobos, cada uno por su lado, los lobitos se fueron del 'Templo del saber'... Y de tanto en tanto se juntan en manadas, para aullar y gruñir



Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro.

bajo la luna, con el pretexto de algún cuento".

Me acerco, hay fotos; en ellas, rostros. Los reconozco: Zagal, Lorca, Laura, junto la información, la proceso, me digo: "La Troppa".

Me limpio, me arreglo, me saco las pulgas y entro... Está oscuro, me meto por un tubo. Tran-

sito por leyendas orientales, plagadas de sexo, orgías y *voyer*.

"Siam, dueño de muchas minas, ofrece *money* a la que duerma con un lobo *voyer*, que pilló espíandolo".

La que más le gusta al chino se lo coge y mata al lobo de pasión.

"Los celos matan", dice la canción y Siam, amo y señor, se descompone. Belinda que era la bella, linda como ninguna, se preña.

Siam no quiere al niño-lobo... ¡lo quiere muerto, es un chino cochino!

Madre e hijo corren por el mundo.

El lobo aprende de la vida, de quién es hijo, a quién hay que temer.

Belinda esconde su tesoro, ganado con el sudor del cuerpo.

Un día Belinda se descuida, se olvida del asunto, aquéllo le cuesta el rostro y la libertad... Siam no para, la interroga, quiere al lobo.

Ella calla.

El la rapta, esperando que el lobo la busque para así mandarlo a descansar...

Los periodistas desparraman el chisme. "El que pille al lobo, tendrá los tesoros de Belinda, así que tugar, tugar, salir a buscar y licencia para matar".

La fiebre no me suelta, veo grande y veo chico. Estoy volando, soy una polilla.

¡Ey! Eso lo conozco, es la capital... El cotidiano mismo.

Me cansé, mejor me paro aquí... ¿Qué pasa? ... Terremoto, ¡mierda!... No, no, ¡uy!, este perico lo conozco... Este habla del pulento y de que todo es una mierda... Ya lo sé, pero me gusta que lo diga.

Sigo mi vuelo... Estoy contento, ando alucinado, me gusta ver lo que conozco: El "Indiánópolis", la Virgen, las calles y los edificios que no son los de Chicago, tierra de los boys.

¡Ahí está Lorca!, psht, psht, ¡Jaime!, ¡Jaime! No me escucha, ando puro jodiendo aquí en el escenario, mejor me voy pa' la platea.

Me doy cuenta que estoy agarrado a la

butaca y con la cabeza como enterrada en el respaldo. Los ojos parecen ¡zoom! y se me abren como pescado.

Parece que estos gallos están jugando conmigo. Al principio me pongo serio, pero me siento tonto y me relajo, me meto en la película, me acerco, alejo, veo por arriba, abajo y por el lado. Tengo imágenes paralelas, escojo o me quedo con las dos.

Hay un mundo de formas y colores, de objetos que son lo que son y además son otra cosa. ¡Son jodidos estos pericos!

"La Troppa", me digo, cuenta así: Desborda el cuento, lo rebalsa y todo lo eleva al símbolo. Hay un cuento, duro cuento.

Lobo anda solo, camina al song del rock, todos lo quieren, su cabeza tiene luces de neón. ¡Pinck!, atraigo mucho dinero, ¡pinck!, soy la salvación del rico con deudas, la esperanza del picante sin esperanza, ¡pinck!

Kiko y la Fanny son lo cotidiano, lo que "está que no quiere más", como muchos *chilean boys* que apostamos al loto, la polla o el kino.

¡Que me financien! ¡Que me financien!, me pillo gritando. Un guatón de adelante se gira y me hace callar. Muerto de vergüenza, me disculpo: Perdón. Es que tengo fiebre.

De carrete, la pareja atropella al lobo y se lo llevan a la casa.

Kiko quiere plata, tortura, tortura. Lobo les tiene pena, no suelta.

La tortilla se da siempre vuelta y Kiko aprende.

Lobo es maestro; callado sabe dar.

Kiko, la Fanny y Lobo ya son yunta.

oye flaquito,
qué increíble,
tuve una terrible
pesadilla contigo
o sea con un gallo
súper parecido
a ti...

Carrete pa' lla, pa' ca, a todos lados.

Son capaces de volar hasta donde quieran, es cuestión de no estar aplanado ni frenético con el traca-traca "de este país chato y reventado".

Uno podría encerrarse y no ver más que *happy end*. Pero no, la ciudad tiene pericos malena, de esos que te rajan porque "mirai".

Y el lobo es lobo y los lobos salen por la noche, éste es de carrete.

Lobo se mete con putas, con la puta Belinda.

Estoy sudando la gota gorda, el lobo ya es mi amigo, quiero gritarle: Lobo, Lobo. Tienes tu preservativo, "es un consejo del ministerio de salud".

De repente me cae la teja, Belinda, ¡la mamá! y el cañico el "asquero-

vos siempre
me andai tirando
pa'bajo y después alegai
porque ando deprimido

so chino Siam". ¡Puaj, qué asco!

Resumiendo, cual Edipo, Lobo copula con Belinda y ¡zaz! que se repite la historia. Belinda ni le cobra, así de buenos amantes son los lobos.

El chino no lo soporta y pateo a la Belinda y la manda al hospital, donde se muere.

Lobo quiere venganza, intenta cargarse al chino, pero el destino es trágico y "el mal siempre triunfa".

Tomo distancia y me digo: Zagal, Jaime y la Laura están re-bien, son mejor que herramienta sofisticada. De la escritura, saltan al movimiento, la música y la actuación, con dominio cada vez más acabado de la situación. Fenómeno poco común. Hay trabajo en la perfección de un lenguaje propio que ocupa el teatro como soporte para la experimentación de nuevos códigos visuales.

El don creativo se sentó en ellos y lo usan a su antojo, sin miedo.

El miedo, ahí está la clave, me repito. Un rebelde no tiene miedo para vomitar lo que necesite decir y estos chicos son rebeldes, eso es lo que me gusta, además de que no le hacen asco al trabajo. Sin problemas están en todas las facetas del teatro, las hacen y por tanto las conocen.

Los veo actuando y dan gusto. Son ellos, son los personajes, hacen varios, lo que el cuento requiera. Están contentos.

Tienen la virtud de hacer de "lo cotidiano algo simbólico".

Todo lo que toca su lobo se dignifica y se "eleva". ¡Este teatro sí me gusta!

Estoy parado. Al lado mío, todos lo están. Grito sin temor que me gusta lo que viví.



Los otros cincuenta los metemos al banco o compramos acciones. Ahora, si son más de cien millones, veremos que hacemos con el resto, pero por el momento paremos porque nos vamos a tener que apretar un poco.

Espero... los espero... Se demoran en salir. Son de los casos extraños de actores a los que les cuesta saludar. Los felicito. Es trabajo, me responden, sólo trabajo.

Estoy en otro día, la fiebre ya pasó y todavía rallo con el Lobo.

Hay que escuchar la voz del pueblo, en este caso del público, pregunto, pregunto y el público responde.

Para "La Troppa", aquí va un regalo de gente común, nada que ver con teatro. Paula Ursula: "A través de un cuento tan sencillo como ingenioso, en que se fusiona la fantasía, la leyenda y hasta el credo religioso, en el escenario de lo cotidiano, se genera un laboratorio de imágenes, objetos, atmósferas y sensaciones que sacan al espectador de su butaca trasladándolo a una dimensión de magia y constante sorpresa, dejándolo vulnerable al goce estético de este minucioso trabajo. Genial".

Pocha: "Extraordinaria. Lo mejor que he visto del teatro chileno. Su gran mérito, a mi juicio, está en la creatividad con que se aborda la puesta en escena, que pasa a constituirse para el espectador en el gran soporte.

El ingenio, la fantasía y la sorpresa atrapan hasta hacer traspasar el umbral de la realidad, permitiendo gozar con el espectáculo como un niño.

La actuación es digna también de destacarse, puesto que el grupo logra confundir al espectador haciéndole pensar que son tantos actores como personajes. A su vez, el lenguaje que se utiliza, por ser cotidiano, colabora para sentir la obra cercana y constituye un vehículo más para compenetrarse con el mensaje en la atmósfera de juego, sueños y realidades que crea la obra. Me impactó tanto como la lectura del Cid de Huidobro. ¡Es mágico! Digna de verse; yo volveré a verla".



EL POTENTE NARRA LA FABULA DE LOS MUERTOS VIVOS

Y estaba Jesús con los cabros tomando once, cuando le mandaron a avisar desde Judea requete contra que Lázaro estaba muerto, muerto y con el mameluco de madera puesto. El etéreo quedó pa' dentro y le dijo a los cabros "vamos", pero los discípulos recularon, porque en Judea ya una vez los habían agarrado a peñascos. Pero el etéreo les dijo: "no los pesco" y partió igual. Pa' allá partieron todos detrás, porque siempre andaban en patota.

Cuando por fin llegaron a la casa se encontraron con terrible teleserie. Estaban todas las chiquillas llorando y una se le acercó y le dijo:

- Chita que la embarró poh compadre. Si usted hubiera estado aquí no se nos muere el flnao. El etéreo quedó pa' dentro y los judíos que andaban por ahí de puro sapos empezaron a carbonear:

- ¡Chita el amigo del año, oh! Se pasó pa' desubicado el compadre y otras cosas más al chanco que no voy a repetir.

Pero el etéreo se paró tranquilo como es él y dijo:

- Ya córtela cabritos y mandó a todos los que estaban pechando en el velorio pa' que le ayudaran a correr la cotota piedra que tapaba el flambre.

Empezaron a sacar la cotota piedra, pero con la nariz fruncida porque adentro debía estar más hediondo que pijama de león. Y en esa fue que el etéreo dijo las famosas palabras: "Lázaro... levántate y anda" Y Lázaro le dijo de ahí nos vemos a la pálida y se paró y andó y los judíos no podían creer tanta maravilla; por ahí se empezaron a convencer de que éste era el hijo del Potente.

Y así, los muertos fueron vivos y los que estaban vivos casi se murieron; porque no todos muertos están muertos ni todos los vivos están vivos, hay vivos muertos y muertos vivos.



UNA "TROPPA" CREATIVA

EDUARDO GUERRERO DEL RÍO
Crítico teatral

Sin desconocer su labor de itinerancia, sobre todo en un país como el nuestro, donde la actividad cultural está centralizada casi exclusivamente en Santiago, durante muchos años el "Teatro Itinerante" (dependiente del Ministerio de Educación) navegó a la deriva y se transformó en un producto obsoleto. Pero este mal tuvo remedio, merced a una nueva política imperante, concretada en el llamado a un concurso para consolidar una estructura diferente de la compañía. Este fue ganado por uno de los grupos independientes más creativos de nuestro medio: el grupo "La Troppa". De esta manera, con el inicio en el mes de junio de 1992 de su gira itinerante, con la creación colectiva **Lobo**, se abría una real oportunidad para que sus jóvenes integrantes mostraran su valer a lo largo y ancho del país.

CONTEXTO GENERACIONAL

Antes de centrarnos en el grupo propiamente tal y en su obra **Lobo**, esbozaremos el contexto en el cual dicha compañía comienza a funcionar.

En el último tiempo —mediados de los años ochenta en adelante—, surgen en nuestro país una serie de grupos independientes o creadores que han priorizado el espectáculo sobre la obra dramática (el texto). Así, nombres como los de Alfredo



Castro y el "Teatro La Memoria", Mauricio Celedón y el "Teatro del Silencio", Ramón Griffero y el "Teatro Fin de Siglo". Andrés Pérez y el "Gran Circo Teatro", el grupo "La Troppa", Willy Semler, Vicente Ruiz, Alejandro Goic, Horacio Videla, José Andrés Peña, Juan Edmundo González, por citar los más importantes, son representativos del "renacer" creativo de nuestro teatro. Para nuestro medio, quizás, es suficiente, aunque quisiéramos que este desborde imaginativo fuera siempre ilimitado. En todo caso, más valen tres o cuatro espectáculos de categoría, por temporada, que cincuenta producciones mediocres. En definitiva, estos nombres han ayudado a revitalizar nuestra escena, en un concepto olvidado por muchos años: experimentación, búsqueda de nuevos lenguajes expresivos.

En términos generales, sin tener aún una mayor distancia histórica de lo que fue el teatro nacional en la década recién pasada y en lo que va de esta década de los noventa, se pueden vislumbrar algunas características predominantes:

1. Surgimiento de autores dramáticos (sin conformar una generación dramatúrgica) que evidencian, a través del lenguaje, nuevas propuestas escénicas, siempre teniendo como referente inevitable la situación política imperante en Chile. Entre ellos, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero.

2. Preponderancia de la imagen sobre la palabra, con la incorporación de elementos cinematográficos, de coreografías y, más que nada, de todos los lenguajes involucrados en la puesta en escena, lo que Roland Barthes llamó "polifonía informacional" (música, iluminación, escenografía, gesto, vestuario, sonido...). Esto se complementa con la aparición de directores de gran creatividad y estilos propios, como es el caso de Griffero, Castro, Semler, Pérez, González, Lorca, entre otros. Al respecto, el crítico de teatro Juan Andrés Piña asevera que en este teatro "se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado".

3. Preocupación tanto por el teatro latinoamericano como por el teatro europeo, a causa de los paralelismos temáticos y las comunes búsquedas formales (en el primer caso) y las posibilidades de los textos de permitir la elaboración de un discurso teatral donde éste adquiere una nueva dimensión creativa (en el segundo caso).

EL GRUPO "LA TROPPIA" EN EL SITIAL DE HONOR

No es casualidad que, tanto a nivel nacional como internacional, comiencen a reiterarse algunos de estos grupos que han propuesto una nueva estética de la teatralidad. Es lo que el investigador chileno Alfonso de Toro, radicado en Alemania, llama una "estética postmoderna": "Lo nuevo radica en la toma de conciencia del teatrante como obrero de espectáculos, como albañil de signos, como visualizador de gestos y no como productor de textos literarios para ser representados (...) Lo 'nuevo' se origina en la radical concepción del teatro como gestualidad (...) Lo 'nuevo' se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, es decir,

del concepto de teatro".

El grupo "La Troppa" está conformado por Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, los tres actores egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. En sus cinco años de existencia como grupo, en un trabajo de carácter



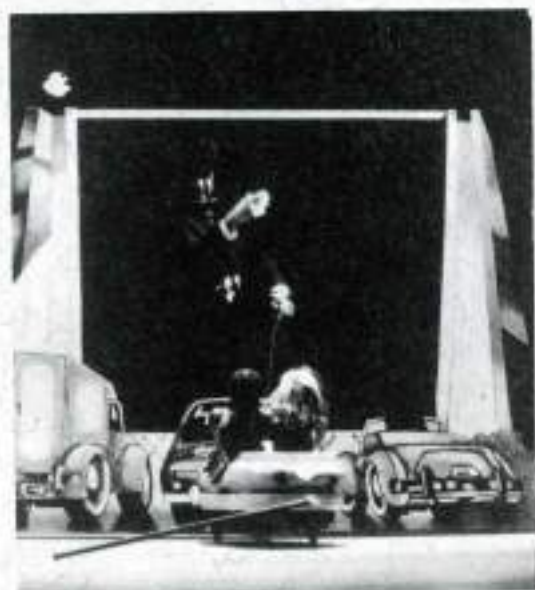
Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro.

colectivo, ha estrenado *El santo patrono* (Centro Cultural Mapocho, 1987), *Salmón vudú* (Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, 1988) *Rap del Quijote* (Teatro de la Universidad Católica, 1989), *Pinocchio* (Instituto Cultural de las Condes, 1990) y *Lobo* (en Santiago, sala Nuval, 1992).

UN CREATIVO AULLIDO

Desde un punto de vista textual, la creación colectiva *Lobo* está inspirada en el cuento *El hombre-lobo* (*Le loup garou*) del escritor francés Boris Vian (1920-1959). A pesar de su fallecimiento a temprana edad, dejó publicada una interesante obra narrativa, fundamentalmente por el logro en el desarrollo de sus personajes, por la fluidez narrativa, por el manejo del tiempo y el entrecruzamiento de elementos fantásticos con

los meramente reales. Entre sus principales novelas, destacamos *El arranca corazones*, perteneciente al ciclo de novelas escritas entre 1947 y 1953, en una época postbélica, por lo cual tiene como trasfondo el contexto existencialista de su época y las propias teorías psicoanalíticas, las cuales el autor mira con un dejo de ironía. En lo específico, a pesar de que el cuento *El hombre-lobo* (1947) sólo sirve de inspiración inicial (como una primera imagen), se respira en el montaje –tal vez inconscientemente– una cierta atmósfera de este autor.



Jaime Lorca

Estructurada por diversas secuencias, en lo que concierne a su fábula o argumento, esta creación nos remite a una historia de amor, una historia de solidaridad, una historia de una ciudad que puede ser Santiago o cualquier otra. En este espacio, transcurre una “insólita” relación entre el taxista Quico (Jaime Lorca), su esposa Fanny (Laura Pizarro) y el hombre-lobo (Juan Carlos Zagal), en una especie de viaje al interior de la noche y al interior de ellos mismos; por eso, la presencia del hombre-lobo (“siendo lobo se perdía en los bosques junto a manadas de lobos, y siendo

hombre se perdía en las ciudades junto a manadas de hombres”) va a tener en esta fábula una connotación positiva, pues es capaz de “humanizar” a unos seres que son tocados a fondo por este lobo de la leyenda. De esta forma, la historia no es más que el punto de partida para elaborar un discurso teatral imaginativo, compuesto –a su vez– de discursos alternantes.

En relación al montaje, como en anteriores oportunidades, uno queda deslumbrado por el manejo del grupo “La Troppa” de la teatralidad, con todo lo que ello implica: apoyo visual de las acciones dramáticas (en distintos planos), gran colorido escenográfico, acertado trabajo del *comic*, superposición de lenguajes escénicos, tomas aéreas, privilegio de la imagen sobre lo discursivo, despliegue acrobático de los actores, trucos de utilería, independencia de las diversas instancias musicales, los efectos y contraefectos visuales, panorámicas en *close-up*, carácter lúdico de la propuesta. Por lo tanto, dentro de este despliegue escénico, no es casual que nos encontremos con un semáforo que se emborracha y bambolea igual que Quico; con una ventana que se irá transformando en un mueble maquillador, en una micro Santiago-Puente Alto y en una caja registradora del “Ekono”; con un caja de fósforos de dimensiones desproporcionadas (en el texto, los autores mencionan: “Quico agarra el fósforo desproporcionado, producto de aquella agobiante estética de la materialidad que profesan los autores de esta pieza teatral”); con tres marionetas que representan a los personajes.

En definitiva, una gran creatividad que, a fin de cuentas, es el resultado de una búsqueda del grupo –en sus cinco años de existencia– por establecer una estética de la teatralidad diferente y que priorice los impulsos creativos de sus integrantes.

El grupo “La Troppa”, en su itinerancia a lo largo de Chile, ha demostrado la capacidad creativa de sus tres componentes, la coherencia de su propuesta teatral y, más que nada, ha simbolizado a muchas compañías jóvenes que trabajan arduamente por el definitivo despegue de nuestro teatro.

Reportaje a Sabot a miel

Original de Shelagh Delaney

FICHA TÉCNICA

<i>Dirección</i>	Guillermo Semler
<i>Asistente de dirección</i>	Aldo Parodi
<i>Música</i>	Alvaro Henríquez-Claudio Morales
<i>Coreografía</i>	Alejandro Ramos
<i>Vestuario</i>	Alejandro Sieveking
<i>Producción</i>	Romero & Campbell

REPARTO

Jo	<i>María Izquierdo</i>
Helen	<i>Gloria Münchmeyer</i>
Marino negro - Geoffrey	<i>Boris Quercia</i>
Amante	<i>Guillermo Semler</i>

EL SUEÑO NO HA TERMINADO

WILLY SEMLER
Actor y director

En el trabajo realizado para el montaje de la obra *Sabor a miel* de Shelagh Delaney, han confluído numerosos factores que nos hacen evaluar el resultado con mucha satisfacción, considerándolo un logro en el plano artístico y en el personal.



respecto que si el instinto de la autora no determinara el fin de cada secuencia, la obra debería durar el tiempo real de la acción. Es decir, unos 10 meses aproximados.

Por lo cual hicimos una traducción fidedigna del original: decidimos hacer un montaje sin cortes (por primera

Lo ARTÍSTICO

En primer lugar, nos propusimos que el resultado de nuestro proceso de montaje fuese una consecuencia de nuestro trabajo e independiente del mismo (en cierta medida), liberándonos así de la ansiedad que produce en el intérprete la tendencia a mostrar resultados finales sin haber tenido la experiencia del proceso que lleva a dicho resultado. Esta postura nos brindó una tranquilidad y una libertad que nos permitió gozar de cada paso que fuimos dando en la creación, ubicando así nuestra atención sobre un "presente perpetuo" más que sobre un futuro que nunca llegará. La premisa era: "que el resultado resulte, no es problema nuestro" y por lo mismo, nunca lo conoceremos.

Nos propusimos también ser fieles (como nunca) al texto original, que nos fascinó desde un comienzo en su totalidad: por su diseño, su estructura, personajes, su indefinible estilo y, sobre todo, por un diálogo sin precedentes que traspasa los límites del naturalismo. Peter Brook opina al

vez en nuestras carreras) y acordamos no variar una coma del texto en la soltura que adquiere la boca del actor a lo largo de las representaciones. Creemos, por la experiencia tenida hasta ahora, que este rigor nos ha permitido profundizar cada vez más en el texto, los personajes y la historia, en un camino que bien podría ser infinito pero que nos mantiene en un compromiso necesario que exalta nuestra vocación y mística mientras más avanzamos en las representaciones.

La música fue utilizada en relación directa con la petición de la autora al respecto. Produce en el intérprete una abstracción del universo que habita como tal y como personaje. De ahí el estilo indefinible anteriormente mencionado. El diálogo es naturalista, los nexos entre escenas son fantasías musicales, existen incursiones de música entre el diálogo que poetizan la escena, que hacen brotar atmósferas desconocidas. La suma de estos elementos deja al intérprete en un poderoso y muy conveniente extravío. No ha de tratar de ubicarse, no pensará buscando definiciones que no existen.

Al contrario, se entregará al sentir, en las emociones y sensaciones que estimulan las atmósferas producidas, teniendo la ilusión de estar presente en cuerpo y alma en la acción que la obra tiene.

LO PERSONAL

Este punto está determinado por el carácter autobiográfico del texto: Shelagh Delaney escribió la obra a los 18 años, interpretándose a sí misma en ambos roles protagónicos (madre e hija). Potenció en la obra una suerte de premonición de lo que sucedería con su propia generación 10 años después cuando, estimulados por la revolución de las flores y los slogans del "hippismo", la juventud creyó que podía llevar la imaginación al poder, derribar las estructuras establecidas, terminar con las guerras, las armas, los grandes monopolios de capital, las doctrinas absolutistas y las luchas ideológicas, transformando Occidente en un paraíso donde reinaran los sentimientos, las buenas relaciones humanas, la hermandad y la generosidad.

Pero "el sueño terminó. El bebé es real", todos hemos creído en algún momento de nuestra juventud que tenemos la posibilidad de cambiar el mundo. Después los años pasan, entramos al sistema como una víctima más (o un victimario) y nos olvidamos del sueño porque no tenemos tiempo. Debemos cumplir horarios y protocolos. Algo o alguien es un bebé real y debe estar ahí nuestra atención, nuestro que-hacer. Nuestra energía. Ya nunca más volveremos a soñar; a lo más, aconsejaremos a los utópicos poner los pies en la tierra, aprovechar el tiempo y las posibilidades.

Al trabajar este texto, implicándonos profe-

sional y personalmente, nos llegamos a estremecer al darnos cuenta que el sueño no había terminado. Estaba guardado en algún rincón esperando nuestra atención.

Aún tenemos ganas de que sea el factor humano el que determine nuestra existencia. Aún pensamos y creemos en cambiar el mundo, aunque ahora tengamos que partir por nuestro pequeño gran mundo interior y dejar después que el cambio se propague espontáneamente. El siglo enseñó que las flores son fácilmente aplastadas por los tanques. Después de todo: "todos somos tigresitos en nuestras propias selvas".



María Izquierdo y Boris Quercia. Foto: Antonio Quercia.

PREGUNTAS DIFÍCILES O CÓMO VIVIR DRAMATICAMENTE

JUAN CARLOS MONTAGNA MELLA

Actor e investigador Escuela de Teatro U. C.

Sabor a miel (Shelagh Delaney) está más propiamente escrita desde una especie de centro vital de gravedad que desde un plano ideológico contestatario. Evidentemente que esto último constituye un discurso implícito en la obra (interpretación de una generación de post segunda guerra, definitivamente disconforme con el estado de cosas en el mundo), pero la impresión de fuerte autenticidad que produce esta obra es imputable al plano de percepciones dolorosas sobre la realidad, las cuales no constituyen en sí mismas un esfuerzo interpretador. Que esa autenticidad efectivamente configure un tejido de verdades universales, precisamente se debe a que **Sabor a miel** está escrita desde el lugar del dolor vital, espacio que tendrá una fuerza proyectiva tan potente como inevitable.

Jo es sin duda la voz de la autora al interior de un espacio que sintetiza el dolor vital con la lucidez. Esa combinatoria provoca una **percepción caótica de la realidad**: la muchacha encarna el cruce entre la vivencia de una adversidad, la identificación de sus manifestaciones y la comprensión del sentido que tiene esa adversidad.

Ella, más que nadie, tiene el impulso violento y perspicaz de revelar a los demás verdades ocultas, pero también es quien incesantemente demanda de ellos expresiones de humanidad para no su-



cumbir. Así, constantemente demuestra a Helen (su madre) que es egoísta y que está equivocada ("te ves maravillosa, considerando el deterioro y desgarró que hay en tu alma") pero también le reclama torrentes de afectos y cuidados ("si hay alguien con quien no has sido cariñosa es conmigo" y tantas otras re-
criminationes). Esta tensión vital, que es percepción caótica de la realidad, va impregnando a las situaciones de escepticismo, determinismo y conciencia de la muerte.

Es preciso insistir en lo siguiente: si lo anterior logra constituirse en *premisa* dramática y finalmente en *verdad*, es porque ha sido articulado **desde el centro mismo de la tensión**. Y no podría ser de otra manera.

La sencilla intriga implica más bien un estado humano-situacional, principalmente de dos mujeres que son madre e hija, en el cual van ocurriendo esas relaciones marcadas por el escepticismo, determinismo y una conciencia de la muerte.

A poco llegar al departamento, ambas entablan un diálogo que no tendrá fin, en el que estos motivos se establecen en forma descarnada. Se habla, con ironía, de que no importa habitar un lugar inhóspito que parece ataúd si de todas maneras "algún día estaré en él" (Helen). Jo le advierte que sus 40 años son demasiada vida: "yo, a esa edad, preferiría estar muerta y enterrada". Y cuan-

do Helen pregona triunfante su hedonística filosofía de vida, su hija le asegura que "ojalá puedas vivir para contarlo". Y no importarán la privación ni la incomodidad, resuena una pregunta: ¿qué hace pensar que viviremos tanto tiempo? Porque, de cualquier forma, "todos iremos a parar al infierno algún día..."

Hacia el final, Jo puede sentenciar con propiedad: "No, no es simple. Es caótico. Un poco de lujuria y aquí estás. Uno no elige venir, nos echan la vida encima."

Ahora bien: la conciencia de la muerte se hizo carne en ambas mujeres, hasta el punto de percibir la cotidianidad como el lugar de manifestación concreta del *sin-sentido*. Esa cotidianidad abarca sus experiencias pasadas, sus lazos conflictuados en el presente (con el contexto socio-cultural, con los hombres y desde luego entre ellas mismas) y sus expectativas de futuro.

Las posibilidades de tomar una decisión, la ejecución de esas decisiones así como la imposibilidad de transformar la cotidianidad, serán muy diferentes según se trate de Helen o de Jo. El estado humano situacional que señalábamos queda inscrito en esas diferencias, pero también en las analogías que se puedan desprender de la relación madre-hija y en el trayecto vital encarnado por ellas.

LA IDENTIDAD TENSIONADA A TRAVÉS DEL TRAYECTO VITAL

No es casualidad que el trayecto vital de Jo esté asociado por un lado a la inmovilidad física: nuevamente llega con su madre a un "hoyo negro de Calcuta", pero ahora permanecerá siempre en él, primero abandonada y después autovalente. Y por otro lado, está asociado con la profunda incierta y tormentosa movilidad interior: la suciedad y el desorden del *hoyo* se mantendrán, pero la niña finalmente lo ha transformado en su casa. El caos físico adquiere un nuevo sentido a través del largo y dificultoso proceso de conversión en mujer.

El trayecto vital también puede asociarse a

sus distintos niveles de conflicto con la realidad.

• Jo es presentada en constante conflicto con el **contexto institucional-cultural**: es pobre, siempre ha sido trasladada de un colegio a otro, carece de estructura familiar. Helen le pronostica que sólo tendrá dos alternativas para vivir: trabajo o necesidad (incluso, tal vez, deba trabajar directamente en la calle).

Es así como sus búsquedas artísticas quedan postergadas por el ejercicio de oficios que apenas permiten la sobrevivencia. Pero esa frustración conlleva una dimensión fáctica que progresivamente se diluye en una dimensión interior: deja el arte para trabajar en un bar —como esos bares que su madre siempre frecuentó con sus amantes ocasionales— primero que nada como un acto de independencia rebelde y afirmación personal. Luego, porque trabajar implica la posibilidad de construir un espacio propio en el que se expresa la autonomía de su identidad: el proceso de conversión en mujer, conectada a la proximidad de su maternidad. En este espacio, las derrotas permanentes frente a la institucionalidad —en que ella es un paradigma generacional—, se transforman en defensa y finalmente en posibilidad de victoria. Y pareciera que esto además es paradigma de las definiciones inevitables de la juventud.

• Por otro lado, Jo está en conflicto con su **propia identidad**. La obra entera puede ser vista como un trayecto vital de superación de estos conflictos, proceso que es iniciado justamente a partir de la gran interrogante sobre la identidad.

La inicial precariedad se refleja en su percepción de estar abandonada y carente de afectos (en la primera parte, Jo incesantemente reclama afectos de su madre y exige seguridades amorosas a su novio negro; expresa el constante temor de ser dejada sola), la cual en verdad implica la necesidad del otro como principal referente de sí misma. Sin embargo, esta criatura vulnerable, desarraigada, contradictoria, también es portadora de aquella combinatoria que señalábamos: dolor vital con lucidez. Este cruce permite en ella la construcción de un principio de respuesta a la

interrogante sobre la identidad, proceso más o menos atropellado y a la vez tan certero como caótico.

Es importante señalar que Jo se reconoce un sujeto sin historicidad: su madre no recuerda el día exacto de una "fecha tan importante" como es la de su nacimiento y tardíamente llega a saber que su padre era el idiota del pueblo (literalmente hablando). Estas constataciones presentan contornos desgarradores: ha sacado los mismos ojos de su padre y siente el terror de que la idiotez pueda ser hereditaria.

Además, Jo está atrapada en una tensión de imágenes radicalmente diferentes sobre sí misma. A sus continuas afirmaciones; ("tú no eres nada para mí, yo soy todo para mí", "soy genial", "sé lo que quiero"); se oponen valoraciones profundamente destructivas que expresan inseguridades que abarcan lo físico (debe maquillarse, disfrazarse, porque si no es imposible trabajar con su propia palidez) y otras cosas (cuando le dice a Geoffrey que se tirará al río, éste le dice que "está lleno de basura". Y ella responde: "¿acaso no soy eso?").

Esta dialéctica recorre fuertemente la obra, siendo una de las fuentes del conflicto madre-hija y de la imposibilidad de consolidar relaciones de pareja. Pero también revela que al interior del tejido mundano compuesto de relaciones interesadas, esta muchacha hipersensible se encuentra en desventaja.

Finalmente, la tensión de imágenes provoca una tensión de la identidad preguntada. Así, cuando Helen le previene que arruinará su vida, Jo contesta que "ya está arruinada", respuesta que deviene en premisa casi emblemática.


• Otro nivel de relación conflictuada con la realidad es el de la marginalidad. El mundo de Jo -y de los otros personajes en mayor o menor medida- es el de la marginalidad. Esta se reconoce evidentemente a través de las tensiones con la ins-



titucionalidad, pero el centro de gravedad vital la manifiesta en un nivel más perturbador e irremediable.

Baste decir que Jo es como es, que descien- de de irlandeses (en Gran Bretaña), que es hija de un retrasado mental y de una madre alcohólica (entre otras cosas), que es abandonada por un enfermero negro, que espera un hijo natural que probablemente será negro y que sólo logra consolidar lazos afectivos y comunitarios con un artista homosexual ("los dos somos mendigos, un par de degenerados"). Este universo es muy complejo e incluso presenta contornos paradójicos: a pesar de todo llega a constituirse en fuente de sobrevivencia y afirmación vital. Y quizás no sea "a pesar de todo" sino que precisamente por ser así.

Ello implica una lectura ferozmente crítica al establishment y a las estructuras oficiales de pensamiento, pero también una dolorida mirada sobre la intolerancia social e individual. A Jo le dicen "la puta idiota" y ni siquiera Helen comprenderá, compartirá ni permitirá su relación con Geoffrey -"ese espécimen amariconado"- el úni-



Gloria Münchmeyer y Willy Semler.
Foto: Antonio Quercia.

co hombre que permanece a su lado representando una verdadera posibilidad fundacional ("nosotros llevamos 100 años casados").

Con lo anterior se relaciona una **marginalidad afectiva**. Jo es el resultado de una cadena de abandonos (su madre, su primer amor, su novio negro) y la restitución de los lazos afectivos también se produce por el abandono (Geoffrey entra en su vida después que lo han echado y Helen vuelve cuando Peter la ha dejado). Jo, además, encarna la imposibilidad de consolidar relaciones amorosas: afirma que ama a su

novio ("no sé, es así"), pero reconoce al final que nunca ha conocido el amor.

Ahora bien: hemos examinado que el trayecto vital de Jo está asociado a relaciones conflictivas con el contexto institucional-cultural y con su propia identidad, junto con la generación de una compleja marginalidad. Sin embargo, hacia el final de esta obra tiende a producirse la superación de estas tensiones y por lo tanto una completitud del trayecto vital. Se produce, tal vez, un principio de respuesta y de superación del caos. La manifestación más clara de esto será la aceptación de su propia maternidad junto a la confianza en el advenimiento del futuro. Ella termina esperando un hijo, más tranquila, aunque alguna vez declaró "no tengo planes para este hijo, cuando uno espera nacen tontos".

Ha ocurrido un parto muy doloroso: la niña ahora es una mujer dispuesta a reproducir un ciclo vital. Y, es posible, también, la soledad. Pero de todos modos, no por ello la vida se hace confortable ni el mundo deja de ser ese recipiente absurdo donde es posible constatar el dolor y el miedo.

MADRE E HIJA EN RELACIÓN DIALÉCTICA Y SIMÉTRICA

"¿Cuándo he pretendido yo ser una buena madre?", responde Helen ante una de las tantas recriminaciones de su hija. Y probablemente esta mujer, con esas palabras, ha querido zanjar este molesto tema de una vez por todas y para siempre. Sin embargo, es difícil que la maternidad pueda ser algo fácilmente renunciable. Porque parece no haber una diferencia esencial entre ser una "buena" o una "mala" madre, por lo menos en los términos en que la carente Jo siempre concibió esa diferencia (hasta el momento de inscribirse en ella misma una próxima maternidad).

En verdad, Helen ha sido una madre preocupada, bastante viciosa, aferrada a las máscaras de su feminidad, pero ello revela que su egoísmo proviene de impulsos escapistas que no significan desamor.

Entonces es posible descubrir algo central de esta obra: cómo a través del paralelismo vital de ambas mujeres —nuevamente el centro de gravedad vital— se va revelando exactamente en qué consiste la irrenunciabilidad del vínculo madre-hija al interior de esa percepción caótica, escéptica y próxima a la muerte con que conciben la realidad.

Ese paralelismo está asociado a lazos secretos o subjetivos entre los hechos, una especie de tejido dramático que es la vida misma, mirado por la autora con ira y finalmente con algo de ternura. (Si bien no estamos analizando la puesta en escena de esta obra, dirigida por Guillermo Semler, es necesario decir que ella constituye una proyección adecuada de este universo dramático. Por ejemplo, el intenso lirismo con que se describe el enamoramiento de Jo y la pérdida de su virginidad, expresando ese hermoso poderío que subyace en el amor juvenil).

Así, las relaciones de cada una con los hombres y el amor van también revelando las vicisitudes del vínculo entre ellas mismas. Madre e hija reciben anillos de compromiso que rápida-

mente evidencian la falsedad e inutilidad de su carga simbólica, puesto que lo representado por ellos —la consolidación de una relación de pareja— se esfuma o francamente nunca existió. Ocurre que el intento por constituir sus respectivas relaciones provoca el deterioro del vínculo madre-hija, pero la posterior disolución de estas relaciones genera un nuevo vínculo entre ambas mujeres:

Primero, se invierten los roles: ahora Jo acoge maternalmente a Helen, física y afectivamente, explicándole que su soberbia la ha llevado a volver.

Segundo, las manifestaciones materiales de la maternidad de Helen, que Jo siempre demandó, ahora presentan una carga de amable inutilidad. Helen casi suplica por la posibilidad de estar con su hija ("cuando cuido a alguien generalmente me resulta").

Tercero, ambas estarán en un momento parecido de aprendizaje (descontando el caudal de experiencias de la madre que la sitúan en otro plano de vida), implicará el encuentro de dos mujeres solas, determinadas, decepcionadas, abandonadas pero mayormente unidas entre sí y habiendo aprendido algo más.

La madre, de todos formas, busca siempre entregar la carga significativa que pudieran tener sus experiencias hedonísticas en el mundo ("mi lema es: come, vive y sé feliz") para que la hija esté advertida. Helen puede decirle con propiedad que "cualquiera te enamora, pero, ¿qué sabes tú del resto?". Aunque este consejo también valdría para ella, no se resiente su autoridad para darlo y cuando parte con su nuevo marido, dejándola sola, igual podrá preguntarle con propiedad: "cuando encuentres eso que quieres, ¿sabrás reconocerlo?".

Aunque Helen nunca ha pretendido ser una buena madre, de todas maneras establece constantemente esa especie de transmisión vital que siempre supone el vínculo madre-hija, en que una regala su identidad concreta en el mundo para que la otra viva mejor. Tal vez aquí se encuentren algunas de las grandes interrogantes que sugiere la

obra: ¿cómo se establecen esos vínculos de transmisión vital entre dos personas de experiencias e identidades tan diferentes, pero que están unidas afectiva y biológicamente? ¿En qué consiste y cómo el devenir inevitable de las cosas termina imponiendo su constitución? ¿Por qué ocurre esto? (Esa especie de circuito que es independiente de la voluntad y que está más allá de los encuentros y desencuentros afectivos).

Porque ambas mujeres presentan la unidad que parte de su condición femenina, en la cual "las mujeres nunca tienen mente joven, nacen con 200 años de experiencia". Además, están igualmente referenciadas por la necesidad, la adversidad y el sentido caótico. Se va configurando una dialéctica: aparte de que una es "madre" y la otra "hija", sucede que mientras Helen se define por un escape de la realidad Jo se define por una persecución de la realidad. Jo, tal vez, es un ser más fuerte que Helen. El mismo novio negro dice: "tu madre es demasiado joven como para tener una hija tan vieja como tú". Además, aparece confrontado el impulso de renunciar a la pregunta con el impulso de entender y responder. Y como todo ocurre desde el centro vital de gravedad, ambas oscilan constantemente entre el impulso de vida y el de muerte.

Tal como señalamos al principio de este análisis, todo ocurre desde el plano del dolor vital. La fuerza proyectiva de éste permite esa **percepción de unidad de opuestos manifestada en la vida misma**: la pertenencia objetiva a un contexto histórico-cultural opuesto a la encarnación de una marginalidad; el impulso de sobrevivir, armarse una vida y comprenderla opuesto al impulso de muerte y la sabiduría de saber sin intentar explicar.

Jo, que aún espera mucho de la vida, le grita a su madre: "yo necesito entender". Helen, que ya no espera tanto de la vida, contesta: "¿y tú crees que yo entiendo?" En todo caso, la autora parece decirnos que la pedagogía de la decepción es la más eficaz herramienta para intentar una respuesta y constituir identidad.

Reportaje a La Señorita Julia

de August Strindberg

FICHA TÉCNICA

Dirección María Paz Vial
Escenografía e Iluminación Ricardo Cruz
Vestuario Rosa Balmaceda
Luces y sonido Fernando Urzúa

REPARTO

Julia *Carole Michell*
Cristina *Alejandra Rubio*
Juan *Santiago Ramírez*

Patrocinada por la Embajada de Suecia

Alejandra Rubio, Carole Michell y Santiago Ramírez.



LA TRAGEDIA DE STRINDBERG: EL AMOR

ALEJANDRA RUBIO,

CAROLE MICHELL,

MARÍA PAZ VIAL

Actrices Escuela de Teatro U. C.

Lo que nos motivó a escoger esta obra fue el indagar en el amor entre un hombre y una mujer. Un amor-desamor en el que se nos revela la esencia de lo masculino y lo femenino.

La Señorita Julia es una tragedia; en ella dos seres no pueden unirse porque pertenecen a dos grupos sociales irreconciliables históricamente. Nuestro énfasis fue puesto, no obstante esto, en otra premisa que interpretamos les impedía unirse: la relación que construyen ambos esa noche se sustenta en un usar al otro como objeto que viene a llenar una carencia, un vacío para con la propia existencia. Lo opuesto a esto sería una relación en la que se percibe al otro como un ser diferente a uno y el acto de amarlo en toda su particular humanidad es un acto libre de la voluntad de dar. ¿Hemos entendido así el amor? ¿Será acaso ésta una de las causas de tantos fracasos en la pareja hoy por hoy?

PERSONAJES

Juan no soporta su condición de siervo. Quiere encontrar dentro de él al hombre libre, aunque él entienda por esa libertad el estar a su vez por encima de otro. Juan quiere comprar esa felicidad, comprar títulos nobiliarios, que le permitan obtener el poder que asocia con tener identidad. El Juan que nosotros construimos difiere del del autor en el sentido en que él busca merecer-

la. El relato del Juan que desea morir tras verla en la iglesia es verídico; más adelante, él lo negará para herirla.

Julia necesita encontrar una identidad femenina, alterada por la crianza de sus padres. Por un lado descende, perdiendo su dignidad en lo destructivo de la relación, usando a Juan para ello, y por otro lado, proyecta en él un hombre que está en su fantasía, cuyo amor le daría una identidad prestada, aliviando así la angustia de no ser. El es para ella el verdugo y el príncipe a la vez.

Ambos no se encuentran porque sustentan su vínculo en un amor-necesidad, como diría Lewis, que no los nutre, sino que les devuelve sus propios vacíos aun más grandes, luego del acto sexual, en un afán de poseer al otro y que lo simboliza como valor que llena la carencia propia. Tras consumir el sexo está la lucidez de la desolación, algo que nos recuerda el concepto de separatividad de Fromm. Tras esto, las utopías del hotel y el "lago de Como" vienen a evidenciar más el abismo irremediable que existe entre ambos, y que ella en su delirio final, sueña con verlos unidos en una imagen que nos sugiere su noción de felicidad, repitiendo las mismas palabras que Juan le dijese: "Eso es vida, créeme".

Juan y Julia son dos seres desolados y perdidos de sí mismos que buscando lo que creían era amor, terminaron descubriendo la verdadera dimensión de su vacío y de su encierro. Julia se mata

y Juan seguirá doblegándose cada vez que la campana suene, hasta envejecer.

Junto a ellos, Cristina tiene una relación armónica con su medio. Ella contiene su ser, es reina de sí misma.

ESPACIO

En el espacio buscamos la desnudez. No nos interesó un tratamiento naturalista en cuanto a explicarnos los personajes a través de su relación con su ambiente físico. La desnudez espacial nos permitió desarrollar una confrontación directa entre los personajes y sus emociones. Los únicos objetos que se ven, y que están presentes a lo largo de toda la obra, son: la lámpara, con sus velas que duran encendidas lo que dura la acción, como un reloj de arena que marca la inevitabilidad trágica, contribuyendo también la luz de las velas a crear la atmósfera de ensoñación de Juan y Julia. Las botas del conde, que el mismo autor pide que estén muy visibles en todo momento, presentes, sugiriéndonos todo lo que los separa fuera y adentro de ellos mismos, lo que los oprime y determina. El astral, con el que Juan matará a la alondra, aquellos aspectos destructivos que germinan en ambos y hieren sus lados más sanos y susceptibles de volverse libres, y por tanto, capaces de amar verdaderamente al otro. La jaula vacía, que contiene una alondra que no se ve, que bien podría ser el espacio entero con su desnudez en pequeño en la obra, y finalmente la navaja, pequeño objeto que Juan entrega a Julia al final. Hay objetos que no se ven y son *usados* por los personajes de una manera en que el objeto viene a ser reemplazado por una acción que se plasma en una imagen símbolo, como ocurre en el brindis.

GESTO

El gesto en el montaje está trabajado de dos formas. Existe el gesto real que lleva el ritmo de la obra y lo que podríamos llamar gesto mágico, que detiene el curso de los gestos reales y hace saltar

la obra a un plano de las fantasías internas de los dos personajes; el ojo del espectador es en ese momento el ojo de Juan y de Julia. Es lo erótico lo que lo gatilla y su forma en el espacio es estilizada y depurada, con un tiempo mucho más lento que el de los gestos reales. Así intentamos crear un contrapunto entre lo que viven los personajes y lo que quisieran vivir. Los gestos son pocos, los estrictamente necesarios y precisos, y están determinados en el espacio simbólicamente en relación a los objetos visibles, especialmente en los gestos mágicos.

Esta economía de gestos también obedece a un querer privilegiar la palabra. En los momentos de más alta tensión dramática, los personajes dicen sin acciones físicas; con ello buscamos que en el espectador se completen las imágenes que se iban proponiendo. Nos interesó la palabra como recurso teatral, ahondar en todas sus posibilidades expresivas a investigar.

A lo largo de nuestros tres montajes, la línea temática central fue el amor en distintos planos vinculares y desde la óptica del género trágico. **Perlimplín**, de García Lorca, **Ifigenia**, de Eurípides y **La señorita Julia**, de Strindberg renuncian a la vida tras haberlo buscado como motor de un cambio interno decisivo. La **Julia** de Strindberg, según indicaciones del mismo autor, sale de la cocina a matarse; en nuestro montaje, a través del gesto final del personaje, dejamos abierta la posibilidad de una auto-conciencia que abra camino a una transformación. Quisimos así que la obra terminara en cada espectador, que cada uno escoja qué hará con su propia Julia interna. Quisimos proponer que el cambio es posible y está en cada uno de nosotros; el símbolo de la Gracia que habla Cristina y que Julia le pide a Juan le diga puede alcanzar no es sino el ser capaz de amar verdaderamente al otro desde un yo mismo que no se destruye ni destruye el vínculo.

Amar al otro desde su humanidad, sólo porque es digno de amor, y esa entrega nos hace libres y nos hace creer en la vida.

ALGUNOS ELEMENTOS DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN LA DRAMATURGIA CHILENA*

CONSUELO MOREL M.
Subdirectora Escuela de Teatro U. C.

En los estudios históricos actuales existe una importante tendencia dirigida a recuperar el rol protagónico del sujeto en el proceso de construcción de la historia y de la sociedad. Se intenta cada vez más revisar y poner atención en aquellos aspectos en los cuales las personas y los individuos como tales influyen desde sus particulares experiencias y puntos de vista en la construcción del mundo. La clásica división entre la estructura y la persona es hoy día cada vez más puesta en cuestión, inclinándose los análisis históricos, antropológicos y sociológicos al énfasis en la persona y su acción por sobre el estudio de las meras estructuras. Estas aparecieron durante mucho tiempo con una autonomía y con leyes pretendidamente inmanentes, las que hoy se han demostrado fallidas y del todo refidas a la verdadera comprensión del desarrollo histórico.

La historia de nuestros países se comprende más y mejor desde el lado de lo subjetivo, de lo personal, de las particulares miradas que, acerca de lo humano, se van dando y entrecruzando entre sí al modo de una red de valoraciones y auto valoraciones que denominamos cultura.

El espacio de la cultura sería así un espacio propio, que no define ni el Estado ni el Mercado,



donde habita la pregunta por la vida misma, por el encuentro humano y por su relación con la naturaleza y con Dios. En este espacio particular surgen nuevos procesos de simbolización y redes acumulativas de percepción y comunicación de la experiencia humana. Es en este lugar donde se ubica con propiedad el teatro. Lo teatral como representación pública y colectiva de la vida, de la memoria común y de aquellos elementos centrales del vivir que, siendo particulares, el teatro vuelve universales y rituales.

Es en este ámbito y con estos materiales que queremos adentrarnos en el tema de la identidad femenina.

En las obras de teatro chilenas nos encontramos con diversos modos de mostrar y manifestar la vida de las mujeres y algunos de sus problemas en nuestros países. Es algo así como una parte de la vida subjetiva, de lo que se puede denominar la vida "privada-pública" de nuestras sociedades. Algo que se rescató de la sociedad de masas, de los procesos masivos e inmanejables y que aún vive como símbolo de experiencias particulares y personales. El teatro —en esta perspectiva— consigue una posibilidad de rescatarnos de un tiempo, como el actual, en el cual lo personal ha quedado en

* Este artículo es parte de una investigación que se realiza con el apoyo de la Fundación Andes, en calidad de becaria, 1992.

segundo plano por el vertiginoso desarrollo de una sociedad en creciente progreso tecnológico, que muchas veces adquiere una autonomía que puede hacer peligrar lo más propio de lo humano en la tierra.

En esta sociedad, en la que se tiende a perder el sentido y donde la identidad de los individuos es muchas veces sobrepasada con creces por realidades de masificación, el teatro y sus personajes cobran cada vez mayor relevancia antropológica, pues devuelven la interrogante a dimensiones más humanas y a una escala proporcional a la pregunta que la origina. Es decir, devuelve al fondo la pregunta por la identidad y sobrepasa muchos falsos formalismos llamados "post-modernos" cuyos contenidos son, a nuestro juicio, absolutamente ilusorios y ajenos a nuestras reales búsquedas.

Si algo caracteriza a nuestro teatro y a nuestra cultura es el **tener identidad**, por diversos que sean los caminos o resortes expresivos que emplee. Esa identidad tiene una historia de 500 años y habita en nuestros modos de ser y de mirarnos. Las pretendidas teorías "de-construccionistas" sólo son disolutorias de los verdaderos significados que allí existen. La búsqueda de significado y la representación del sentido, por muy presentes que estén las contradicciones humanas y por variadas y nuevas que sean sus formas expresivas, es lo que mueve a nuestro teatro. Investigar acerca de esta identidad obliga a adentrarse en el tema de la cultura.

HACIA UN CONCEPTO DE IDENTIDAD FEMENINA COMO PARTICIPACIÓN

Sostenemos que la identidad femenina no se agota en un rol, en un ser madre o esposa o llevar una vida dedicada al trabajo, etc.. La identidad femenina se funda en su ser persona y en su específica capacidad de amor y donación que puede revertir la lógica "del poder" tantas veces impuesta por los hombres. Esta fuente de la identidad, no está entonces en una definición o una

función socialmente asignada, tiene una base mucho más honda cual es su participación en el ser. Aun más, si le agregamos una dimensión teológica, podemos decir que la mujer comparte común identidad con el varón desde el Génesis: "Creó pues Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó" (1, 27). Es decir, habría un común origen y una común dignidad a partir de Dios Creador. Así, el fundamento metafísico de la identidad de la mujer es su imagen y semejanza a Dios por sobre cualquier otra característica concreta o particular que le sea específica en determinadas épocas históricas o culturales.

Desde el punto de vista filosófico, pensamos que el concepto de feminidad es una relación muy directa con el ser. La historia oculta de la feminidad, que se remonta a muchos milenios donde imperó la mujer como feminidad y donde –por hallazgos de investigaciones antropológicas– no hubo el estilo de la guerra, demuestra que hubo el estilo de la participación. Ello manifiesta cómo en el transcurso de la historia ha sido olvidada la historia del ser; del ser en lo femenino y la figura simbólica más importante, en ese caso, la constituye "la madre con el niño". Esta historia, que aparece negada en muchos aspectos por datos del "quehacer" masculino y su estilo más externo y probatorio ante los demás, se manifiesta en contradicciones similares en personajes femeninos de nuestro teatro.

Ahora bien, desde el punto de vista psicológico, la madre es poseedora del alimento, el desarrollo y la fecundidad y, en relación al hijo, es la única persona que ha posibilitado una unidad de a dos (el embarazo) en forma real. Donde la relación de la participación es total en un período de la vida. De acuerdo a Winicott, es la madre la que da al hijo la ilusión omnipotente de que es él quien crea al objeto que ya está previamente puesto ahí, que es la madre. Es decir, es la madre quien lo hace sentir que es un creador. Entonces el hijo logra el desarrollo de su propio ser, porque logra imponer su propio gesto por sobre el gesto de

la madre. Sin embargo, es evidente que es la madre la que tiene todo el poder para imponerle su gesto al hijo, pero el amor materno y su capacidad de contención de la necesidad del hijo, constituye a la madre en un espacio invisible. Es decir, la donación materna al hijo y su posibilidad de intuir la frustración que el niño es capaz de tolerar es la que funda la posibilidad de desarrollar su propio ser. De este modo, el hijo se relaciona con el ser en el otro y no sólo con el otro. En otras palabras, en el comienzo hay continuidad en la relación madre-hijo, que es rota por una discontinuidad, que es artificial, pero que es absolutamente necesaria para que el hijo pueda ir tolerando la frustración del mundo y tenga acceso a un mundo de diversidad y de quehaceres, que son necesarios para preservar la vida. Los actos de relación con el mundo externo y el aprendizaje al mundo de las "cosas", necesarios para la vida, requieren de un acto de conexión con el propio ser que es lo que otorga originalmente la feminidad de la madre que se ajusta y se adapta al hijo como un "ambiente" que permite que éste sea y se desarrolle. La madre poseería —de acuerdo a estos supuestos— la capacidad de ir dándose cuenta de las posibilidades de frustración del hijo y, con esta relación intuitiva con él, fundada desde lo biológico y lo psíquico, le va permitiendo su crecimiento tanto interno como externo. Este hijo que participó directamente de la vida de la madre, lleva este sello en la realidad de separación posterior.

Se podría, entonces, sostener la hipótesis que la mujer, o mejor dicho lo femenino, se define por su capacidad de participación en el ser y que lo femenino es esencialmente una relación de contención donde se participa y se genera el ser. Esto estaría más cerca de la cultura oral y se comienza a desdibujar en la cultura escrita, donde



"La serpiente", de Armando Moock.

prima una lógica del "que-hacer", de lo probatorio en el mundo externo que es más masculino.

ALGUNOS ELEMENTOS TEATRALES

Sin embargo, los datos estudiados en torno a personajes femeninos de la primera mitad del siglo van negando esta experiencia de participación en el ser y van constituyendo una visión más "masculina" de la mujer. La identidad femenina se

ve maltratada en el teatro por visiones de un hombre que no la valora por lo que es, sino en función a él.

Al revisar obras como *Cardo negro*, de Acevedo Hernández, *La serpiente* o *Natacha*, de Mook, o *La niña madre*, de Egon Wolff, nos vemos enfrentados a una mujer cuya definición es el sometimiento a la fantasía masculina, de que ella existe sólo como alguien que se adhiere a él. Es desde esa fantasía masculina de ser visto como el eje de toda la existencia, que se organizan muchas obras; fantasía que por supuesto no proviene del lado "amoroso" hacia la mujer sino más bien del lado del "poder".

Así, la mujer en las obras de teatro de este período es vista como alguien que se define sólo en relación a su pareja: se es casada, soltera o separada y fuera de eso parece no existir. Es decir, ella es sólo en la presencia o ausencia del varón al cual debe amar por sobre todo. Esta relación concreta, el ser aceptada o no por un hombre, aparece como la principal en la definición de la identidad femenina por sobre cualquier otro vínculo de ella con la vida, y aparece un hombre con altas necesidades de ser centro y único. Estos hombres muchas veces se enfrentan a las mujeres como es el caso de *La serpiente* de Mook, pero no descubren nada nuevo en ellos. En este conflicto no se les "revela" ningún conocimiento nuevo acerca de ellos mismos, más bien los mantiene en la rabia de no haber obtenido una mujer como la que ellos concibían.

Aparece una mujer cuyo único interés es tener a un hombre que la valore, por sobre sus propias experiencias de amor conyugal, real filiación, maternidad o desarrollo en lo personal. En los primeros análisis que hemos realizado, aparecen tres características que se visualizan como siempre presentes en las obras.

Dejamos en claro que éste es un proyecto de investigación en medio de su avance, por lo cual los datos no son aún globales ni definitivos. Sin embargo presentamos a continuación al menos tres dimensiones que se visualizan constantes.

TRES CARACTERÍSTICAS DE LO FEMENINO EN ALGUNAS DE NUESTRAS OBRAS TEATRALES

1. Una visión de madres con ausencia de padres, que tienen hijos concebidos por una violación (*Cardo negro*) o por un hombre que la abandonó y ya no se sabe quién es (*El abanderado*). Estos hijos sólo tienen identidad en torno a su madre, la que vive en una taberna o un prostíbulo. Estas mujeres han recuperado su identidad viviendo una sexualidad donde no hay marido y donde reproducen una relación con los hombres desde la prostitución o desde la taberna donde se vende alcohol. Son historias construidas en torno al rechazo de la maternidad y el conflicto dramático se basa en la revelación y aceptación de ésta. Cuando Nieves dice a Cardo que le parece "nacer de nuevo", abrazando a su hijo, ocurre una liberación de este pasado negado y se re-encuentran las identidades en la relación madre-hijo. El hijo tiene acceso a conocer a su madre y ser querido por ella, y la madre supera el problema de su fecundidad destrozada por una violación de "bandidos" que implicó la destrucción de la relación del amor sexuado.

Nieves en *Cardo negro* es una clave importantísima acerca del origen de la identidad femenina en nuestros países. Podría recordar la "violación original" del español a la mujer indígena con toda la complejidad que el tema posee. No queremos caer en un análisis concreto, pero sí pensamos posible sostener que esta situación de hijos sin padre y madres rodeadas de otros hombres quienes pagan para que ellas sobrevivan, genera una imagen del hombre como abandonante, reemplazado por muchos que finalmente son ninguno. Esto hace que la estructura fundamental la constituya el eje madre-hijo, de padre desconocido, con una figura paterna difusa y el recuerdo en la madre de este hecho que vive como huella de un gran sufrimiento. Esto llega al dolor máximo en *El abanderado*, donde Pepa de Oro (la madre), a pesar de reconocer en el acercamiento físico a su hijo, decide no reconocer verbalmente el hecho y



"El abanderado", de Luis Alberto Heiremans.

seguir adelante con su vida sin asumirlo. Es un encuentro lleno de gran dolor y patetismo donde el Abanderado recuerda su infancia solo, donde miraba lo que ocurría a las distintas prostitutas desde un agujero de la azotea. Sin embargo, en ambas obras, a pesar del dolor, de la negación del hijo así concebido y su posterior reconocimiento, es la madre la única que contiene la historia de ese hijo, su memoria y por lo tanto es el fundamento de su identidad.

Nos parece de gran importancia analizar el símbolo de la "taberna" o el "prostíbulo" como el lugar donde vive la madre; creemos que es una clave fundamental desde donde se recrea esta maternidad con padre ausente, pues es mantener un contacto muy contradictorio con el origen de esa maternidad.

2. Una segunda característica que nos parece significativa es la rivalidad de los hombres hacia la fecundidad en la mujer expresada como una necesidad absoluta de ser ellos el centro del problema y los dueños de la existencia femenina. Un ejemplo claro lo vemos en *La araña gris* de Mook, donde la mujer sólo puede ser bonita, no puede hacerse cargo de su hijo, lo que es visto como traición a no ser el único. Esto convierte al personaje

masculino Sergio en un ser controlador e insensible y capaz de destrozar a esa mujer por haberlo herido en su narcisismo: "Hubo otro hombre que no era yo". Al ver como ella sufre por la muerte de ese hijo negado, él no la compadece, más bien la odia por haberle "ofendido" de esa manera. Al parecer en esta obra importaría sólo él y la belleza física de ella. Así vemos cómo, de nuevo, son las

mujeres las que tienen pasado, tienen historia previa donde surge siempre un hijo que dificulta la relación con el varón. Los hombres aparecen como sin historia y comienzan a descubrir estas relaciones clandestinas que han ocurrido en la mujer, lo cual detona todo el conflicto.

También algo de esto se ve en *La niña madre* de Egon Wolff, donde Pablo, chofer de micro que ama a Polla, desearía que ella abortara el hijo que espera de él. Siente en el embarazo de ella una amenaza: "quieren agarrarme". A pesar de que en el transcurso de la obra él sufre, lo que desata el conflicto es la decisión de Polla de tener al hijo y no abortar. Esto la hace sentir que puede perder a Pablo y hace resurgir su pasado donde "te vendías". Es efectivo que ella ha sido prostituta humilde antes de Pablo, pero en ella aparece la bondad y la sencillez que desearía la fecundidad. Y de hecho la afirma contra la voluntad masculina.

En estas dos obras vemos a una mujer que tiene una historia previa de relaciones con hombres, donde hay una mentira o una necesidad de disimular dicha realidad, y donde los hijos y ese pasado deben ser negados para ser valoradas por este nuevo hombre, que es ahora su pareja. La madre está atacada desde la pareja, sólo se la valora cuando el protagonista es el hijo, pero no

cuando es el marido. Cuando se trata del marido, la maternidad es una amenaza a su necesidad absoluta de que ella sólo exista y viva para él. En el caso de la Polla, Pablo busca constantemente razones para abandonarla, para no creer en su amor y para destruir la relación. Así, pensamos que detrás de estas tramas existe un gran problema de envidia a la fecundidad femenina, disfrazado de razones que indican que ellas "son malas mujeres" por su pasado y por su maternidad y, por lo tanto, dignas de ser abandonadas. Pareciera que el ser padre es algo que les costara mucho a los personajes, sólo quieren ser "hijos" o centro absoluto del amor materno.

Además de lo anterior, el conflicto dramático siempre estalla a partir de este triángulo donde se oponen hijos y padres como no pudiendo encontrar un equilibrio.

"Natacha", de Armando Moock.



3. El tercer elemento que va surgiendo de los datos estudiados consiste en la presencia de una proyección masculina hacia personajes femeninos. En otros términos, es una mujer que carga muchas veces con características y actitudes que son visiones o deseos de los hombres que esto fuera así, lo cual quiere decir que se trasladan elementos masculinos a un "como si" femenino.

Veremos en este punto el caso concreto de la obra *Natacha* de Moock, como un ejemplo que puede iluminar esta hipótesis. *Natacha*, que es – aparentemente – un manifiesto de lo que hoy se podría denominar una liberación femenina, constituye, a nuestro juicio, un manifiesto de una liberación vista desde lo masculino, desde una construcción que compite más que complementa al otro sexo.

El planteamiento de Moock manifiesta que "Natacha no quiere ser más que una auténtica ejecutora de su destino personal; no quiere otra cosa que ser tratada en lo que es, amada o rechazada en sí misma, no por el mito social, para ella duramente injusto". *Natacha* se rebela y por esa rebelión decide no casarse con el hombre que la pretendía.

"Natacha: ¿Quieres saber por qué no me caso con Jorge? Por la misma razón que no me casé con los otros; porque soy fea (...). El que yo, por ser fea no quiera casarme, no significa que todas las feas adopten la misma resolución (...). Si yo fuera una mujer hermosa y cortejada, no te habrías consternado al ver que rechazaba un novio (...). No quiero que me elijan, quiero elegir".

Según *Natacha*, su rebelión obedece a no querer aceptar una ley social y masculina de ser valorada sólo por la belleza externa y no por su alma. Ella resiente que no se valore su amor y critica una visión de lucimiento de los hombres a través de la belleza de una mujer.

"Natacha: ... mientras yo ponía toda mi ternura, mi cariño, mi abnegación, mi bondad, mi corazón en conquistarlos, en hacerles comprender toda la belleza moral que había detrás de mi rostro feo, ellos se empeñaban en no ver; ciegos ante el

miraje del dinero, no veían mi corazón".

Sin embargo, al aparecer Gabriel, Natacha parece descubrir a alguien capaz de entenderla y de quererla por sí misma. Su condición de poeta y su sensibilidad artística lo hacen un hombre más libre y capaz de vivir el amor sin "ataduras". Aparentemente, Gabriel rechaza el matrimonio pero no sería una posición muy estable, puesto que cuando sabe que Natacha tuvo un hijo de él está dispuesto a un compromiso total.

Al avanzar la obra, este amor representa ciertos problemas, pues no se tolera bien el hecho que la creatura sea hijo de ambos, de una relación fecunda. Natacha plantea que el hijo es producto de ella y que su nacimiento viene a reafirmar su capacidad idealizada de crear belleza, pero desde sí misma. El hecho de la maternidad puede leerse en ella como una gran fantasía narcisística. El nacimiento del hijo reviste a Natacha de un poder que nunca ha tenido, el que hará sentir a Gabriel, convirtiéndolo en un hijo más, pero no en su marido. Es un hijo que permite someter a Gabriel creándole la inseguridad que él ya no es el único, que existe "otro". Lo curioso es que ese "otro", el rival, es el hijo de ambos. Aquí se confirma entonces una relación de poder madre-hijo que subyuga al hombre, invirtiendo los términos iniciales de la relación. Es impresionante la frase final de Gabriel en la obra: "¡Natacha duerme! ¡Mamita está durmiendo! (Se sienta junto a ella y apoya su rostro en su hombro)". Gabriel trata a Natacha de "mamita" y se iguala de ese modo al niño de ambos. Podría decirse que finalmente Natacha convierte a Gabriel en otro hijo más, no en su marido, y sólo así puede aceptarlo.

Si al comienzo de la obra Natacha se ve a sí misma como un ser carenciado, limitada por su fealdad y luchando por imponer otros valores, al final vemos que ella hace uso de la misma lógica de omnipotencia que originalmente cuestionó. Si al comienzo estábamos en presencia del poder masculino de elegir él a la mujer por cualidades

que le dan lucimiento más que amor, al final vemos el poder de la mujer. Esta vez basado en una maternidad fuera del vínculo matrimonial e imponiendo un hecho que no considera *el ser en relación*, sino el triunfo de uno sobre otro. En otras palabras, podríamos postular que es una *proyección masculina* de lo que sería la emancipación de la mujer, pero no es una emancipación vista desde lo femenino, pues no considera a nuestro juicio los elementos centrales que hemos planteado como partes de la identidad femenina. Se centra en una idea de poder trasladada a una visión de la mujer que en el fondo se convierte un ser bastante masculino y no revierte la "lógica del poder" de lo "guerrero", sino que se invierte de él, pero esta vez para vencer ella.

Creemos que este es un ejemplo que ilumina en algo la hipótesis de este trabajo.

CONCLUSIÓN

Estas características han surgido como primeras hipótesis de un trabajo acerca de la dramaturgia chilena vista desde sus personajes femeninos. Estamos conscientes de que es necesario seguir avanzando y acumulando más datos de otros personajes que permitan afirmar o rechazar estas interpretaciones.

Son por ello una reflexión abierta, pero basada en el avance de un complejo proceso de investigación que incluye la teoría psico-analítica, el análisis dramático y ciertos conceptos de teoría de la cultura. Esperamos en un futuro entregar nuevos datos de este proyecto. Sin embargo, presentamos en este artículo estos elementos presentes en nuestra dramaturgia, pues pensamos que ellos son muy importantes de ser reflexionados, como punto de partida hacia una visión más completa de la identidad femenina representada en nuestro teatro. Son, a nuestro juicio, un marco desde donde surgen interrogantes acerca de visiones muy presentes en nuestra cultura actual.

EL LENGUAJE ESPACIAL: EL ESCENÓGRAFO*

CLAUDIO DI GIROLAMO C.
Escenógrafo y director



Quisiera iniciar estas breves reflexiones tratando de circunscribir o de acotar los términos en los cuales me interesa el tema del espacio escénico. En tantos años de tratar de adentrarme en el misterio del teatro, se me hace cada vez más difícil separar los elementos componentes de este fenómeno vital de comunicación. Por mi formación y mi trabajo, he llegado a situarme frente a los problemas que atañen a la creación teatral en una óptica *generalista*. Es decir, trato de entender la práctica teatral y su globalidad, en lo que tiene de específico frente a otras disciplinas artísticas: mi reflexión irá forzosamente de lo general a lo particular, y más que una exposición frente a otros o un discurso aclaratorio "objetivo", quiere ser un intento de repensar junto a otros compañeros lo que surge de la práctica de nuestro oficio.

Una aclaración previa y necesaria: Es evidente que todo lo que aquí diga está teñido por mi propia experiencia personal no sólo como diseñador, o más bien *articulador* del espacio escénico, sino también como director de escena. Por lo tanto, me será imposible evitar una suerte de doble punto de vista acerca del tema que nos interesa.

Comenzaré, a modo de prólogo, con un recuerdo recurrente y muy personal.

Me he sentado, solo y en silencio, durante más de veinticinco años de mis treinta en el "Teatro Ictus" frente a ese *espacio vacío* del escenario de "La Comedia" en Santiago...

Entraba en la sala a oscuras, tanteando los respaldos de las butacas, y me sentaba a esperar que mis ojos se acostumbraran a esa *falsa* oscuridad... Al mismo tiempo que en mí se apagaban, alejándose, los ruidos de la calle y comenzaba a *sentir* el silencio, se iniciaba en mí el rito de descubrir y de *ver*, en el más profundo sentido que puede tener esa palabra, mi verdadera relación en ese espacio tantas veces transitado y usado, pero tan pocas veces escuchado y sentido.

Tengo aún frescas, en mi memoria emocional, las sensaciones que probaba al poder divisar, con esfuerzo al comienzo y después en forma cada vez más clara, los rincones de la sala y del escenario, los ángulos de las paredes, la silueta de un reflector, los cuatro peldaños que llevaban al escenario... y cómo yo, el de la platea, *el de abajo*, no podía resistir la invitación que me hacía ese *espacio de arriba* y subía a él.

Llegaba hasta dar con la pared del fondo y allí, sólo allí, me daba vuelta para observar *desde el lado correcto* lo que es la *otra mirada*, el trozo

* Intervención de Claudio di Girolamo en la Primera Cátedra Iberoamericana de teatro, en octubre de 1989 en Cádiz, España.

de espacio que acoge el otro sujeto del teatro. Me desplazaba por todo el escenario fijando mi vista en distintos lugares de la platea. Los retenía en mi memoria y, ya acostumbrado a la penumbra de la sala, bajaba a ellos para desde allí devolver la mirada al escenario y transitar, de ida y vuelta, el recorrido de las líneas de energía que unen al público con el escenario.

Sé que esto podría parecerles algo esotérico, pero es tal vez el rito que más he practicado en mis ya largos años de teatro y que me ha ayudado a encontrar y definir mi verdadera relación con el **espacio teatral**.

Hablo aquí de un espacio entendido no como un vacío que hay que llenar, sino como un *lleno* en el cual los *instrumentos escénicos* pugnan por encontrar su propia ubicación, desplazando masas de energía pre-existentes.

Para aclarar este concepto, para mí básico, ordenaré lo que voy a decirles en algunos puntos: En primer término, voy a referirme al **espacio ritual**.

Hace ya muchos años, en un encuentro de teatristas, alguien esbozó una hipótesis que me parece pertinente recordar ahora: "el espacio escénico comienza a existir desde el mismo instante en que un sujeto decide asistir a una representación teatral". Su acto volitivo cambia su relación con el entorno. La rutina más cotidiana de sus acciones se reviste de un halo de significación más profunda. Toda su gestualidad, todos sus pasos, todas sus miradas, adquieren otra energía y se dirigen en otro sentido.

Pienso que lo que él quería comunicarnos es que el espacio escénico va mucho más allá de los límites concretos y a la vez muy estrechos de las salas de teatro. Ya no hablo del *escenario* porque creo que, a estas alturas de la práctica teatral, para muchos de nosotros el espacio escénico ya no se refiere solamente al *palco escénico* sino a todo el ámbito que acoge a los múltiples elementos que concurren al fenómeno de la comunicación teatral.

¿Por qué hablo de **espacio ritual**? Porque en ese espacio específico reconozco ciertas caracte-

rísticas propias del rito que me parecen importantes de destacar, sobre todo en lo que se refiere a su relación con quien lo usa y lo transita.

Primera característica: La calidad de relación que se establece, libre y muy estrecha al mismo tiempo, entre el espacio y los *oficiantes* que concurren al rito.

En efecto, en cualquier rito al que hayamos asistido, habremos podido constatar que durante su desarrollo tanto los oficiantes como el mismo espacio se tiñen con los códigos de esa ritualidad específica, liberando un tipo de energía que no representa simplemente la suma de las múltiples energías que concurren a esa experiencia comunitaria, sino que es *cualitativamente* diferente.

Esa *energía diferente* es precisamente el resultado de la relación establecida entre la energía pre-existente en el espacio ritual y aquella de los oficiantes.

Hablo ex profeso de los oficiantes, usando el plural sin distinguir entre actores y espectadores en el caso del teatro, porque considero a los dos como sujetos activos oficiantes del mismo rito. Solamente en esa relación ritual de igualdad, del público con el actor y de ambos con el espacio, se da la posibilidad de lograr esa comunicación íntima y misteriosa que está en la esencia misma del teatro.

Segunda característica: el espacio ritual tiene *líneas directrices*; posee en sí mismo una estructura tal que favorece el armónico desarrollo de ese rito específico, con sus transiciones y climas. Permite, digámoslo así, entrar en una comunidad de tensiones frente al rito y facilita que aquél se cumpla en la generación de signos que le otorgan su significación más profunda.

Es por esas dos características, que entre tantas considero las más importantes, que entiendo como ritual *todo* el espacio que acoge la experiencia y no solamente aquél en el que se genera la propuesta de *participación* a la comunidad.

En el caso del teatro, desde el momento en que franquea la entrada al recinto, todo, absolutamente todo es percibido por el *oficiante espec-*

tador de otra manera: los espacios, los colores, los volúmenes, las texturas, la luz, son *otros*, distintos en su aparente cotidianidad y motivan en él una conducta diferente a la habitual.

Esa conducta se manifiesta principalmente en su actitud *expectante* (de ahí espectador) y en su energía interrogante dirigida hacia el supuesto *lugar de la acción*.

Esa direccionalidad de la energía se entrelaza con aquélla que fluye desde el lugar de la acción dramática producida por el uso del espacio por parte de los actores, tejiendo una verdadera red que envuelve a los oficiantes y los sumerge literalmente en el clima ritual.

Hablo de *recinto* teatral para alejar esa expresión lo más posible del concepto de *sala* de teatro, ya que estoy en una postura cada vez más lejana de la ordenación ortodoxa del enfrentamiento (en cuanto a ubicación física se refiere) entre el *palco escénico* y la *platea*.

Para tratar de aclarar este concepto del espacio, me permitiré referirme a una de las experiencias que he realizado a modo de investigación acerca del tema que estamos tratando.

Con un grupo de teatro aficionado, integrado por estudiantes universitarios de diferentes disciplinas, intentamos, en el año 1981, producir una instancia espacial diferente que permitiera una comunicación más libre entre el espectador y el actor.

El experimento, muy simple por lo demás, se basaba fundamentalmente en lo siguiente: los espectadores potenciales (en ese caso compañeros, amigos o parientes de los actores) llegaban al lugar (en ese caso el lugar comunitario de la Párrquia Universitaria de Santiago, un gran salón vacío) y al ingresar se encontraban a boca de jarro con una gran cantidad de sillas apiladas una encima de otra como único elemento a la vista en el ámbito vacío. Uno de los integrantes del grupo oficiaba la recepción. Con un dejo de desconcierto se entablaba un diálogo parecido al siguiente:

E: Perdón, oye, ¿es aquí?

IG: ¡Sí, por supuesto!

E: (Con mirada significativa a su alrededor) ¿Pasa algo?

IG: No, nada... (Silencio de distinta duración según los interlocutores).

E: ¿Va a haber ensayo?

IG: (Con cara muy normal) Claro, ¿por qué no?

E: No, yo digo...no hay nada...

IG: No se preocupe Señor.... tome una silla y siéntese donde usted quiera.

E: (Tomando tímidamente una silla) ¿Dónde yo quiera...?

IG: Eso mismo. (Se dirige a los otros espectadores que van llegando).

Desde ese momento era muy interesante mirar atentamente dónde y cómo se situaba el público. Algunos se sentaban lo más pegados posible a las paredes, otros más audaces (que generalmente llegaban en grupo) se juntaban en medio de la sala, fumando. Otros se quedaban parados al lado de su silla, esperando que algún conocido viniera en su auxilio...

Al llegar el momento de salir a escena, como única indicación a los actores para los que se refería al espacio (que a esa altura consistía en un caos total, con sillas ubicadas en cualquier sentido) les decía: ahora salgan a conquistarse su propio espacio de actuación y traten, con su *acción* dramática, de ordenar ese espacio...

Era muy impresionante constatar cómo, al poco andar de la acción, empezaba un movimiento continuo de sillas hasta que, sin saber cómo, todos los espectadores se encontraban formando un círculo alrededor de los actores.

Ese fenómeno se repitió una y otra vez... El de una comunidad alrededor de un eje ritual, lo que estaría avalando el concepto de que en el teatro la unión profunda y necesaria entre el espectador y el escenario se da fundamentalmente en el juego libre de la relación dinámica y recíproca entre los dos.

Se trata aquí de una relación *de ida y vuelta*

en la cual cada parte asume su rol modificador de la experiencia.

El espacio escénico, entonces, se configura como una **propuesta** de relación con el público que él tiene que completar con su aporte, acogéndola, rechazándola en partes o totalmente, **modificándola continuamente** en un juego dialéctico entre las líneas de energías que se entrecruzan en este rito pre-establecido y compartido.

Un espacio *idóneo* será aquel que pueda favorecer e incrementar esa posibilidad de compartir *en comunidad* una misma experiencia artística.

Surge aquí el concepto de **espacio comunitario**. El espacio comunitario nace en el momento en que algunos se necesitan mutuamente para realizar en conjunto una experiencia determinada dentro de un espacio-tiempo concreto.

En el caso del arte escénico, los momentos más comunitarios de la experiencia artística compartida se dan cuando actores y espectadores entienden de alguna manera que como seres humanos están enfrentados al misterio y que solamente en la unión de sus voluntades y su entrega mutua en la búsqueda de la develación de ese misterio podrán lograr avanzar tras ese objetivo.

Su común-unidad es imprescindible para hacer de las diferentes experiencias y vivencias personales un solo todo de energía positiva, y que ésa sea capaz de recrear la sensación de *fiesta compartida*.

Muchas, demasiadas veces, los teatrístas sucumbimos a la tentación de la didáctica, en el peor sentido de la palabra; tenemos la ambición de entregar en una obra una apretada síntesis del sentido del paso del hombre, de sus vicisitudes, de su historia y de su devenir, en desmedro del *goce del juego*.

Pienso que hay que recobrar la alegría en nuestros escenarios. Nadie agradece más que un teatrístta cuando ve a otros divirtiéndose, actuando, hechos una sola cosa con ese espacio, encontrándose y encontrando al público en una relación lúdica con el escenario.

Considero que eso, el sentido y el ambiente

de la *fiesta compartida*, es lo fundamental de algunas formas del teatro contemporáneo. Jóvenes colegas han encontrado una estética proveniente, la mayoría de las veces, de la forma de narración de las historietas y de la más reciente plástica contemporánea, que hay que asumir no sólo como un aporte artístico significativo sino que necesario para la renovación del arte escénico.

Hay algunos espectáculos (por ejemplo en el festival de Cádiz) que muestran a toda luz una búsqueda de las nuevas generaciones que me parece importantísimo rescatar en lo que ellos descubren acerca de la necesidad, consciente o inconsciente en todos nosotros, de compartir el rito de la fiesta. Toda fiesta tiene su rito, desde aquella tribal a la más sofisticada, desde la más espontánea que brota de la necesidad de estar juntos para gozar determinados momentos en comunidad hasta la más estructurada.

Demasiado a menudo los teatrístas nos convertimos en jueces implacables de nuestros semejantes aun antes de enfrentarnos con su obra artística; pareciera que asistimos al teatro más para recalcar nuestros pre-juicios y nuestra individualidad que para entregarnos libremente a la experiencia comunicacional. Si bien me parece justísimo que existan ópticas personales, echo de menos una disponibilidad real para abrirnos al asombro y al goce. Por lo que a mí respecta, quiero cada día más *estar con los otros* y poner toda mi energía a favor de lo que se me propone, sin prejuicios ni falsos pudores... Existe la pre-disposición positiva y otra negativa. Está en nosotros elegir la que más conviene para favorecer la comunicación.

Me detendré a continuación en el espacio escénico con mayor precisión; a ese espacio lleno de energía a que me refería al comienzo. Ese espacio lleno en el cual debo encontrar los recorridos precisos para encontrar *esos huecos* parecidos a aquellos otros que buscaban hasta encontrarlos los constructores de las catedrales góticas. Esos grandes maestros que afirmaban: "Existe un espacio sagrado pre-existente que nos limitamos a

techar". En los documentos que relatan la construcción de las grandes catedrales góticas de Francia, se relata como esos *maestros de catedrales* salían del poblado con gran ritual y en procesión; en pleno campo elegían un lugar preciso para el emplazamiento de la nueva iglesia. Contaban con la sensibilidad especialísima para poder percibir la energía emanada de un pre-existente *espacio sagrado*.

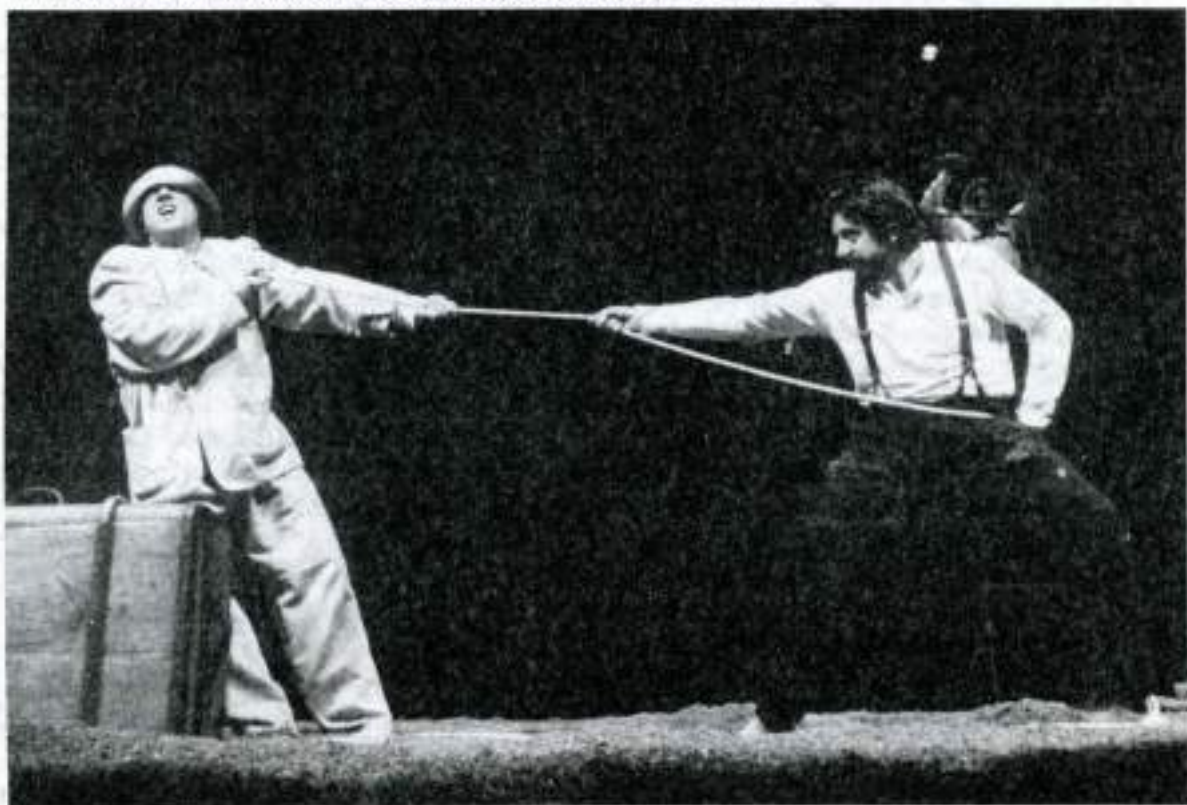
Menciono este hecho para confirmar que el espacio tiene que hablarnos de alguna manera; antes de ocuparlo con algún elemento físico, tengo que realizar con él un trabajo de convencimiento mutuo para lograr una relación armónica de zonas vacías y zonas llenas. Si estoy convencido de que el escenario tiene en potencia esas líneas de fuerza de una cantidad acumulada y organizada de energía, debo ser muy acucioso y certero en la elección de los elementos que inserto en ese espacio. Esos

elementos son los que de alguna manera llamamos *utilería de escena* y que definen espacialmente las líneas de fuerza que transita el actor en la acción dramática.

Una mesa, una silla, un objeto pequeño o una tarima constituyen los *soportes* de la acción física del actor; no se imponen como un cuadro que *enmarca* la acción sino que son un solo todo con ella. Es por esa razón que algunas veces, desgraciadamente, he visto escenarios atiborrados de objetos y tremendamente vacíos de sentido.

El vacío del escenario puede infundir miedo. Lo he experimentado muchas veces en carne propia: esa especie de hoyo inmenso dispuesto a tragar o a escupir (literalmente) lo que pongamos en él y que repite su rechazo incansablemente. Pienso que ese miedo tiene su raíz en la aparente facilidad con que se puede llenar de las cosas más ingeniosas o más impensadas y que sin embargo

"Marengo". Mauricio Pesutis, Roberto Poblete y Rodolfo Bravo. Foto: Claudio di Girólamo.



las selecciona con un rigor tremendo. Parece tener vida propia para aceptar exclusivamente los elementos *idóneos*.

¿Cuáles son esos elementos idóneos? Lo dice su propia definición: *utilería*. Los que son *útiles* para la acción dramática. Para mí, en este momento, la *utilería* de escena está compuesta por el conjunto de elementos **que ordenan el espacio en base a todo lo que se usa** en la acción dramática. Generalmente dejo muy libres a los actores para elegir y apoyarse en su propia *utilería*, pero también les exijo una respuesta precisa cuando les pregunto: ¿Qué haces con esto? ¿Para qué te sirve y sirve a la acción? A veces la respuesta ha sido desconcertante: "No lo sé, pero es muy hermoso". Yo le retruco "si no haces nada con él tienes que tirarlo lejos fuera del escenario. Tienes que elegir tu *utilería* como refugio último, cuando tengas una necesidad imprescindible de ella para poder seguir adelante en tu acción dramática. Elígela solamente cuando ella te elija a ti".

Los elementos que usa un actor deben ser los precisos para expresar, junto con su cuerpo y su voz, como un todo, el sentido de la situación y la acción dramática.

¿Por qué esta exigencia tan estricta con el riesgo de parecer exagerada?

Porque creo que dentro de un escenario lo más importantes en ese aspecto es la relación intencional que se establece entre los actores y los objetos y de esos entre sí. Si no hay una acción dramática pendiente de un determinado objeto, éste no debería tener un lugar en el escenario porque solamente los objetos *idóneos* una vez en el escenario son capaces de tejer una relación entre ellos que se funde con la de los personajes que allí los colocaron.

En la vida real, cada objeto que nos acompaña tiene una historia personal. Cada objeto está ligado a nosotros y a nuestra vida de una manera precisa y exclusiva. A menudo no queremos deshacernos de alguno de ellos porque significa algo para nosotros; aunque lo tengamos en un cajón lejano, aunque lo saquemos solamente muy

de tarde en tarde, **sabemos que allí está y nos acompaña.**

Uno de los problemas más complejos es aquél de trasladar al escenario esa relación íntima persona-objeto sin que caiga en una aberrante patología de mutua pertenencia. Esa relación se constituye en uno de los más complejos y al mismo tiempo más decisivos de los elementos dramáticos: **la imagería escénica.**

En efecto, en cualquier espectáculo teatral, la conjunción del elemento-actor con lo que él mismo usa en el transcurso de la acción dramática, genera una secuencia de signos específicos producidos por el uso gestual de los objetos. Todos hemos tenido en algún momento la experiencia de recordar pasajes fundamentales de textos dramáticos a través de la figura concreta de uno o más actores en un gesto preciso y único, usando tal o cual objeto y rodeado de un ámbito que funciona eficazmente como soporte de la energía emotiva liberada por la acción sobre el escenario.

Eso es lo que yo defino como imagería escénica. Para poder entender mejor a lo que me refiero, bastaría con remitirse a algunos reportajes fotográficos de puestas en escena como la de *Mah-Baratha* de Peter Brook o de la *Indiade* de Arianne Mnouchkine en los cuales las imágenes *fijadas* por el lente de la cámara se muestran en toda su potencia dramática de gestos, expresiones y uso del espacio. Por lo demás, en cualquier fotografía de teatro, en la que el fotógrafo haya puesto un mínimo de rigor y de ojo atento, se podrá encontrar la misma fuerza dramática.

Sin embargo, esas imágenes fijas son apenas una parte muy pequeña de lo que tratan de captar: es el fenómeno del desarrollo temporal y espacial de esas imágenes, captado en toda su continuidad, lo que atrapa nuestro interés expectante y que en definitiva constituye la médula de cualquier puesta en escena.

En la concretización de esta *imagería*, intervienen por supuesto otros elementos además de los recién descritos. Me detendré brevemente en uno de ellos por ser, a mi parecer, el más

definitorio en la calidad dramática de las imágenes escénicas: me refiero a la iluminación en su carácter de catalizadora y de constructora de atmósferas dramáticas.

Todos, creo, percibimos de alguna manera la incidencia de la luz en nuestras sensaciones tanto físicas como interiores; tenemos absolutamente internalizado su poder sobre nuestros sentidos (no sólo el de la vista sino también cómo nos devela aún los valores táctiles de la materia) y como interviene con su capacidad de develación y/o de sugerencia en la aprehensión sensible de nuestro entorno. Hasta hoy no he encontrado algún espectador que pueda quedar insensible frente al aporte de la iluminación en cualquier espectáculo teatral.

Es que la luz se convierte, tal como lo es en la realidad, en el elemento modificador por excelencia del espacio. Un mismo ámbito puede adquirir, según como sea iluminado, infinitas connotaciones no solamente referidas a lo externo y lo temporal sino, y con mayor eficacia, aquellas que tienen que ver más directamente con nuestro mundo interior. Dirección, intensidad, color, movimiento en el espacio y en el tiempo, hacen tan dúctil este instrumento dramático que lo convierten, para bien o para mal según su uso, en un personaje más dentro de la acción escénica.

Valgan aquí los mismos reparos que formulé respecto de la relación persona-objeto, los de no caer en el uso de la iluminación en ciertos juegos de fuegos de artificio carentes de sentido y más bien aptos para una emotividad superficial y que no estén al servicio de lo que acontece en el escenario.

La luz, en lo esencial de su función, confiere atributos cambiantes al espacio; de otra manera podríamos decir que lo adjetiva dándole personalidad específica y única en diferentes momentos de la acción. Con su capacidad de develar, sugerir

o modificar el espacio, oficia de hilo conductor que sigue paso a paso (literalmente) el tránsito del actor sobre el escenario, enfatiza y acentúa su gestualidad, potenciándola.

El actor, en su desplazamiento en el espacio, interfiere el haz de luz y se adueña, por decirlo así, de su carga intencional. Dependerá en definitiva de la calidad de esa interferencia el logro de una atmósfera dramática de mayor o menor intensidad.

Hablo de calidad y no de cantidad de interferencia de la luz, ya que no es necesario en absoluto un parque de artefactos lumínicos muy numeroso y especializado para lograr efectos extraordinariamente idóneos que incluso se pueden obtener con apenas unas pocas velas encendidas en el escenario.

En la era de la computación, la técnica lumínica del teatro se ve literalmente sepultada bajo una avalancha de instrumentos cada vez más sofisticados y automatizados. Sin caer en un pueril rechazo de la tecnología contemporánea, quiero sí hacer hincapié en la necesidad que tenemos en nuestros países americanos de simplificar nuestras puestas y de inventar o descubrir una forma de solución técnica más acorde a nuestras reales posibilidades. Por lo que a mí respecta, me encuentro en estos momentos experimentando con las infinitas posibilidades plásticas que ofrece la llama viva como fuente de luz en el escenario y con la calidad dramática de las diferentes intensidades que se logran con su uso. Al permitir este tipo de luz la intervención directa del actor en su generación, se convierte de hecho en un instrumento adicional que el ponedor en escena puede usar para enfatizar determinados momentos del espectáculo, incorporándolo a la acción dramática.

Mucho más habría que decir acerca de nuestro tema del espacio escénico. Deseo que estas breves consideraciones puedan servir simplemente de punto de partida para ulteriores reflexiones.

PARA UNA NUEVA DRAMATURGIA

MARCO ANTONIO DE LA PARRA
Dramaturgo

He aquí al dramaturgo. Parece ser una suerte de sujeto arcaico en medio del panorama del teatro actual, una especie de dinosaurio o, con suerte, de oso panda alimentado en cautiverio, sin reproducción posible e intentando conservar una especie de tic escritural que cree que todavía el teatro funciona con las palabras.

Primero fue la creación colectiva y su muy moderna descalificación del gesto individual, proclamando que la dramaturgia estaba al alcance de los niños, que cuatro ojos ven más que dos y que se puede ver el rostro de Dios en asambleas. Eran años duros y apasionados que cobrarían caro su precio. Al escritor de teatro se le declaró un sujeto embriagado de afanes individualistas, y por lo tanto pequeño burgués, y se abrió la escritura al grupo. Los grupos, que eran sujetos individuales disfrazados con un montón de gente alrededor, dijeron innovar en la creación con algo que la creación siempre ha tenido: el aporte ajeno, el consejo, la discusión, el compartir un proceso que, inevitablemente, termina dándose en la mente de alguien designado por el azar, por una brecha psíquica o una herida mental, que posee el don extraño y tan difícil de definir de la escritura dramaturgica.

Bien lo sabe el novelista que intenta el teatro que no es lo mismo ni se asegura que por manejar



bien las palabras se maneje bien el don del espectáculo, del conflicto, la transición o esa emotividad tan peculiar que imanta al espectador y le deja semillas inolvidables al final de la obra. Bien lo sabe el guionista de cine que tampoco se trata de dialogar bien, que es muy distinto el manejo del espacio y la mirada y que el primer plano cambia mucho las cosas. Las limitaciones definen un género como los defectos acusan un estilo. Bien lo sabe el dramaturgo que nunca termina de saber qué está haciendo cuando lo está haciendo. Cuál es la magia que con gesto y palabra se conjura. De cómo el verdadero teatro escrito es capaz de crear imágenes en la mente del lector sin necesidad de acotaciones ni apuntes descriptivos. Alguien por ahí dice que el teatro empieza con el oscuro. Que basta una palabra y ya está sucediendo. Que está antes del ruido y del gesto. Que ya hay materia en el silencio (que también es palabra —o no palabra—).

La creación colectiva, democrática hasta la confusión, pretendió derrocar lo que era solamente un aporte más a un viejo oficio, al acto creativo que siempre va de lo individual a lo colectivo y si no, sencillamente no se da. Alguien debe atesorar el embrión creativo en su mente como se resguarda un óvulo fecundado hasta que alcance forma y peso que lo haga viable. Por otro lado el colectivo, por razones de funcionamiento mental del grupo,

siempre ve menos que el individuo. Lo domina el sentido común, el consenso (que nada bueno ha aportado al arte universal), las convenciones y la ideología. Por eso la creación colectiva funciona tan bien para representar la voz de un grupo, de una comunidad, de un sector. Por eso es tan poco hábil si pretende penetrar en secretos profundos del hombre. Tiene sus momentos en la historia. Esos momentos terminaron. El individuo vuelve por sus fueros. La preocupación ahora es de nuevo otra y se mira otra vez por el espíritu.

Pero después de la creación colectiva (que dejó muy desanimado al dramaturgo) vino el director de escena. Bestia negra del teatro contemporáneo, el director-autor, con su mente poblada de imágenes, legítimo heredero de una época saturada de medios visuales, sobreepuesta a un continuo maremágnum de estimulaciones oculares, con la retina saltando y el tacto convocado a través de la simultaneidad y la vibración conjunta de

"La secreta obscenidad", Mario Marcal y Hugo Medrano. Foto: Miguel Sayago.



"La secreta obscenidad", José Soza y Julio Jung.

cuanto sensor haya en el cuerpo humano, se instaló sobre el escenario. Juguete nuevo, declaró que todo era representable, que el texto era un pretexto y que la única dramaturgia posible era la de la escena. Que la guía de teléfonos podía ser un texto posible, que la palabra quedaba puesta en tela de juicio y que lo fundamental era el shock visual, el manejo de la música y el espacio, que la especie humana se vino abajo cuando empezó a hablar.

A partir de ese momento nunca más un texto llegará íntegro a escena siendo vapuleado por lo más diversos integrantes del elenco. Por esta frase puedo ser acusado de reaccionario o amante del texto fijo y la palabra al pie de la letra. Algo hay de cierto. Mucho de falso. De los directores de escena he aprendido mucho para escribir teatro, más que de los manuales de técnica dramática hostiles a la creación y aptos solamente para rellenar un programa de pre-grado.



La situación actual del arte del dramaturgo es frágil, precaria, curiosa. Por otra parte, se le busca con denuedo. La escena hiperinsuflada de visiones comienza a mostrar su desgaste. El público ya ha sido suficientemente sorprendido. Los anhelos de sentido, la fantasía de un final, la necesidad de revalorizar la palabra como relicario del alma, como magia, idea y conjuro, comienzan a exigir una nueva dramaturgia.

El enemigo final, el mercado y la necesidad de reconocimiento fácil e inmediato, azotan como siempre la aparición de algo realmente nuevo. Pero los signos crujen bajo el piso a pesar de las defensas ideológicas de la creación colectiva, las estéticas del director de escena y las comerciales del productor y su pandilla.

Una nueva dramaturgia estira sus alas.

Ensayo un nuevo manejo del lenguaje que rompa con la mera coloquialidad o con el frasco ingenioso que traicionó a la poesía por el chiste. Un manejo del lenguaje que convierta las palabras en joyas que el trabajo escénico ilumine y a su vez deslumbré a su portador de siempre, el actor, ese gran manipulado por los tiempos y las modas. Ya no se puede hablar como antes sobre un escenario. No hay lugar donde pesen más las palabras. Tal vez un altar. Tal vez, ya ni siquiera.

Ensayo una nueva trayectoria del personaje que redima toda su convencionalidad y su caracterización manida.

Intenta el argumento como otro recurso más, divirtiéndose, jugando con el tiempo, el espacio, la fantasía y la realidad, creando tramas de profundo significado que ni el cine ni el video consiguen emular.

Consigue un contacto con la historia profunda y personal como con su sociedad que pocas artes logran. Atrae más que nunca las demandas de trascendencia, asume ser arte minoritario, de búsqueda más que de denuncia, habla a poca gente, a los que puedan escuchar, trae desde el vacío una voz secreta oída en estado de trance, un mensaje del otro lado del país de los viejos dioses.

Su escritura recoge las antiguas tradiciones

tal como inventa otras nuevas. Habla al grupo y lo hace depositario de un secreto que el grupo podrá interpretar. Habla al director de escena abriendo una nueva complicidad de proyecciones insospechadas.

Transforma a su autor, al nuevo dramaturgo, al del fin de siglo, al del milenio, en un sujeto errante, un ermitaño que agita su lámpara en medio de la niebla esperando ser descifrado por esos nuevos y maravillosos equipos de creadores que el teatro contemporáneo aporta.

Su voz puede escucharse si nos quedamos en silencio.

Escribe teatro tal vez sin ni saberlo. Mezcla poesía—lo dijimos—, ensayo, novela. Se deja influir por el cine, la historieta, el ritmo de la vida cotidiana, la música de las esferas celestiales.

Es un teatro más libre que nunca, pero también más responsable que nunca. Está creando un nuevo punto de vista. Un director con talento sabrá capturarlo entre el balbuceo de los jóvenes. Estará verde aún, cuidado con podarlo. Es urgente animar a eso a muchachos y muchachas. Que escriban con los ojos cerrados, que entiendan que el teatro es delirio, legitimar en ellos la locura, aconsejarlos que no sean tan exitosos y menos precavidos y por supuesto nada de académicos.

Los directores de escena, con la mente más abierta y la conciencia más limpia, sabrán decodificar los signos de los tiempos. Los actores más inspirados se dejarán penetrar por estas pesadillas de la época.

Poca gente, poco a poco, irá recuperando la religiosidad del gesto, el poder de la palabra.

Una sola palabra buscan. Una sola que contenga en sí un millón de imágenes. Una palabra muy bien dicha, de la manera justa y en el momento preciso.

Tal vez aquella a que alude el ritual de la misa católica. "Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme". Esa palabra, la que todo el teatro de todos los tiempos ha buscado. La última palabra posible. La última.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CRISIS DE LA DRAMATURGIA*

GRISelda GAmBARO
Dramaturga argentina



Un tema que suele ser recurrente cuando se habla de dramaturgia es el que refiere a su crisis. Y a veces esta recurrencia no parte de dudas sino de presunciones que se acercan peligrosamente a la búsqueda de un culpable: falta de dramaturgos, ausencia de obras representativas. Hace años participé en un foro dentro del marco del Festival de Caracas, donde se trataba el tema partiendo de esta seguridad enunciada en el texto de invitación: "frente a un notable florecimiento de la narrativa, asistimos en nuestro tiempo a una crisis de la dramaturgia que, sin embargo, es paralela a uno de los momentos teatrales más brillantes en nuestro siglo en cuanto al despliegue creativo de los realizadores"; consideración que no se limitaba a América sino que se hacía extensiva al resto del mundo.

Me pregunté entonces, y me sigo preguntando, si existe en realidad una crisis y si hablar de crisis en sentido de empobrecimiento es exacto.

Los realizadores pueden ser más fácilmente detectados que los dramaturgos, pueden entrar *per se* en el plano del espectáculo, pueden conseguir una autonomía, discutible pero eficaz, a pesar del texto, superando el texto y, en ciertos casos, aniquilando el texto. Muchas veces un realizador

puede alcanzar un convincente despliegue creativo, pero esto no significa que el pensamiento que recorra una puesta sea igualmente sólido.

Todo texto teatral está recorrido por un pensamiento que expresa una reflexión sobre el mundo. La obra de los grandes dramaturgos, Beckett, Discépolo, Pirandello, Valle-Inclán, son filosofías que pasan a través de la acción y la imagen propuesta por la palabra y la estructura verbal. Puede haber y hay grandes realizadores, pero la integridad creativa entre realización y contenido se da en muy pocos cuando el texto no acompaña la puesta. Por supuesto, toda forma —la del realizador— determina su propio contenido, aunque textualmente se hable de otra cosa. Pocos realizadores han accedido a este plano donde la realización expresa también una filosofía sobre el mundo; Tadeus Kantor sería uno de ellos.

Ciertamente, ningún dramaturgo en América ha alcanzado la misma repercusión que la de algunos narradores. Si en Europa no ha aparecido en los últimos años ningún dramaturgo de la dimensión de Pinter o Peter Weiss debo explicarlo tal vez por un momentáneo agotamiento, por razones de un continente fatigado. En América son

* Extraído de *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, editado por Taylor, editorial Jirón Book, 1989.

otras las causas. Europa ha dado ya sus grandes dramaturgos y reposa, o padece su propio agotamiento. América está en otro proceso diametralmente opuesto: el de buscar y crear su propia dramaturgia. En esta búsqueda hay dos aspectos: la dramaturgia enfrenta problemas específicos distintos de la narrativa, la dramaturgia nace en confrontación *inmediata* con un medio y con los conflictos de ese medio.

La narrativa tiene otro tiempo para ser concebida y ejecutada, es una "estrategia de los efectos", como decía Calvino, que no precisa insertarse violentamente en el "aquí y ahora". Pero la dramaturgia, siendo literatura, *se niega* a serlo, exige el escenario, exige la intermediación de personajes corporizados en un tiempo y espacio precisos.

La literatura dramática es una actividad que supone no sólo un compromiso muy franco sino muy contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad. El destino del texto teatral no puede ignorar la virtualidad teatral de ese texto que lo lleva a insertarse y cuajar en un trabajo en común. Difícil es que el dramaturgo pueda aprender su técnica en soledad como el novelista. Conseguir que una obra llegue al escenario suele ser, salvo excepciones, un largo peregrinaje, con lo que resulta extremadamente arduo adquirir la práctica y los resortes de la técnica teatral, del oficio. Como decía Max Ernst para la pintura: "oficio significa construir las formas. Oficio presupone experiencia". Experiencia personal y experiencia relacionada con la materia de ese oficio.

En la Argentina de los últimos años hemos tenido un excelente teatro, un espantoso teatro. Pero si hay un arte que está íntimamente conectado con la realidad que se vive es el teatro. No es que la narrativa no lo esté, pero esa conexión inseparable de la dramaturgia con el fenómeno teatral, la

inserta en un fenómeno colectivo que tiene la compulsión de su propia especificidad: la necesidad de un público presente que termine el espectáculo. También el lector termina la novela, pero el lector, como el novelista, es un ser solitario: ellos se buscarán y encontrarán de otra manera. No hay citas impostergables para la novela, en el sentido de un tiempo cronológico preciso; hay citas para el teatro, porque el espectáculo está ahí, se desarrollará en un día y en un lugar determinados, y su fugacidad vuelve la cita impostergable. Dentro de ese espectáculo está el texto dramático,



Tadeusz Kantor. Foto: Jacques Babelot.

está la obra del dramaturgo que podrá perdurar por sí misma como literatura, pero que necesita probarse de esa *otra* manera. Ningún dramaturgo piensa su obra como literatura le agrega dramática, y esto significa que la visualiza, la transforma en un producto que puede ser *mirado*, y aparte, armará la estructura de su pieza dentro de un devenir corporizado donde toda palabra será *dicha*.

Esta especificidad de la dramaturgia la conecta con la realidad de manera distinta de la narrativa, aunque las dos formas sean igualmente válidas. Entonces, podríamos preguntarnos cómo nos ha marcado la realidad que vivimos, cómo esa realidad ha marcado el crecimiento de la dramaturgia en Paraguay o Bolivia, ha interrumpido durante las dictaduras militares el transvasamiento generacional en Argentina, Chile, Uruguay. Yo creo que una dramaturgia floreciente sólo es posible en países florecientes, o en países con situaciones económicas duras pero equitativas para

todos, o en sociedades con espacio para alternativas políticas y sociales mejores. Cuando las necesidades son las de la mera subsistencia, la dramaturgia es también una dramaturgia de subsistencia. En Argentina ha sido esto, y tal vez un poco más. El teatro, e incluyo la dramaturgia, es un aprendizaje y un intercambio, no sólo en su ámbito específico sino con todas las expresiones de una comunidad. Para que haya dramaturgos (y buen teatro) tiene que existir conjuntamente una rica realidad cultural. Y digo cultural en su sentido más amplio, la integración de los artistas, intelectuales y científicos con una sociedad entera que recibe y produce a su vez los elementos de cultura, en todas sus actividades y costumbres.

En la Argentina tuvimos durante muchos años una *aproximación* a la cultura, una cultura en estancos, una cultura que se atomizó aguda y peligrosamente, y que recién ahora comienza a recomponerse, pero enfrentando una situación económica muy deteriorada. De tal manera en que está articulada nuestra producción teatral, para cualquier espectáculo se requiere una estructura económica y una respuesta del espectador que

depende también, inicialmente, de su capacidad económica. Entonces, a la luz de estas circunstancias, nuestra dramaturgia —y diría la de toda América que enfrenta problemas de parecida gravedad— sólo padece crisis de crecimiento; está creciendo y manifestándose como puede, muchas veces con un lenguaje retrasado y otras veces original, en ocasiones con propuestas equivocadas y otras justas, lo que no supone *a priori* el logro artístico, pero es un buen punto de partida.

Los dramaturgos de América Latina somos el reflejo de nuestros respectivos países, países con historias tortuosas, castigados y degradados, donde se nos negó incluso la asunción de la realidad, disfrazada y distorsionada por la censura y los medios masivos de información. Situación aún vigente en algunos aspectos, pero en crisis, como nuestra dramaturgia, usando crisis en sentido de búsqueda y de cambio, de derrumbe y construcción.

Nadie vuela solo, menos en el teatro, menos en la dramaturgia. Los dramaturgos, como los narradores, trabajan con los datos de la realidad y los recrean, los re-ordenan según la propia imaginación y talento, pero como ya dije, la dramaturgia exige el espacio escénico, exige la confrontación inmediata con el espectador en un juego mucho más perentorio de correspondencia que la novelística. Entonces, lo que podemos hacer en esta América empobrecida por la colonización y las dictaduras, es intentar caminos, imaginar y reflexionar con ganas, sobrepasar los límites de la realidad y demostrar que esa realidad no es "categorización rígida" sino materia cambiante y modificable; abrir caminos para la gran dramaturgia que tendremos porque no sentimos fatiga sino la saludable furia y pasión de los que fueron enmundecidos por la fuerza. Nuestra dramaturgia no está en crisis, está acompañando con equivocaciones y aciertos el proceso de buscar una identidad constantemente negada, el proceso de ser lo que queremos ser, hombres y mujeres dueños de sus derechos elementales: comer, crecer, disentir, vivir en plenitud y libertad.



IDEAS QUE MATAN

INÉS MARGARITA STRANGER

Dramaturga, profesora de la Escuela de Teatro U.C.

Me interesa aportar a este debate sobre la dramaturgia una reflexión que surge de los talleres y cursos de construcción dramática que he tenido ocasión de realizar en estos últimos dos años.

Es interesante situar la reflexión en el contexto académico, porque es ahí donde he podido observar ciertas creencias e ideas que hacen muy difícil el aprendizaje de la escritura dramática.

No me atrevo a conjeturar si las que voy a discutir son ideas propias de nuestro país o si representan un estado general de la cultura; de lo que sí estoy segura es que no siempre se han pensado de este modo las relaciones humanas ni otros importantes aspectos de la vida que se reflejan en el teatro.

En primer lugar, quisiera señalar que el aprendiz de escritor dramático tiene que lidiar con una desconfianza general, presente incluso en el ambiente teatral, del poder comunicativo de las palabras. *Se piensa* que el espectador no querrá escuchar nada porque los personajes no tendrán nada que decirse y se supone que cada vez que se digan algo se estarán necesariamente mintiendo. Que una persona, o en este caso un personaje, exprese claramente una idea y lo haga de buena fe y con toda buena intención de comunicarse resulta imposible de imaginar.



Pero no sólo se niega la posibilidad de que nos comuniquemos a través de las palabras. Una idea, aprendida de la publicidad, que se formula en "una imagen vale más que mil palabras" ha venido a corroer el espíritu de los dramaturgos creando una especie de culpa audiovisual. Esta dicotomía imagen-

palabra se diluye fácilmente cuando nos damos cuenta de que la verdadera imagen es la que se forma en el escenario mental de cada uno de los espectadores en vez de confundirla con la materialidad de lo que llevamos a la escena. Un espectáculo cargado de visualidad no es necesariamente un espectáculo evocativo y por la misma razón, un texto leído en la penumbra puede poblar de imágenes un escenario vacío.

La tragedia griega nos enseñó mucho en este sentido y es bueno volver a los grandes maestros cuando estamos confundidos. ¿Quién no tiene una imagen de Edipo arrancándose los ojos con los alfileres de oro de Yocasta? Sin embargo eso no ocurre nunca en la materialidad de la escena del **Edipo Rey** de Sófocles. Ocurre sí como acción dramática y llega a nosotros por el relato de un testigo, por un texto salpicado de sangre y de horrores, un texto cargado de culpas y de remordimientos. Así, cuando Edipo vuelve al lugar de la acción con sus ojos vaciados, nosotros ya sabemos lo que ha sufrido.

En el teatro la palabra es acción, es imagen,

crea mundos, contiene emociones y sentimientos. En las palabras está el pasado, el recuerdo, la memoria. Sólo a través de las palabras podemos saber cuáles son los sueños de los personajes, cuáles son sus recuerdos, cuáles son sus ideas. A través de las palabras los personajes respiran.

La segunda creencia que atenta contra la escritura dramática es la que niega la posibilidad de que la vida cambie o pueda cambiar para las personas. Vivimos con la sensación de tenerlo todo seguro y las aventuras que antes implicaban un inmenso riesgo personal hoy aparecen desdibujadas. Ya nadie espera las vueltas de la fortuna y si se ha generalizado una adicción por la adivinación no ha sido para consultar asuntos vitales sino, paradójicamente, para asegurar desde lo misterioso lo que ya se ha asegurado con una póliza.

Nuestros representantes en el poder legislativo llegan a las sesiones con los acuerdos tomados, los científicos anuncian con varios meses de anticipación que un volcán va a entrar en actividad, y en los cementerios modernos se hace todo lo posible para disimular la muerte y permitimos seguir viviendo como si no hubiera ningún riesgo en ello.

¿Cuáles son las situaciones en que los hombres y las mujeres se juegan por los grandes asuntos? ¿Existe la posibilidad de que la vida de una persona dé un giro radical? ¿Dónde está aquello que torna la felicidad en desgracia y la desgracia en alegría?

El drama es el lugar de la acción y lo que empuja la acción es el conflicto; pero, ¿cuál es la forma y en qué lugar se expresan hoy los conflictos?

La percepción del material dramático se encuentra obstaculizada porque todos los conflictos se han trivializado. Nada de lo que pase será suficientemente grave como para detener el curso de una vida que se siente completamente definida. Nos hemos hecho horriblemente resistentes al dolor, a la crueldad, a la angustia y parece ser que cada vez son necesarios hechos más horribles para conmover lo que se llama opinión pública. Luego,

vuelve la calma y aparentemente no ha habido ninguna transformación.

El dramaturgo de hoy tiene que aprender a desconfiar de esa calma y a agudizar su mirada para descubrir hacia donde se ha desplazado el conflicto, dónde está aquello que nos deja en el mismo riesgo, en la misma urgencia que obliga a Edipo a encontrar al asesino de Layo. Será necesario tener los ojos muy abiertos.

El tercer obstáculo que tiene que vencer quien quiere escribir teatro es la creencia de que nadie tiene la autoridad necesaria y suficiente para decir lo que piensa, ni menos para asumir una postura definida en relación a los conflictos que nos plantea la realidad. Hay algo así como un complejo "postmoderno" de no querer, o de no poder, abordar los asuntos éticos que se desprenden del material dramático del mundo de hoy. Un temor exagerado a caer en el "teatro de tesis" impide que las ideas se expresen con claridad y hace confundir la objetividad con la ambigüedad.

Es cierto que ya pasaron los tiempos de los compromisos explícitos con las ideologías, pero eso no nos excusa para ser confusos y diletantes en el planteamiento de los problemas. El teatro no es una tribuna política, pero tampoco es la tierra de nadie, donde no haya quién se haga cargo del sentido y de los contenidos de lo que se lleva a la escena.

Es más justo para el espectador que las ideas del autor estén expresadas claramente: eso le permite aceptarlas, compartirlas, rechazarlas o destruirlas. No hay nada que manipule más la libertad ajena que el ser ambiguo e indefinido.

Un autor dramático es siempre un pensador. Toda obra de teatro es una metáfora que contiene una visión del mundo y de la vida. Toda creación responde a una búsqueda sincera de la verdad, aunque esta búsqueda se realice muchas veces a tientas. En este compromiso está la libertad pero también la responsabilidad del creador que no sólo tiene el derecho a expresarse sino que tiene la obligación de hacerlo con claridad.

¿DRAMATURGO O DEMIURGO?

PABLO STRIANO B.

Actor y licenciado en Filosofía Universidad de Chile

Indudablemente que la renovación formal que ha experimentado la puesta en escena en los últimos años responde a propuestas estéticas personales de los directores. Así, los montajes se distinguen claramente por el sello estilístico o de lenguaje con que cada director enfrenta una obra determinada.

Aun más, se puede decir que los directores establecen también nuevas formas de actuación para realizar sus propuestas. De modo que su área de acción abarca un universo mayor: el actor, la puesta y el texto. No está demás señalar que estos planteamientos estéticos obedecen a cambios históricos, políticos, culturales y aun tecnológicos del mundo moderno, en donde se observa un intento por llevar el teatro a la par con los tiempos que vivimos. Pero, ¿ha sucedido lo mismo con la dramaturgia? ¿Ha habido una renovación similar en las propuestas autorales? Mi respuesta es que no es así: la evolución formal no ha sido asumida por los contenidos temáticos del texto. Intentaré dar una explicación de este fenómeno, a partir de impresiones exclusivamente personales. Para ello, necesito previamente plantear algunas proposiciones fundamentales, desde las cuales pienso que es posible delimitar y aclarar el problema.

La vida se nos presenta a diario, en toda su espontaneidad originaria, como un continuo e impredecible devenir, a través de hechos indivi-



duales e irrepetibles. Dado este *collage* de acontecimientos producidos por la naturaleza y las acciones humanas, el teatro se propone trabajar en base a ellas para recrearlas y, lo más importante, presentarlas en un escenario para ser presenciadas por un público determinado. El teatro es entonces una repre-

sentación de lo que le ocurre o le puede ocurrir al hombre real, es decir, sus acciones, sus pasiones y aun las más variadas manifestaciones de su imaginación. La condición esencial para que dicha representación sea válida, ya la señaló el insoslayable Aristóteles: lo representado en escena, el mundo creado, debe ser verosímil y necesario. Esta condición básica que nos legara el estagirita resulta a veces, lamentablemente, un obstáculo insuperable para muchos de los que trabajamos en las distintas áreas del teatro, sobre todo en dramaturgia, salvo aisladas excepciones. Necesidad y verosimilitud, en sentido aristotélico, determinan un problema serio para cierta forma de dramaturgia estéril que subsiste hoy día a la retaguardia de los avances formales innegables que ha alcanzado la puesta en escena. Digamos que este problema "ayuda" a la crisis del teatro. Veamos:

Una mirada somera al quehacer teatral chileno del año 1991 revela que un alto número de montajes correspondieron a textos clásicos. Esto indicaría que se está revalorando la palabra clásica

porque de algún modo nos estamos quedando mudos. La crisis del teatro pasa por una cierta desconfianza en el discurso contemporáneo, por una carencia de nuevas voces para la escena. Así, la ausencia de espectadores que sufre nuestro teatro hoy día ya fue anticipada y explicada por las "alucinaciones" de Artaud: "si la gente no va al teatro, es porque el teatro no la representa". Este supuesto conduce a aceptar otro de similar evidencia: la realidad es y debe ser el referente temático de los acontecimientos y acciones humanas que el dramaturgo debe recoger y representar. Sólo a partir de este material irrenunciable, el dramaturgo es capaz de transformarse en un auténtico Demiurgo, esto es, según la imagen de Platón en *El Timeo* (o *El alma del mundo*), en un hacedor de "mundos nuevos", en el organizador de un nuevo orden para la escena, en el artesano por cuyas manos la materia se transforma, se modela y se embellece. Pero cuando la realidad sobrepasa en verdad, fuerza y originalidad la obra del autor, ésta se torna estéril, vacía y obsoleta, inverosímil e innecesaria. En suma, cuando trasladamos a la escena "hechos reales" sin más y tal cual, cuando –por ejemplo– pretendemos conmover al espectador mostrando en escena la verdad cruel de la tortura, aparentemente tal como ocurre (u ocurrió) en la realidad, muy probablemente fracasemos, pues para el espectador es más terriblemente conmovedor, fuerte y verdadero el "relato" del Informe Rettig que lo que ve o escucha en escena. Entonces, la realidad sobrepasa al teatro por su evidencia, y éste pierde todo valor y sentido.

El teatro de denuncia contingente, tan reincidente en la década de los ochenta, y en todo caso ciertamente válido y necesario entonces (por razones que van más allá de lo estrictamente teatral), encuentra su fundamento en la conocida frase: "El arte vive de cadenas y muere de libertades". Sin embargo, hoy día, en que se hace necesaria una profunda y urgente reflexión para reencontrarse con el público ausente, nos encontramos con una realidad aparentemente abierta que no se oculta y que es conocida por todos, de modo que toda dramaturgia que pretenda aportar al teatro con cierto grado de verdad, deberá trasponer, recrear y representar los hechos bajo el filtro irrenunciable de la teatralidad del teatro como arte, para crear así mundos nuevos, únicos e irrepetibles, por lo tanto universalmente válidos en un sentido artístico, que es la esencia del arte. La debilidad de toda dramaturgia que sufre el rigor del director consiste precisamente en esto: la pérdida de vigencia (universalidad y necesidad) y de sentido (verosimilitud) al enfrentarla con la insuperable presencia, fuerza y evidencia de su contraparte real. Es por ello que los cortes que sufre el texto, su descontextualización, las nuevas lecturas y la imposición de un nuevo estilo o lenguaje de puesta en escena, responden a una propuesta renovadora –a veces heroica– para el rescate reactualizador de la obra en cuestión, y justifican de paso la llamada dramaturgia de dirección, esto es, la facultad del director para transformarse en demiurgo, a la espera del dramaturgo del siglo XXI.

APUNTES DE UN APRENDIZ DE PAYASO

Andrés del Bosque

Dramaturgo y aprendiz de payaso
Becario de la Fundación Andes 1992

Quien escribe es un tonto. Nadie mejor que yo puede saberlo y nadie se tomará la molestia de discutirlo. Si aún alguien insiste en leer lo que sigue tendré que aclararle que no será nada que no haya oído antes. Y que ni una de las ideas que aquí se recogen son originales, sino copiadas de cosas que escuché o leí, no puedo recordar muy bien dónde. Trabajé contratado como payaso en el circo del Tony Caluga y los Hermanos Cartes y, como se me pidió escribir para **Apuntes**, pensé que a alguien podía interesarle algunas de mis impresiones y reflexiones a propósito de esta experiencia. Aquí van sin orden ni concierto:

Es poco probable que el circo sea asaltado por algún grupo de intelectuales, de políticos o de afeminados que intenten erigirse en artistas desde la pista, porque el circo no es cuestión de grupos sino de familias. El grupo engrupe, la familia procrea. Es cierto que el circo Timoteo es de propiedad de los sarasas y que los evangélicos y hasta los políticos han usado carpas para propagar sus doctrinas, pero no todo lo que se hace bajo una carpa es circo y, como en todo orden de cosas, hay empresarios y comerciantes que hacen su agosto en septiembre. Divertir a los niños vende.

El circo es cosa de familia. Los lazos consanguíneos crean un hilo secreto de transmisión del oficio. Pregunté a Tintín, payaso principal del



"Circo Orlando Orfei":

-¿A qué hora ensayan ustedes?

-¿Nosotros?... No, ya ensayamos cuando chicos.

Dos cosas se me aclararon: Una, que el payaso no es sólo un oficio sino un estado de alerta de la conciencia que está ligado con nuestra infancia. Y otra,

que al perder con el paso del tiempo esa gracia natural, sólo es posible recuperarla a través de una escuela sistemática de la que carece el circo chileno. Todo queda librado entonces a los lazos más o menos estables de consanguinidad.

Hay ciertos tabúes donde la infidelidad, en todo sentido, es duramente castigada. Esto acaba con el diletantismo artístico, especie de donjuanismo que entre los actores crea la ilusión de que pueden hacer cualquier papel, cuando en realidad lo que por todos lados vemos es a actores haciendo el papelón. En el circo nadie anda saltando como veleta de un proyecto a otro. No existe una multitud de directores cada uno con su pomadita; Quevedo los habría llamado *arbitristas* para reírse de ellos. Quien se llame artista tendrá que ser malabarista, acróbata, trapecista, antipodista, o ser un tony capaz de reunir varias de estas artes. Quien tenga un proyecto será capaz de armar la carpa, manejar el motor, los aparatos y conseguir una casilla. Es cierto, he conocido muchos más artistas en el circo que en el teatro, es más, he

conocido muchos más actores en el circo que en el teatro. Sin embargo, el circo chileno es mirado por sobre el hombro y no hay ningún premio nacional para este gremio. Este desdén pedante con que se habla de la decadencia del circo chileno y el escándalo que se hace alrededor de ciertos tonies groseros proviene, por un lado, de la ignorancia que propaga la cultura oficial y, por otro, de un gusto masivo por la siutiquería. Por supuesto que esto se da también al interior del circo. Y la desaparición de la figura del director artístico denuncia el vacío en el espectáculo circense nacional. Desde Juan de Dios Corales se sigue llamando Señor Corales a todos los presentadores y se les confiere el título de director artístico, pero puedo decir que tuvimos una sesión de trabajo con Marietta Rudina, directora artística del "Circo de Moscú", y supimos lo que era un director de circo. Su rol era fundamental para ver un espectáculo cuidado hasta en los menores detalles. El circo ha perdido al verdadero Corales, precisamente porque lo convirtió en leyenda.

EL TONY CHILENO

Se habla de Marcos Droguett, el tony Nico, que trabajaba en la carpa de los hermanos Corales cuando en ésta se hacían representaciones de las hazañas de Manuel Rodríguez y el Cuerpo de Carabineros intervenía disparando balas de salva que encendían los corazones. De esa época también es un Pirinola, gran saltador que fue vencido por el empinar del codo, arte de todo payaso chileno, que debe ser ingenioso, curadito y lacho.

Luego vino el tony Perico que hizo reír al León de Tarapacá, quien fuera proclamado en la carpa de los hermanos Corales. En esa época el circo se instalaba frente a la Moneda. Después vino Chalupa, un abogado que se botó a tony y que tenía gran éxito con sus monólogos políticos; trabajó con Maturana, autor de la famosa poesía del tony.

El circo se levantaba por el sector Franklin con una "ni que tremenda acuática". Esta expe-



Tony Nico, Marcos Droguett.

sión viene de la época que el gran circo de Pipiripi y Montes de Oca representaba la Pantomima Acuática... en la que se llenaba una enorme piscina de agua y se hacía un hoyo en medio de la pista para representar un sainete al estilo veneciano. Una vez, por accidente, se vació la dichosa piscina, y un galán atiplado se hundía mientras los libreas con botas de pescador intentaban arrastrar el bote que ya casi no flotaba. Uno de los matarifes que estaba entre el respetable público gritó: ¡Córtenle las bolas al novio! Carcajada y fin de la función. Por esta época llega Venturino con "Las Águilas Humanas" y su empresa Cóndor. Allí los tonies chilenos se ganan un espacio y se inaugura el "Caupolicán" con el gran trío cómico de Chorizo, Chicharra y Coligüe. De aquí va a nacer unos años más tarde el Tony Caluga, que ya había hecho su escuela en los circos más humildes que recorrían

y siguen recorriendo Chile. Caluga fue descubierta por don Adalberto Corales, hijo de la Dinastía Corales ya inmortal en el circo chileno.

LA REPRISÉ Y LA ENTRADA CÓMICA

No conozco en nuestro teatro una tradición tan precisa y una escuela tan rigurosa como la que existe para el payaso chileno.

Cualquier tony de los viejos en Chile maneja un corpus de unas cien rutinas que se saben de memoria. Esta tradición oral es una escuela viva que viene desde los orígenes del circo en Chile y que ha sido alimentada por Los Hermanos Corales, por el clown francés Monsieur Cayroli y por el ingenio de los payasos chilenos durante más de un siglo.

Esta cultura oral es, en boca de los tonies chilenos, uno de los tesoros vivientes de este país.

Es por otra parte una escuela actoral como no hay otra, pues el éxito de las *reprisés* conocidas, aun sin haberlas visto nunca, radica en la habilidad y gracia del ejecutante. En efecto, no es el vanguardismo o la novedad lo que cautiva sino justamente una poética del riesgo, que implica moverse entre lo previsible y lo infantil, manteniéndose flexible y diestro para sortear todas las acechanzas.

El material dramático contenido en estos juguetes cómicos es una madeja de motivos dinámicos. Es cosa de tirar la hebra y sacar la historia. El chiste es seleccionar bien.

La marginalidad de donde proviene el circo, irrumpiendo en el centro del espacio público, es justamente lo que produce encanto y magia. El tony viene a romper las fronteras con su risa desenfadada, y es por eso que florece después de períodos de represión.

LA TONYFICACIÓN

La risa cura. Hace un año que venimos realizando visitas a los hospitales; mi primera experiencia fue entre niños con graves problemas

respiratorios y entre viejos enfermos terminales, y fue en una clínica psiquiátrica, actuando para doscientos enfermos mentales, donde los payasos entretuvieron y arrancaron carcajadas de alivio. Entre los locos, los payasos están en sus salsa, pues la locura del tony es artística, es una locura enamorada que se ha escapado del laberinto sombrío de la demencia.

TRASHUMANTES

La vida del tony, como la del cirquero, es precaria, es la del eterno viajero y la fuerza de esta vocación es que se vive de acuerdo a un hecho verdadero: estamos de paso por el mundo y nuestras casas no son más seguras ni más adecuadas que una casilla de las que rodean la carpa principal del circo. Esta es una embarcación que soporta, sobre sus mástiles volatineros, alambristas, malabaristas y tonies que ofician un culto antiquísimo a la alegría, a la risa y al riesgo tremendo que implica vivir y estar vivo por la gracia de Dios.

El tony no es el artista que salió malo para hacer alguna de las pruebas de destreza como malabares, trapecio, cuerda floja o domar las fieras; es, más bien, uno de los artistas capaces de reunir una o más de estas habilidades y de hacerlas además con gracia y bis cómica.

La bis cómica es esa cualidad del que se pone un traje, hace un ademán, dice una palabra y ya causa risa y cae bien; es ser liviano de sangre, tiene que ver con el *ángel* en jerga teatral.

No hay un gran actor trágico que no sea capaz de ser un buen bufo. El tony es capaz de tender ese puente entre la tragedia y la bufonada.

Tal vez ha sido la marginalidad del tony chileno lo que ha permitido que no se perdiera la tradición oral contenida en las *reprisés* y entradas cómicas. Son contados con los dedos de una mano los tonies que han sido aceptados por la cultura oficial chilena. No es el caso de los actores, que no faltan nunca en las páginas de la vida social y que incluso llegan a puestos de poder bastante altos.

Es que el circo nunca se ha vuelto asunto de

universitarios, en cambio, el teatro vive su época de apogeo con el desarrollo de los dos grandes teatros universitarios.

La profusión de escuelas de teatro que existe hoy día, más de veintidós, da cuenta, entre otras cosas, de esta necesidad de las artes de la representación de transgredir, como lo ha hecho siempre el circo, las fronteras de lo institucional y de lo doctoral para relacionarse con el mundo caótico y carnavalesco que ofrece infinitas fuentes de inspiración. Claro que Juan Segura vivió muchos años y el seno de un *alma mater* es infinitamente más reconfortante que la precariedad de la carpa de Iona.

SIN LONYA

Lonya se le llama a un alambre de seguridad con el que trabajan los trapecistas y otros artistas de altura que arriesgan sus vidas.

El "dupindilu" que hacen al final del espec-

táculo los Cartes no lleva *lonya*. En los circos chilenos, los vuelistas se precian de actuar sin *lonya*. Marcos Cartes reconoce que, al estar asegurado por el hilo de acero del que pende la vida, podría arriesgarse más buscando la perfección, pero señala que eso le quitaría emoción al número. Hablando en nombre del público, asegura que la gente goza con el peligro real en que se pone el artista. Sin *lonya* no se puede fallar. La vida de Marcos y la de su esposa dependen de su concentración y, sin embargo, Marcos es el mismo que pone la música y que bromea durante todo el espectáculo al lado de la jaula de los leones.

Este desafío me recordó el episodio en que un actor español echaba pullas a un torero que se encontraba en dificultades con la muleta ante la media tonelada con cuernos que tenía delante. De pronto, el torero lo encaró diciéndole: "Oye... ven tú a la arena que esto no es de mentirijilla como en el teatro".

Quinteto célebre. De izquierda a derecha: Caluga, Abraham Lillo Machuca; Farolito, Fernando Gil; "Clon"; Chorizo, Carlos Beltrán; Coligüe, Héctor Aguilera Campos.





"Clon", Polito Pérez.

Un teatro que no implique riesgo no es teatro, más aún, cuando no hay toro en el escenario, ni es indispensable que Hamlet se cuelgue de un trapecio. Definitivamente el teatro debe ser sin *lonya*.

MUERTE

Nuestro debut en el circo del Tony Caluga y los hermanos Cartes empezó en el Cementerio General bajo la carpa de zinc. Hasta ahí acompañamos los restos de don Pedro Cartes. A la manera circense me tocó soplar el saxo en el cortejo. Dimos el aplauso final al querido tony Chascarrito e hicimos su voluntad debutando el 10 de septiembre porque la función debía continuar. A Caluga también lo conocí personalmente en el entierro de

su hermano. No creo en hechos fortuitos, pienso más bien en un sentido que va ligando los acontecimientos más allá de nuestra total comprensión. Payasos y Misterios de Eleusis hace mucho tiempo que para mí estaban relacionados.

Muchas veces escuché que todo en el circo era grandioso, espectacular, pero sobre todo que era colosal. Esta palabrita me sonaba a palabrota y me daba tumbos en la cabeza. Cuando investigué su significado di un salto colosal, al darme cuenta que venía de Kolosoi, el nombre que los griegos daban a ciertas estatuas que rememoran la presencia de los muertos en el mundo de los vivos.

Para mí, ese pelele que cae del techo del circo era colosal, era como un artista desnucado en presencia de todos y de cuya desgracia nadie se da cuenta; me hacía comprender que el muerto en el que se convierte todo artista de circo es un verdadero pelele. Es en esta condición de estar muerto donde los payasos se hacen perceptibles para los vivos. Estos seres infinitamente extraños que desde el otro lado de la pista hacen sus piruetas, adquieren toda su singularidad. Y nos reímos de su silueta grotesca, aceptándolos y rechazándolos a la vez, gozando al verlos que reciben todas las cachetadas y patadas en el culo del mundo sin ninguna esperanza de ocupar algún puesto en nuestra vida de espectadores.

Es en la presentación de todos los artistas al final del espectáculo cuando sentía con mayor fuerza esta condición de fantasmas que sólo se hace presencia bajo la carpa del circo para luego desaparecer del mundo de los vivos.

Los niños aceptan este juego que para algunos adultos resulta macabro o insoportable.

CALUGA Y CORALES

Dos leyendas del circo chileno se reunieron para hacer la rutina de los huevos. Uno de 76 y el otro de 78. Uno de la Dinastía de Corales y el otro un pelusita que resultó ser buen tony. Dos fósiles que, a pesar de ello, tenían momentos de luminosidad, arrancando risas y entusiasmo del público.

¿Qué los hace salir a actuar una vez más?

Es cierto que lo hacen por un salario, pero nada que pueda compararse a lo que alguna vez ganaron en su apogeo. Salen a la pista porque el día en que no lo hagan dejarán de existir. La opinión pública ya los enterró, el vulgo ya liquidó sus historias personales y los convirtió en leyenda.

Alguien preguntó si no serían dos disfrazados que alquilan sus trajes en la "Casa Util". Don Abraham Lillo Machuca y don Tomás Corales fueron habitados por dos espíritus luminosos, pero la memoria colectiva los trae a la pista del circo, remendados y con fragmentos irreconocibles de los que fueron grandes artistas. Sin embargo, los veo sentados conversar, antes de salir a actuar, sobre cosas del más allá y sonríen al vernos preparar afanosos y con entusiasmo nuestra entrada cómica. Se ve que somos de la misma especie y tenemos un mismo fin.

EL CHARRO

El Piti vestido de charro mexicano canta rancheras, tras saludos de México lindo y agradece la invitación que Caluga le ha hecho para venir a Chile. Nunca ha puesto un pie en México, pero asegura que este engaño es para atraer público.

No creo que nadie se engañe, pero sin duda que lo charro tiene un lugar en el circo chileno. El hombre bandido, machote, pistola en mano y con su corazón ahogado en fuerte, constituye ya un espectáculo circense, como lo fue la mujer barbuda.

LA FIESTA

El circo le recuerda al teatro su espíritu festivo. Porque, ¿qué es el teatro sino una fiesta? Una obra puede ser alegre o triste, violenta o tranquila, pero si no hay festival, si no hay diversión, no hay teatro. Debe seguir siendo algo que una muchedumbre de griegos salvajes, hace más de mil años, expresara en forma tosca y apasionada en honor al dios del vino. Emociones fuertes que valgan la pena del que se ha movilizad

ir al teatro.

Obras que se parecen a conferencias, o disecciones de la vida o análisis moral de tal o cual conflicto humano, o anecdotarios triviales de tal generación, o simples juguetes comerciales, están fuera de la esencia del teatro, y podrían caber dentro de una carpa de circo como números de unos dos o tres minutos. Propongo reducir toda la



Tomás Corales e hijo.

cartelera teatral a una sola función de circo en la que se presente el mejor momento de veinticuatro obras de teatro nacionales. Sería una fiesta, siempre que hubiera abundante vino tinto y del otro.

LAS SIETE VIDAS DEL TONY CALUGA

Es el título de la obra de teatrocirco que estoy terminando. Busco ilustradores para hacer con ella un comic o un video o tal vez la lleve al escenario con muñecos. Mantener reunidos a los payasos es casi imposible.

Continuará...

¿POR QUÉ EL RITUAL?*

WOLE SOYINKA
Dramaturgo nigeriano,
Premio Nobel de Literatura

¿Por qué el ritual? La pregunta nos remite al principio mismo de la expresión humana y a sus complicaciones posteriores. ¿Por qué la metáfora? ¿Por qué tropos lingüísticos en cualquiera de sus formas? ¿Por qué o cómo en determinado momento se fue más allá de la correspondencia uno a uno entre los hombres y las cosas, entre los hombres y los actos, entre los nombres y los sentimientos, entre los nombres y los fenómenos? Es necesario sumergirse nada menos que en la ontología misma, no sólo del discurso, sino de

los sonidos y gestos humanos. Es necesario regresar a ese pasado atrayente, a esa desaparecida fase de la evolución humana cuando un ser que articulaba reconoció que, además de las cosas, existían también conexiones entre las cosas. Vínculos o fuerzas, sean éstas de atracción o repulsión, de contraste, similitud o análogas a las numerosas particularidades dentro de la Naturaleza. En palabras de Tiresias, tomadas de mi adaptación de *Las Bacantes*, que con un propósito evidente titulé "Un rito de comunión":

Usa tus ojos Pentheus. No puedo ver pero yo sí
Sé. Y siento. Al igual que tú, aunque tú no
Aceptes. Ves este poder hecho manifiesto
Y aún así lo niegas. Piensa de nuevo en el destino humano
Qué es sino un viaje hacia la muerte.
La extinción. Pero las visiones descubren otro mundo, dan
Fuerza y consuelo. Dionisio, trascendemos
La putrefacción de la carne que comienza
Desde el momento en que tomamos aliento.
Este es un dios de profecía. Sus adoradores,
Como los videntes, están provistos de poderes mánticos.
La razón está obstruida por demasiados detalles materiales
Anhelos, adquisiciones, ansiedades. Cuando él invade la mente,
La razón se pone a dormir. Libera la mente,
La expande y la llena de visiones exaltantes.
La carne es trascendida.

* Este artículo fue presentado en el Simposium de Teatro sobre el teatro no-aristotélico organizado por el profesor y director Ricard Salvat en Barcelona, en octubre de 1991.

Por supuesto, el reconocimiento es una cosa: la comprensión, otra. Dicho reconocimiento puede provenir de la observación deductiva o de la intuición, pero ninguno de estos caminos garantiza una **comprensión** del proceso, la capacidad para explicarlo, menos aún cuando dicha conexión resulta ser de causalidad. Las nubes oscuras se reúnen, los relámpagos centellean y comienza a llover. Pero, ¿cómo? La incapacidad para comprender, para aprehender, no inhibe sin embargo el esfuerzo de simular el fenómeno o el proceso causal de una u otra forma, para repelerlo cuando se lo teme; o seducirlo, provocar su existencia, donde se lo desea; controlarlo cuando el proceso causal o sus efectos son predecibles; o simplemente asegurar su constancia y celebrar su esencia. Por cierto, la incapacidad misma para desentrañar el misterio de una relación causal en los fenómenos naturales usando herramientas racionales, puede inducir el procedimiento mimético. En esta aventura ya está implícito el comienzo de las complicaciones idiomáticas en la representación de la realidad.

Debemos ahondar aún más. La mimesis emplea una correspondencia literal o casi literal, en tanto el Ritual trasciende la literalidad. Al tratar de reproducir un proceso causal, por ejemplo, los constituyentes, los protagonistas de ese proceso—animado o inanimado—Sin duda pueden ser simulados, lo que no ocurre con el fenómeno de causalidad en sí mismo. ¿Cómo se lo debe representar? ¿Cómo hay que evocarlo, controlarlo o celebrarlo? La “fuerza” entre las cosas, el calendario de fenómenos tales como la periodicidad de las lluvias o la luna o las inundaciones o la sequía. O, por el contrario, un quiebre en la periodicidad observada que rompe el patrón de las observaciones existentes y crea ansiedad—como la sequía repentina de un manantial que sustenta la vida, el repentino rumor y temblores en la cima de una montaña normalmente plácida o el velamiento, a plena luz del día, de un sol hasta entonces predecible. Este tipo de desafíos a la seguridad del individuo y de la comunidad, en suma, estas

amenazas a la sobrevivencia humana y las ansiedades que alimenta, llevan al hombre a encontrar una sintaxis formal propia como instrumento de control o aplacamiento. ¿Por qué la sequía? ¿Por qué la enfermedad? ¿Por qué la pérdida o el agotamiento repentinos de la fuerza vital dentro de la envoltura física de la entidad humana? ¿Por qué la muerte? Sí, ¡eso muy especialmente! ¿Por qué la muerte, no sólo como se la observa periódicamente en la Naturaleza, sino en el hombre? ¿Por qué la muerte de la sociedad—posiblemente no toda de una vez, pero sí sus partes vitales, tal como las percibe la Autoridad, el Reformador o el Moralista? Pero en primer y último lugar—¿por qué el fenómeno de la muerte?

Obviamente, el hombre encuentra allí todas sus facultades enfrentadas a una contradicción terca e implacable en su aprehensión productiva o creativa del sí mismo. Ese otro, ese alter ego, un reflejo físico de su ser que a través de la interacción social daba cada día prueba o garantía de su propia existencia, abrupta o progresivamente pierde todo movimiento, toda capacidad de propósito social. La gran envoltura física, la Naturaleza, sólo ella parece tener algún interés último en lo que queda de él. Pero la muerte—él lo observa fácilmente—es similar al sueño y el Hombre sabe que la conciencia sigue estando vinculada a la condición del sueño. ¿La simulación de alguna intensa experiencia compartida de la vida consciente, podría tranquilizar o reconciliar lo viviente para su propia reabsorción en la materia unificadora o la esencia de esa Suma Absoluta de fenómenos, la Naturaleza? ¿O para transmutar la ausencia, la energía negativa de la ausencia (muerte), en los procesos causales de las actividades de la Naturaleza, esos animadores causales llamados ya sea dioses, demiurgos, Mundo Ancestral, lo Nonato, la Fuerza de la Vida u otras ingeniosas reificaciones de lo inefable? Nuevamente de *Las bacantes*, esta vez la voz del dios Dionisos, quien atestigua en favor propio:

Algo vive ya, hay humo entre los escombros. Pavesas vivas. El fénix se levanta y aparece

la vida —alas de cenizas que se enfrían, vitículas partiendo de la putrefacción, movimiento partiendo de lo que estaba petrificado— Hay parras verdes en la escoria de la ruina. Mío, como en los fangos de la montaña, amontonándose e hinchándose. Fluyen, inundan las gargantas largo tiempo sedientas de los hombres y liberan su alegría. Este sacramento de la tierra es vida.

¿O incluso el poder mundano y terrestre como aparece investido en transfiguraciones antropomórficas? El guerrero deificado. El Poder Histórico. El Superhombre. El Revolucionario Amoral. El Prelado y otras apropiaciones divinas sobre la tierra. Ya que si bien el punto de partida es, o era, la Naturaleza, las Aventuras del hombre social también adquieren una autonomía y magnitud que lo obligan a ahondar en sus fuentes más profundas. Buenas o malas, con el tiempo estas adquieren una grandeza atemporal y espiritual que provoca el apaciguamiento, el fermento o la revitalización del Ritual. Un ejemplo evidente es el recuerdo del desarraigo, la dispersión y el llegar a ser de una raza.

Sin embargo, estas observaciones aparentemente antropológicas, ¿son pertinentes sólo para los esfuerzos del llamado hombre primitivo en sus contiendas con los imponderables de su existencia? ¿O estamos hablando de Max Frisch (*Conde Oederland*)? ¿O de Jean Genet (*El balcón*)? ¿O de la obra de Duro Ladipo *Oba Koso*, ese drama de Sango, legendario rey de Oyo, que en su muerte fue elevado al panteón de los dioses como el demiurgo del trueno?

La energía universalizadora de boras como *Oba Koso* de Duro Ladipo —cuya traducción es "El rey no está colgado"— resulta comprensible cuando su estructura de creencias se traduce dentro de la matriz de un "programa comunitario", esquematizada en lo anterior. El material de la representación es bastante directo: un monarca se extralimita. Con ansias permanentes de tener más poder y celoso de la usurpación de su autoridad política por parte de dos poderosos guerreros,

Sango los obliga a enfrentarse. Sin embargo, en vez de alcanzar su destrucción mutua, ambos sobreviven. Así que lo intenta de nuevo, esta vez en una arena pública donde el duelo entre los dos es a muerte. En esta atmósfera de horror, el guerrero victorioso revela su conocimiento del propósito final de Sango, el rey, y lo desafía frente al pueblo reunido, lo humilla y lo invita, de hecho, a abdicar y dejar el pueblo. Para gran desconcierto del rey, su propia corte, su familia y el pueblo lo abandonan. Excepto su esposa favorita. En un ataque de rabia de dimensiones realmente sobrehumanas, Sango los ataca ferozmente, los mata a diestra y siniestra, mientras el resto huye, sin embargo, una vez saciado de sangre, la claridad vuelve a sus sentidos y, superado por el remordimiento, va hacia el árbol ayan y se cuelga.

Hasta aquí, se nos ofrece la historia plausible o la leyenda de Alafin, antiguo rey de Oyo, uno de los pueblos Yoruba de Nigeria. Pero ahora, ¿qué hacen los sacerdotes y la nobleza cortesana al encontrarse con la indescriptible visión de su rey colgando de un árbol? Lo bajan, amortajan el cuerpo y lo entierran en secreto. Los que ya han pasado por el lugar, quienes han presenciado la imagen y llevado las noticias al pueblo son silenciados firmemente por los tambores reales que transmiten el mensaje *Oba Koso*—No, el rey no se colgó. Airado por la deslealtad de su gente, el rey tan sólo volvió a su morada inmortal en los techos celestiales. Su voz se escuchará en el trueno y su relámpago descenderá cuando sea invocado por la comunidad para hacer justicia con los ladrones, los asesinos, los traidores y otros enemigos de la sociedad.

La enorme energía negativa de un individuo ha sido convertida hábilmente en una fuerza de la Naturaleza, igualmente impredecible y arbitraria, pero sometida ahora a un control simbólico, apropiada a través de la acción humana y avasallada dentro de un proceso social. La re-presentación de esta obra se transforma en un recordatorio de la existencia activa de una maquinaria de justicia social. Obviamente se trata de un engaño,



"Los negros", de Jean Genet. En la foto: Mario Montillas, Humberto Duvauchelle, Rodolfo Pulgar, Margarita Barón y Claudio Rodríguez.

pero sólo en los detalles causales de un fenómeno en curso, y el objetivo del ritual es subsumir totalmente tanto a las personas circunstanciales como la individualidad de los protagonistas dentro del disolvente del ser esencial, el carácter comunitario de la comunión humana abstraída o esencializada. No son la arrogancia ni los reveses esperados lo que ocupan nuestras respuestas, ni siquiera se trata del carácter del héroe, su desarrollo, bajeza o nobleza, sino de una colisión de fuerzas

sobrehumanas o sobrenaturales existentes y su resolución en favor del proceso sanador de una psique comunitaria maltratada. El personaje y la fortuna de Sango, el rey, sus caballeros, su harem y la gente de su pueblo no están ordenados como absolutos dramáticos, sino como pasajes o tributarios dentro del conglomerado psíquico del ser comunitario.

He presentado como ejemplo esta obra específica porque ofrece una instancia notable de la probada universalidad de la experiencia ritual. En los años 60 y a principios de los 70, esta representación ritual, apodada a veces "ópera folclórica", "ópera nativa", etc. tanto por la prensa nacional como por la prensa europea, realizó su estreno europeo en Alemania, luego viajó a los Estados Unidos, Gran Bretaña, las Indias Orientales, Brasil y por supuesto estuvo de gira en su propio país de origen, Nigeria. En todas partes, la respuesta fue la misma: un sobrecogedor sentido de verse absorbido por un misterio latente dentro de una comunidad mágicamente reestablecida entre las paredes del anfiteatro. El idioma era Yoruba, lo cual no parece haber tenido el menor efecto

alienante en el público. Estuve presente en tres de estas representaciones -Berlín, Londres y Nueva York- y dicho fenómeno de absorción fue notable en todas esas instancias. Por una vez, la Torre de Babel de los críticos se vio unificada en su lenguaje de respuesta.

Escudriñar esta forma de teatro desde un compuesto técnico aristotélico es encontrarse en realidad con una paradoja. Lo arquetípico reemplaza la caracterización. Y mientras Oba Koso

evita claramente todos los conceptos como unidad de tiempo, lugar y singularidad de acción, en realidad funde todos estos específicos en una unidad de pura esencia, que resulta en una mezcla inconsútil de atemporalidad, espacialidad y animación cósmica en que la catarsis no es un resultado singular, sino un residuo emocional unificador. Si queremos hacer una metáfora partiendo del motivo final de la obra, quizás hablaríamos de un efecto de relámpago envolvente en oposición a la variedad bifurcada más común. Este fue el resultado de una supresión paralela de la individualización aun entre agregados teatrales –percusión, movimiento, canto, incluso los trajes que tan palpablemente derivan de ritmos corporales formalizados de los “performers”: todo esto se disolvía en la fluidez de la emisión ritual.

¿Es posible entonces que estemos extendiendo nuestros conceptos más allá de la licencia poética cuando nos referimos, por ejemplo, a *El balcón* o *Los negros* de Jean Genet como teatro ritual? O incluso a *Las criadas* –quizás podemos recorrer de igual manera todo la serie. Bueno, probemos y descubramos ahora nuevamente ciertas funciones fundamentales del ritual definidas antes, prestándole mucha atención a ese proceso al que me he referido en expresiones tales como “una transmutación de la ausencia, la energía negativa de la ausencia... en los procesos causales de la Naturaleza”. Y aún de manera más pertinente, comentando la misma *Oba Koso*; “ritual... subsumir totalmente las personas circunstanciales y la individualidad de sus protagonistas, dentro del disolvente del ser esencial, el carácter comunitario, o la comunión humana abstraída”. También me referí a la “enorme energía negativa del individuo” que se convierte en una fuerza de la Naturaleza o en una fuerza comunitaria casi de la Naturaleza, tal como las energías o fuerzas mortales anormales son inadvertidas formalmente en transfiguraciones antropomórficas. Sin embargo todo esto está resumido en forma aún más efectiva en un ensayo, “El drama y el arquetipo ritual”, del cual han sido tomados los siguientes párrafos.

Resulta interesante que el ensayo fuera escrito en 1975, es decir, unos pocos años antes del triunfal paso de *Oba Koso* por países extranjeros, cuando nuevamente me intrigó una dimensión ritual perdida no tanto entre los dramaturgos europeos como entre los críticos y teóricos del drama europeo contemporáneo. Aun en casos tan obvios como *¿Quién le teme al lobo?* de Edward Albee y su montaje en Nueva York, el cual presencié y que se destacaba fácilmente por su fidelidad ritual, tuve que admitir cierto desconcierto ante el hecho de que no todos, pero sí la mayor parte de los críticos se negaban a enfocar esta obra directamente como un ritual de exorcismo moderno, aun estando ambientada dentro del medio de la intelligentsia burguesa. No obstante, vamos al pasaje de “El drama y el arquetipo ritual”:

“La acción ha sido tomada por la comunidad tanto en el nivel práctico como en el nivel simbólico del protagonista. En el drama ritual el actor opera en la misma forma. Se prepara mental y físicamente para su desintegración y reunión dentro del útero universal del origen, experimenta la matriz transicional y aún así inconexa de la muerte y el ser. Este actor en el rol del protagonista se convierte en un portavoz del dios sin resistencias, articulando sonidos que difícilmente comprende pero que reflejan el vislumbrar impotentemente ese golfo de transición, el caldero hirviendo del oscuro poder mundano y la psique”.

Aun después de concederle cierta atenuación a esta visión cósmica en la actualización de *El balcón*, estamos obligados a reconocer, en la progresión dramática del Jefe de policía, un destino hacia la mencionada apoteosis ritual. Y cuando recordamos que todos los otros personajes han sido meras versiones menores, prólogos de este “Gran Final”, con sus propias variantes de la “Última Transubstanciación”, parece que no hay una interpretación –y lo que es más importante, un enfoque directorial– más oportuno de esta obra que una afirmación ritualista, donde los habitantes visibles de la “Casa de ilusión de Madame Irma”

son modelados como una comunidad sometida a una empresa ritual; y los insurgentes externos, que en su mayoría no se ven, como una extensión de esa comunidad inmediata. De hecho, incluso la estrategia de unificar ambas comunidades se ha abierto paso a través del motivo de la transfiguración ritualizada que en efecto recorre toda la representación. Naturalmente, *El balcón* es un tipo de ritual muy diferente a *Oba Koso*, al igual que *Sueño en una montaña mono* de Derek Walcott está más cerca de *Los Negros* de Genet. Y no sólo porque las dos últimas traten el tema de la búsqueda de una identidad racial y su validación a través del camino deliberado de autorrebajación, luego la restauración y posiblemente incluso la reivindicación, y ciertamente la aceptación, la auto-aceptación como meta final de este último género de intento ritualista. Al igual que *El lobo* de Albee, tanto *Los negros* como *Sueño en una montaña mono* son ejercicios ritualistas del tema del exorcismo social.

Permítanme agregar rápidamente que no tenemos que creer en espíritus malignos o el demonio y su proclividad a tomar posesión de la psique desprevenida. Con la actual proliferación del tema de "El Exorcista" en el mundo cinematográfico—Exorcista I, II y probablemente "El retorno del exorcista", "La hija del exorcista", ad infinitum—hay que ser más bien cauteloso con estas expresiones. ¿Usemos entonces una expresión cómodamente "científica" como dislocación de la personalidad? ¿O esquizofrenia, sin importar que se la diagnostique como una enfermedad genética o como el resultado de un trauma social o político? Lo que el resto de la sociedad observa en estos casos es la divergencia del patrón conductual familiar y su efecto en el resto de la comunidad. El ser afectado es poseído, para todos los fines, por una conciencia extraña, una esencia perturbadora. El remedio es un ritual de exorcismo que permita separar las personalidades en pugna. Ahora bien, ¿qué ritual o ceremonias nos ofrecen un punto de referencia en este tema? ¿Una ceremonia de la reservación de los Indios Rojos en los Estados

Unidos o Canadá o entre los maoríes de Nueva Zelanda? ¿O *Sueño de una montaña mono* de Derek Walcott? ¿O incluso nuevamente *Los negros* de Jean Genet? El dramaturgo contemporáneo de un temperamento particular generalmente termina siendo un descendiente del exorcista tradicional.

Esto no debe sorprendernos. Partiendo de las realidades empíricas de su medio ambiente, el Hombre deduce ciertas leyes para la preservación de las especies. Estas leyes tienen que ser afianzadas en la conciencia de la sociedad, una sociedad que a su vez es renovada y reafirmada por la participación en mecanismos que tocan la conciencia colectiva e individual, continuamente. Sólo podemos especular acerca de los procesos racionales que producen gradualmente este involucramiento de las metas fundamentales de la sociedad por parte de lo irracional; esto es, de la metodología intuitiva o subjetiva. Por metas fundamentales nos referimos de nuevo a la identificación y a la acción reparadora de defectos del combate, escasez o discontinuidad en las necesidades sociales— comida, abrigo, agua, herramientas, salud, medios de protección contra elementos hostiles como animales salvajes o rivales merodeadores. Los miles de teorías sobre la evolución de este proceso sólo dan testimonio de la incapacidad del hombre moderno para llegar a cualquier conclusión definitiva sobre sí mismo— la mente sólo puede reflexionar sobre sus propios mecanismos hasta la antigüedad—; lo anterior resulta muy claro para los antropólogos, filósofos y psicólogos, pero aún así, no impide que periódicamente, emitan conclusiones dogmáticas y condenen todas las especulaciones anteriores. Y lo que es todavía más interesante y relevante para nuestros propósitos, la atribución de dos de estos mecanismos —la construcción del mito y el ritual— a una fase primitiva del desarrollo humano, no ha impedido que la mayoría de los artistas modernos —en todos los medios— hayan recurrido a este idioma de penetración psicológica en su persecución de metas sociales contemporáneas que han sido identifica-



"Las bacantes", de Eurípides, en el programa Teatro Español de Madrid. Foto: Chicho.

das, aisladas y están siendo seguidas con toda deliberación científica. Los políticos y los demagogos, buscando la subyugación masiva, también han explotado esta sensibilidad ritual en su propio beneficio. Y en forma igualmente agotadora, también han sido resistidos por la contracultura del disidente en forma de dramaturgo, que busca aún más profundamente en la psique de los oprimidos a través de la misma subconciencia ritual, oponiendo su liturgia radical o anárquica a las ortodoxias corruptas, opresivas o simplemente resentidas.

Ahora bien, de lo anterior han emergido ya una cierta cantidad de características de este idioma ritual. Primero, es claro que el ritual es un paso, no una estructura cerrada. A diferencia del teatro aristotélico, corresponde a una estrategia hacia un fin claramente definido—bueno, no siempre claramente definido, pero definitivamente un fin en

vistas— un idioma de transformación, aunque sea efímero. Un idioma es aquí una forma taquigráfica para una comunicación concreta, una versión elíptica de un campo de intercambio social que comprende mucho más. Simplemente resumamos lo anterior proponiendo que el Ritual es un idioma autoconstitutivo cuya elaboración—es decir, cuya dinámica de expresión por sí misma— puede expresar o inculcar el propósito social primario. A diferencia del texto dramático, el ritual no se puede "leer". Bueno, obviamente se puede, o por el contrario no estaríamos en posición de referirnos a textos dramáticos de carácter ritual; sin embargo, esta afirmación sigue siendo válida: el ritual está en la representación. Y el propósito social que, según afirmamos, sólo la actuación puede inculcar, puede ser conservador (esto es reaccionario) o bien radical, progresivo o neutro. Obviamente hay escuelas de pensamiento que

insisten, quizás con menos estridencia y autoafirmación que hasta ahora, en que no puede haber una afirmación o propósito neutro en ninguna empresa creativa— este argumento pertenece a otro campo del discurso. Por ahora, a propósito de dichas afirmaciones, es suficiente comentar que he presenciado dramas rituales del momento previo a la cosecha —para citar un ejemplo— cuya concepción y ejecución eran pura esencia, indiferentes, de hecho deliberadamente aislados, de las complicaciones de la realidad social externa de la comunidad. Por el contrario, obviamente, no escasean los rituales sobre la realeza y el drama que ha evolucionado a partir de ellos, ambos permeados una y otra vez por obsesiones jerárquicas de la sociedad feudal, y esto, irónicamente, dentro del mismo ethos ritualista, que corresponde a un ethos de nivelación espiritual o, por lo menos, de individualización reducida.

Instrumento radical potencial de propósito social, considerando esta última afirmación, uno empieza a entender por qué el ritual nunca deja la escena, al menos no por un período prolongado. Sus valores heurísticos son demasiado claros, específicamente dentro de la esfera interior de la conciencia igualitaria. Explica por qué los dramaturgos modernos consideran *Las bacantes* de Eurípides un vehículo compatible con su temperamento dramático, y yo mismo me cuento entre ellos. Respondí con entusiasmo una invitación del Teatro Nacional Británico para adaptar este clásico a la escena contemporánea. El matrimonio de este llamamiento políticamente subversivo desde el interior de una dispensa social encerrada en una camisa de fuerza, con una celebración bulliciosa e iconoclasta de los misterios de la Naturaleza y su expansión de lo visceral a un rango cósmico, le confiere una dimensión global que encuentro sin

parangón en la mayor parte del drama ritualista, ya sea de la antigüedad o de la escena contemporánea, y de hecho entre las diversas culturas teatrales del mundo. Esta parece una observación con la cual terminar, así que voy a citar algunos párrafos clave de mis notas de producción para la adaptación. Desafortunadamente, la visión del director y la mía tomaron direcciones diferentes, así que no puedo decir que me entusiasmara lo que vi en escena. Tampoco, permítanme agregarlo, lo estuvieron la mayor parte de los críticos ni los públicos. Esta adaptación fue montada posteriormente en Kingston, Jamaica, por Carroll Dawes. No presencié esa puesta en escena, pero el público aparentemente no encontró ningún problema en identificarse con este medio y sumergirse en una experiencia ritual. Mi visión de *Las bacantes* se expresa como sigue:

Veo *Las bacantes* finalmente como un prodigio, un banquete bárbaro, una manifestación de profunda penetración interior de la necesidad universal del hombre por ajustarse a la Naturaleza. El más que aludido canibalismo corresponde a las necesidades periódicas del hombre de hartarse de bebida y comida y copular en una escala tan enorme como la de la Naturaleza en su ciclo monstruoso de regeneración. El ritual, sublimado o expresivo, es tanto terapia social como reafirmación de la solidaridad grupal, un anhelo de los orígenes y la formación de las comunidades y fraternías. El hombre reafirma su deuda con la tierra, se dedica a sí mismo a las demandas de continuidad e invoca las energías de la productividad. Reabsorbido dentro de las psique comunitaria, provoca los recursos de la Naturaleza; a su vez se ve abastecido con creces para el desgaste cíclico de su potencia frágil e individual.

Traducción: Milena Grass

Actualidad teatral

PALABRAS DE EGON WOLFF EN EL VII FESTIVAL DE TEATRO DEL INSTITUTO CHILENO NORTEAMERICANO DE CULTURA

Cuando mi amigo René Lara me llamó hace algún tiempo, para comunicarme que el comité del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura encargado de estas cosas había decidido dedicarme, por esta vez, el Festival de Teatro que anualmente se realiza en esta sala, me asaltaron de inmediato una serie de sentimientos, todos gratos por cierto.

Estaba, por una parte, la sensación de labor cumplida, que siempre estimula a estas alturas de la vida en que los vientos comienzan a convertirme en brisas y mis ojos buscan cada día más la tibieza del sol y, por otra, la emoción de estar frente a una comunidad de amigos que deseaba expresarme, así, su afecto y su reconocimiento por esa tarea realizada.

Pero se me coló también un sentimiento, de índole no tan tranquilizadora, que me parece inevitable en estos casos, cuando un hecho así obliga a revisar lo realizado, y que es el de sentirse cómplice de una suerte de usurpación de un nombre. ¿Y por qué digo esto? Porque el nombre propio, mirado en la perspectiva de esa labor cumplida durante tantos años, pierde relieve para uno, de tal suerte que nombre y obra terminan por entremezclarse en un todo barroso, que le hace a uno difícil rescatar su propia identidad.

Porque, ese nombre a quien dedican este festival, ¿quién es en realidad? ¿Y cuánto hay de él en sus obras? Uno se pregunta: ¿es ese ser, en

verdad, uno mismo? Porque a estas alturas, es inevitable mirar atrás y ver la propia obra escrita en la niebla. Como hitos alzados en el camino, las obras de uno comienzan a desfilar ante la vista, en una penumbra neblinosa que disuelve los contornos y van pasando hacia atrás, hacia la zona donde acecha el olvido, **Mansión de lechuzas, Invasores, El signo de Caín, Kindergarten...** Títulos que a uno le cuesta atribuirse. ¿Cuánto hay de uno mismo en ese amasijo de emociones, sentimientos e ideas que alguna vez resplandecieron? y ¿qué representan hoy cada una de ellos? ¿Qué es uno mismo, entonces? ¿Es ese sentimiento o es sólo su emisión? Las obras que uno deja, son de uno concientemente o sólo son parte de un alma irrestricta dentro de uno mismo, que algún día, bajo el gobierno de un impulso incontrollable, pugnaron por salir en forma de una creación ajena y, sin embargo, tan propia? ¿Qué es lo que separa obra y ser?

En fin, son las preguntas que me hice en el mismo momento de recibir la información de que este festival me sería dedicado. Y llegué a la conclusión de que la vida tiene eso de sabia: no permite pensar en perspectiva. Uno, simplemente, trabaja y cada creación se va acumulando sobre la anterior, ebria, irracionalmente, ya que las contingencias de la lucha diaria se hacen cargo de uno y no lo dejan pensar en la conciencia del tiempo transcurrido y su inevitable conclusión final: el



balance que uno debe hacer de lo realizado.

Hoy, ustedes me obligan a diferenciar obra y persona y lo hago con la perpleja emoción de tener en ustedes a un grupo de amigos que quieren llegar a mí.

Créanme, no lo duden: hoy me siento, aquí, en casa. Cuando veo todos esos rostros amigos que me rodean, rostros jóvenes que quieren leer en mí su propio futuro, y que al rodearme le confieren una extraña presencia a mi nombre, para mí mismo, siento que tengo un fruto en mis manos que puedo ofrecer y que ustedes recogen y eso me

llena de alegría. Porque eso es lo que importa en última instancia: cumplir con la tarea que nos ha sido encomendada en el acto mismo de nacer. Porque nadie nace en balde, pienso. El nacimiento mismo implica una tarea que se debe ofrecer a los demás. Sin eso, la vida sólo me parece un vacío tedioso, que se autoconsume en la nada.

Hay mucho que se puede especular en torno a estas cosas, pero hoy debo concluir y no quiero terminar este par de palabras sin dirigirme a los jóvenes aquí presentes, muchos de ellos, mis queridos alumnos de la Universidad.

Escriban con cuidado, amigos. No escriban sólo por escribir. No actúen sólo por actuar. En este tiempo escéptico y de fácil conocimiento no digerido de las cosas, no dejen que los abruma la sensación del *sin sentido*. No den por sabido todo, porque les aseguro que no lo saben. Que el mundo los siga afectando con sus injusticias y desigualdades y no se acomoden a una fácil negación. Den testimonio vibrante de los hechos y pretendan, con ello, mejorar la vida. No constaten sólo los

hechos, sino propongan cambios, porque sólo así puede vivir el espíritu, y sólo así tiene sentido la aventura de vivir. Y sobre todo, no ahoguen su pasión. Cultiven una pasión inextinguible por el bien, aunque en este mundo cínico eso parezca, a veces, extemporáneo. Vivan, sientan y apiádense, que la vida los necesita. No olviden eso, nunca.

Gracias por estar aquí conmigo. Gracias por haberme recordado. Gracias por los años de sol que aún me quedan después de haberme regalado esto.

Gracias.

EL TEATRO DEL DOLOR

JUAN ANTONIO MUÑOZ H.

Periodista y crítico de teatro

Gracias al Goethe-Institut, la compañía alemana presentó tres obras en el país.

El trabajo que el "Theater An Der Ruhr" y su director Roberto Ciulli ofrecieron en sus presentaciones en el país es ejemplo de tensión teatral, de poética de los espacios, de instalación profunda y consciente en el dolor.

Una instalación que nace de un gran amor por el hombre y su vida, que ni se cuestiona siquiera qué le parecerá lo visto a la beatería institucionalizada y que aspira a un enfrentamiento artístico no prejuiciado. Sin humos en las ideas.

El de Ciulli y su grupo es un teatro que nace de la liberación de la literatura a la que el arte teatral ha estado tan sometida. Su labor propende a un teatro en el que director y elenco son también autores en el cual la preocupación se pone en lo malo "porque el enfrentamiento con ello ayuda a la gente a manejar lo que hay de irracional en el hombre".

Todo eso, por la creación de un arte teatral vigoroso y no sólo interpretativo, capaz de expresarse a sí mismo.

Eso fue lo que se expuso en obras tan distintas como *La muerte de Danton*, de Buchner; *Kaspar*, de Handke, y *Muertos sin sepultura*, de Sartre, esta última una feroz conmoción para los cientos de personas que se agolparon cada día y que



agotaron las entradas con mucha anticipación.

Roberto Ciulli: "Uno de los principios de nuestro trabajo es liberar al arte teatral de la esclavitud de la literatura. El arte del teatro siempre se ha visto obligado a traducir la literatura a movimiento. Con esto, se reduce a un arte de segunda categoría. A un arte interpretativo de otro arte".

"Se suele pensar el teatro en relación a un texto. En esa mirada, el único autor es el autor del texto. En el modelo del "Theater An Der Ruhr" tenemos al autor del texto, pero también a otro autor, que es el colectivo del teatro. De la relación de esos dos autores nace la presentación. Y se va creando, a partir de la literatura, un nuevo género que es el arte teatral. Por supuesto, en este viaje muchos textos se hacen prácticamente irreconocibles".

¿Puede llegar a ocurrir que el tema que el texto ofrece se convierta también en otra cosa?

"Sí, absolutamente. El colectivo del teatro definitivamente no es autor de un texto escrito. ¿Qué es lo específico de su creación? Recoger un texto y hacerlo vivir para la sociedad actual. Se trata de textos que designo como clásicos porque han traspasado las barreras del tiempo y se han liberado de la intencionalidad de su autor".

El "Theater An Der Ruhr" trabaja perma-

nementemente en colaboración con un dramaturgo, Helmut Schaefer. Su trabajo es "como el de un policía. El es una especie de inquisidor del texto y preside las reducciones. Con Helmut, que es 25 años más joven que yo, tenemos un diálogo desde hace quince años. Ambos estudiamos filosofía", dijo Ciulli.

Son distintas generaciones que se complementan. Pero, para ambos, lo más importante no es la filosofía aplicada al teatro sino que a través de ella se adquiera una cierta disciplina. "Eso es lo que necesita el teatro que siempre oscila entre la disciplina y el caos o la anarquía",



Roberto Ciulli.

Foto: Centro Documentación de El Mercurio.

Ciulli espera que sus actores lleguen a la improvisación creativa en torno a una obra sólo después de dejar fuera de sí todo cuanto pueda ser habitual. "Ese trabajo se inicia cuando uno está con el papel en blanco", explica. "Sólo así surge algo nuevo, distinto e insospechado".

"El actor, como cualquier ser humano, lee su

texto y desarrolla algún tipo de imaginación. Pero esa imaginación corresponde exactamente a la del 99 por ciento de las personas que leen el texto. Es muy aburrido ir a ver eso al teatro..."

¿Se puede apartar el arte de los desarrollos intelectuales?

"Es necesario el conocimiento intelectual previo a la improvisación creativa. Después, la intelectualización sólo interesa a las personas que escriben sobre arte. Y eso es, muchas veces, un impedimento para que nazca el arte".

"El arte no es informativo ni objetivo".

En su idea, ¿es posible que el encuentro arte-realidad deje de ser un enfrentamiento?

"Ese es uno de los temas más bellos del arte del teatro. Yo creo que hasta ahora la sociedad siempre ha subestimado el teatro por esa falsa posibilidad de unir arte y realidad".

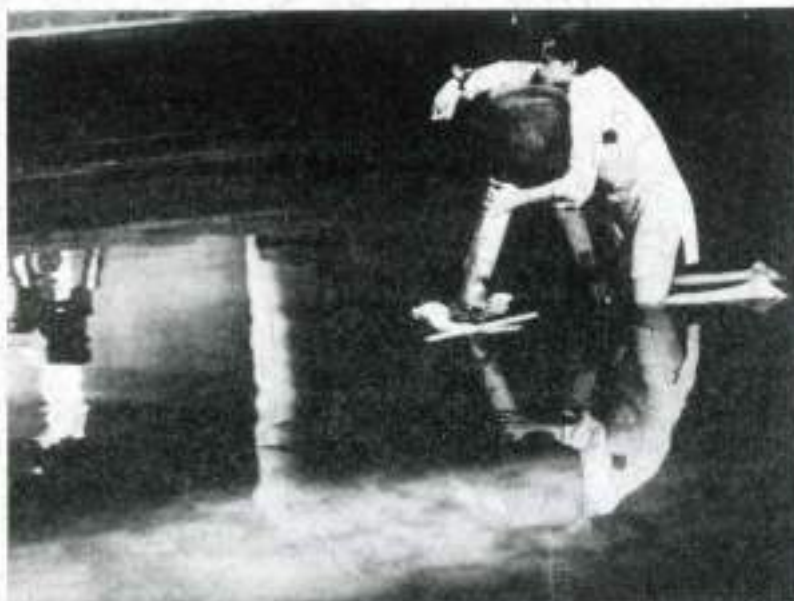
"El teatro muerto es un teatro que no logra traspasar al público con su momento creativo. Un teatro vivo es el que desencadena un proceso creativo en el público. Proceso que es algo específico y que hace el individuo solo, consigo mismo, durante el curso de la presentación. Una especie de autoconocimiento. Eso es lo nuevo. Nuestra sociedad nos obliga a no sentir sino a funcionar, a reprimir para funcionar mejor. El teatro entrega precisamente lo contrario. No la realidad".

"El teatro es como un espacio hipotético en el cual podemos vivenciar cosas que si experimentáramos en la vida real, estaríamos todos en los hospitales. Cuando podamos vivenciar en la realidad las cosas que estamos experimentando hoy día en el teatro, sin terminar en la clínica psiquiátrica o en la cárcel, ese día ya no necesitaremos el teatro. Ese día tendremos un paraíso terrenal y la realidad de la sociedad será el arte mismo. Pero todavía no hay de qué preocuparse..."

¿De qué se tiene que preocupar hoy el teatro?

"Creo que sólo hay que tratar el tema de lo malo. Porque lo malo es lo que nos impide llegar a ese paraíso".

"Lo que la sociedad aún no sabe manejar -



"Muertos sin sepultura". El agua, un elemento siempre presente que conmueve por remitir a lo más arcaico del hombre.

aunque aspira a ello—es lo irracional en el hombre. La tendencia es a dividir entre lo sano y lo enfermo, entre lo que nos parece sano y lo que nos parece enfermo. Pero de verdad no conocemos la razón profunda por la cual el hombre aún es capaz de hacer determinadas cosas. El teatro puede ayudar a que nos vayamos acercando a esas respuestas".

El director del "Teatro La Memoria" dijo que es necesario instalarse en el dolor.

"El dolor es un gran tesoro que tenemos los artistas. Y no sólo debe ser un tesoro para el arte sino también para la vida de la humanidad".

"También eso es importante en el sentido político. Alemania tuvo la oportunidad de aprender mucho con su terrible experiencia, pero perdió esa posibilidad, porque olvidó. Chile tiene ahora esa oportunidad. No hay que hacer operar el mecanismo del olvido y en ese sentido me parece muy importante desarrollar en el país un teatro como "La Memoria", que escarba en el dolor. Cuando vine por primera vez a Chile, miré la cartelera y vi que existía un teatro que se llamaba "La Memoria", sólo por eso ya me interesó".

¿La crítica sirve para algo?

"No puedo separar el juicio estético del juicio moral. La crítica, lamentablemente, no sirve para nada".

"Nos encontramos en la prehistoria en lo que se refiere al análisis del teatro. Lo que existe es sólo la historia de los fenómenos del teatro que han sido aceptados por el público, pero no la historia del teatro. Y bien sabemos que lo que la mayoría de la sociedad quiere tener no es realmente el arte verdadero".

Eso sucede con todas las artes.

"Sí, pero en el teatro tiene consecuencias extremas. Cien años después podemos llegar a descubrir que Van Gogh es un

gran pintor. En cambio, no podemos hacer lo mismo con un actor".

"Esa es la tragedia del arte teatral. En el caso del teatro, es muy necesario encontrar gente que sepa reconocer dónde está el arte".

¿Cuál es su visión del teatro chileno?

"Sería pretencioso decir que conozco el teatro chileno, aunque es la tercera vez que estoy acá y he visto bastante teatro. ¿Qué puedo decir? Que hay muchos teatros convencionales, burgueses. Eso tiene que ver con la situación económica catastrófica del teatro chileno".

"Luego puedo constatar una gran influencia del teatro europeo y de Brecht, cuya obra remite a un tiempo específico, a una situación determinada y que no se libera de la intencionalidad de su autor".

"Pero creo que el problema principal del teatro chileno es que depende de esa catastrófica situación económica. El primer paso es que el Estado se dé cuenta de que el desarrollo espiritual es importante y que se necesita del arte tanto como de los hospitales".

EL RECORRIDO DE "LA MUERTE Y LA DONCELLA" DE ARIEL DORFMAN

CAROLA OYARZÓN

Profesora Instituto de Letras U. C. y crítica de teatro

Lo que ha ocurrido con la obra de Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella*, parece ser uno de aquellos fenómenos que obligan a cuestionar todo el proceso artístico, desde su autoría a su producción, su recepción, su crítica y su contexto.

Se ha hablado suficiente de este caso teatral, cuyo estreno en Santiago en marzo de 1991, bajo la dirección de Anita Reeves y la participación de María Elena Duvauchelle, Hugo Medina y Tito Bustamante, fue poco afortunado, mientras que en Londres y en Nueva York su éxito, fuera de ser inmediato, se ha mantenido durante todo el año en curso, algo excepcional para una pieza latinoamericana. Ganó el premio Olivier como la mejor obra de 1992 en Inglaterra, y un Tony en Estados Unidos (equivalente al Oscar) por la actuación de Glenn Close. También su filmación dirigida por Roman Polanski significará —sin duda— uno de los mayores logros para la creación dramática de un autor. A esto podemos agregar que sus estrenos se han extendido a más de 20 países hasta el momento.

Todo lo anterior lleva necesariamente a revisar el porqué el público y la crítica en Chile recibieron a *La muerte y la doncella* tan faltos de entusiasmo, lo que significó que las funciones terminaran antes de lo programado y la gira a provincias se suspendiera. Las explicaciones más



generalizadas han sido las del propio Dorfman que señalan que, "con la transición a la democracia a cuestas (marzo 1991), había poca gente dispuesta a recibir una metáfora tan cruda y certera sobre un país que es incapaz de conocer la verdad", y también, que "para una cultura tan machista, como la chilena, es amenazante que sea una mujer quien tenga la fuerza".¹

Para rebatir este juicio y comprender la recepción de *La muerte y la doncella*, es preciso contextualizar el estreno de esta obra en Santiago, momento crítico indudable, puesto que se debatían los problemas de la amnistía, el Informe Rettig y otros temas relacionados con los derechos humanos. En este clima, también ocurrió el asesinato del senador Jaime Guzmán, cuyo impacto nacional fue de gran envergadura. Este conjunto de hechos difícilmente harían que una obra de las características de *La muerte y la doncella* pudiese ser bien recibida. Los ánimos sensibles del público chileno en torno a la situación planteada en la obra de Dorfman impedían el aceptar que una historia de torturador y torturada se entregara como una ficción donde, además, el peso del problema recaía en la ambigüedad de los persona-

1. Entrevista de Ariel Dorfman publicada en *El Mercurio*, el 26 de mayo de 1992.

jes, el suceso fortuito y el tratamiento superficial del conflicto.

La muerte y la doncella, título tomado de uno de los cuartetos de Schubert que se escucha en diferentes situaciones de la obra, presenta a tres personajes enfrentados a revisar la amarga y traumática experiencia de la tortura desde la posición del victimario (el Dr. Miranda), la víctima (Paulina Salas) y el "Juez" (Gerardo Escobar, marido de Paulina). Si bien la relación de marido y mujer de dos de los personajes hace creíble la discusión del tema, no resulta lo mismo respecto al tercer personaje, traído a la historia por una "casualidad", puesto que conoció a Gerardo cuando le ayudaba a cambiar una rueda de su auto...

Desde el punto de vista de la estructura del drama diseñado por Dorfman, no sólo la casualidad es el primer vacío, sino también el rol absurdo del mismo personaje, que la mayor parte de la obra permanece amordazado frente a Paulina que lo amenaza con una pistola. De ahí surge un reiterado y elemental diálogo de sordos, tanto por la debilidad de los argumentos de Gerardo, como por la vehemencia de la actitud vengativa de Paulina.

Sin embargo, esta historia tuvo resonancias radicalmente distintas en Londres, donde apoyada por Harold Pinter —ni más ni menos— la obra de Dorfman se abrió en enero de este año, en uno de los escenarios más importantes del mundo (The Royal Court Theatre), con un éxito inmediato. Si bien los críticos ingleses han sido extremadamente positivos, no dejan de haber opiniones adversas que, al igual que en Chile, consideran la obra un tanto "thin" y "contrived" en su estructura y contenido, a la vez que forzada en su relato, como sintetiza Richard Gott, en "The Guardian"



"La muerte y la doncella". En la foto: Michael Byrne y Geraldine James.

de Londres: "La política de Dorfman es insufrible de blanda. Ha escrito una obra de teatro liberal que apela esencialmente a la clase media británica 'bien pensant', que ha crecido en los años de las campañas ideológicas internacionales".²

Donde hubo plena coincidencia de la crítica

2. Richard Gott, citado por Linda Brandon en *The Sunday Times* de Londres, el 7 de junio de 1992.

londinense, fue en destacar la dirección de Lindsay Posner y en celebrar las actuaciones (Michael Byrne, Paul Freeman y Juliet Stevenson), en especial, la de Juliet Stevenson, quien configuró un personaje capaz de remecer al público, por su intensidad dramática y compromiso femenino con el tema de la obra, lo cual dejaba de lado el hecho de tratarse de una pieza débilmente construida.

En Nueva York el caso ha sido diferente. La crítica especializada no ha cesado en comentar que el elenco de Mike Nichols es irrefutable, en términos de taquilla, puesto que, ¿quién no iría a ver en vivo y en directo a estos artistas que han sido las grandes figuras del cine en el último tiempo? No obstante, muchas opiniones comparten la idea de que estos actores hacen el mínimo oficio arriba del escenario.

Al respecto, el famoso crítico de teatro de "The New York Times", Frank Rich, señala, "Glenn Close (Paulina), Gene Hackman (Dr. Miranda) y Richard Dreyfuss (Gerardo), hacen gala de sus más encantadoras personalidades filmicas en lugar de actuar, como si estuvieran haciendo campaña por algún cargo en la administración pública...", y agregando además, que "la historia recordará al Sr. Nichols como aquél que ha traído a Broadway la primera entretención escapista sobre la tortura política".³

Desde otra perspectiva, resulta sorprendente que tanto en la versión de Mike Nichols y de Lindsay Posner sobre *La muerte y la doncella* se advierte una lectura femenina muy marcada, una razón poderosa que también explica su éxito. Esta

se ha potenciado en la actuación de Glenn Close, Juliet Stevenson y su sucesora Geraldine James, que apelan fuertemente a los derechos de la mujer. Se trata de una visión de la mujer maltratada y humillada por los hombres, a lo que es preciso agregar un marido incrédulo, que fácilmente podría llegar a defender a quien ha torturado a su esposa. Sin embargo, esta lectura acerca del desmedro del "sexo débil" y su camino a la reivindicación tomando las armas, fue otro punto inaceptable para el espectador chileno, y no por motivos machistas, como ya se ha señalado.

Más allá del éxito y del lugar a que Dorfman ha podido llegar con *La muerte y la doncella*, hay una experiencia que resulta especialmente interesante, que es el constatar cómo la recepción de una obra de teatro varía de un continente a otro o de un país a otro. Marco Antonio de la Parra, compartiendo esta idea en su artículo sobre la versión de la obra de Nueva York, expresa: "Me siento divorciado de la sensibilidad del público, no lo comprendo, no lo sigo, es como si asistiese a una obra imaginaria, un éxito imaginario, otro planeta, la sensación de que hay otra distancia enorme en la percepción que tenemos los chilenos de Chile y que tiene de nosotros el resto del mundo."⁴ Ello es prueba de que las expectativas y experiencia de un determinado público son cruciales para la interpretación y la recepción de la obra de arte.

3. Frank Rich, *The New York Times*, 18 de marzo de 1992.

4. Marco Antonio de la Parra, *La Segunda*, 11 de mayo de 1992.

TEATRO UNIVERSITARIO EN MANIZALES

Nuestros Zapatos negros han sido muy durables; nos han acompañado durante año y medio de uso continuo, y además han resultado ser increíblemente resistentes, ya que hemos andado varios miles de kilómetros con ellos en Chile, desde Iquique por el norte hasta Temuco por el sur... y más aún, nos han llevado más allá de nuestras fronteras hasta hacernos llegar a Colombia, como representantes de Chile y de la Universidad Católica en el Festival Internacional de Teatro de Manizales.

Este festival se viene realizando desde hace años y tiene una cobertura bastante importante dentro de Colombia; de hecho, todos los medios de comunicación de Bogotá hacen comentarios del festival.

Este año el festival tuvo la particularidad de que estuvo dedicado al teatro universitario de Latinoamérica. Asistieron 15 países, incluyendo a dos europeos, España e Italia, a presentar creaciones de grupos de muchas índoles: aficionados al teatro que estudian otras carreras; estudiantes de teatro universitario que mostraban sus trabajos docentes; grupos de teatro que, sin ser profesionales de la actuación, trabajan al alero de alguna universidad... y también, grupos de teatro profesional en el cual sus miembros son ex-alumnos de las escuelas de teatro y que presentan su trabajo patrocinados y financiados por la universidad... creo que nosotros éramos los únicos representantes

de esta última modalidad.

En general, el nivel humano del festival un siete, el nivel teatral un cuatro si se toma desde la perspectiva de teatro profesional, si hablamos de calidad actoral, de nivel de producción y de montaje... eso sí, con algunas excepciones de gran calidad, entre las que destacan *El hilo de Ariadna* del Centro de Indagación de la Imagen Dramática de Bogotá y *Woyzeck* presentado por la Universidad de Antioquía, Medellín.

Me di cuenta que allá nos quieren de verdad... y que admiran y valoran nuestro teatro. Todos ellos vieron los zapatos dos o tres veces, y nos dijeron que siempre Chile despierta el mayor interés, porque somos sinónimo de buen teatro... nos hablaron de *Cariño malo*, de *Los payasos de la esperanza*, de *El paseo de Buster Keaton*, de *El loco y la triste*, etc., como puntos altos de anteriores festivales.

Los zapatos conquistaron al público ¿o fue al revés? No lo sé, pero cada función fue especial... con público desbordante... entusiasta... maduro... la gente nos esperaba a la salida para felicitarnos y agradecernos... (si supieran lo agradecidos que estábamos todos de estar ahí). Incluso tuvimos comentarios muy simpáticos de gente de Argentina, directivos de una escuela de teatro de Buenos Aires, que nos dijeron... "Ché; después de haber visto la obra... me di cuenta de que la generación de ustedes le está pasando la factura a la nuestra".

Dos días después de nuestra primera función, aparecíamos en la portada del diario "La patria" de Manizales con título que decía "en uno de los mayores aportes al festival se ha constituido la obra ¿Quién me escondió los zapatos negros? de Chile". Comentario que nos fue corro-

borado por directores y académicos de diferentes escuelas de teatro de Latinoamérica con los cuales tuvimos charlas sobre el esquema curricular y las metodologías de enseñanza en las diferentes escuelas.

Gabriel Prieto

EXITO DE "EL REY LEAR"

Después de una exitosa temporada, que se extendió hasta el 31 de octubre del presente año, se dio término a las funciones de **El Rey Lear** de William Shakespeare. La obra, montada por el Teatro de la Universidad Católica, contó con la traducción del poeta Nicanor Parra y la dirección de Alfredo Castro (reportajes y ficha técnica en Revista Apuntes Nº103). Se realizó un total de 114 funciones con una asistencia de 36.970 espectadores distribuidos en casi seis meses de representaciones.

Se tiene conocimiento que, de esta manera, se ha logrado un *record* internacional pues

nunca antes un montaje de **Lear** había superado ni los tres meses en cartelera, ni las 100 funciones.

La traducción, la actuación y el montaje en general llamaron la atención del público, agotándose las entradas con anticipación.

Adultos y jóvenes, estos últimos especialmente, siguieron con atención las vicisitudes de **Lear** conformando, junto al equipo artístico y a la palabra del autor-traductor, el espacio propicio para la recreación de tan importante tragedia.

A. V.



ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1992

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Crónicas del Nuevo Mundo (o no culpes al espejo si tu rostro es deforme) #	Grupo Napolé	Napolé	Agustín Siré (Dpto. de Teatro U. de Chile)	-Rodrigo Pérez -Jorge Lillo -Rodrigo Vera y -Viviana Martinelli	Enero
Escenas de amor	Selección de Rubén Sotocañil	Teatro Indep. de Cámara de Valdivia (T.I.C.)	Plaza Mulato Gil de castro	-Rubén Sotocañil	Enero
Manu militari #	Creación colectiva	Teatro Joven de la U. de Chile	Agustín Siré	-Abel Carrizo -Beatriz Gutiérrez Coreogr.: Magali Rivano Música: José M. Pavez	Enero
Almas de día claro	Alejandro Sieveking		Centro Cultural Montecarmelo	-Alejandro Sieveking -Guillermo Ganga	Febrero
Historia de la sangre	Francesca Lombardo Rodrigo Pérez Alfredo Castro	Teatro La Memoria	Sala Nuval	-Alfredo Castro -Francisco Fernández Diseños: Rodrigo Yago Música: Miguel Miranda	Marzo
Hasta que la muerte nos una #	Fernando Cuadra adapt. de Exequiel Lavanderos	AR Producciones Teatrales	Sala de Coco Legrand	-Exequiel Lavanderos	Marzo
El humor en estos tiempos da cólera (café concert)	Jorge Guerra José Pelayo		Sala Arte Cámara Negra	-Jorge Guerra Música: Gabriel Skármeta	Marzo
El cautiverio feliz El zorro y las liebres	Creación colectiva	Taller de teatro Mapuche de Temuco	Sala Abril	-Domingo Colicoy	Marzo
Muerte en el 608	Rodrigo Gijón	Teatro Bonito	Salón Auditorium Instituto Chileno-Norteamericano	-Rodrigo Gijón	Abril
Alsino #	Adapt. de la novela de Pedro Prado (Juan Sánchez Madariaga)	Teatro de la Calle	Sala Abril	-Nelson Brodt	Mayo
La comedia española #	Jaime Silva	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varas	-Fernando González -Roberto Farriol -Guillermo Ganga -Pablo Nuñez Música: Luis Adviés	Mayo

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Carrascal 2001 #	Fernando Gallardo		Teatro Carola	-Fernando Gallardo	Mayo
Las mágicas magias del mago Merlin #	Basada en las historias del Rey Arturo (Rodrigo Bastidas)		Sala Eugenio Dittborn Teatro U. C.	-Rodrigo Bastidas -Eduardo Jiménez -Eduardo Jiménez -Ana Paulina Farias Música: Marcelo Espindola	Mayo
Alamos en la azotea	Egon Wolf	Compañía Nuestro Teatro	Sala Alejandro Flores	-Peggy Cordero	Mayo
Un poco de todo #	Claudio di Girolamo	Teatro "Q"	Museo de Arte Contemporáneo	-Claudio di Girolamo -Claudio di Girolamo -Cristián Rojas -Sonia Muñoz Mús.: Juan Cristóbal Meza	Junio
El Señor de las luces #	Nelson Villogra	Contacto	Teatro de la Esquina	-Nelson Villogra -Nelson Villogra -Francisca Villogra	Junio
La gorda de porcelana	Adapt. cuento de Isabel Allende	Roberto Nicolini	Aula Magna U. Técnica Federico Santa María	-José Andrés Peña -Fuentes-Ramos	Junio
La Araucana	Alonso de Ercilla y Zúñiga (adapt. de Eugenio Neves)		Teatro de la U. de Chile	-Eugenio Neves, Humberto Giannini, Patricia Bunster -Julio Escámez -Juan Carlos Castilla -Julio Escámez Música: Guillermo Riffó Coreogr.: Patricia Bunster	Junio
La Red #	Luis Alberto Heiremans (adapt. de Brana Vantman)		El Zócalo	-Brana Vantman -Guillermo Ganga -Dogoberto Fuentes	Junio

Primer estreno

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1992

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Aeroplanos	Carlos Gorostiza	Julio Jung Alex Zisis Raúl Osorio	Teatro Apoquindo	-Raúl Osorio -Juan Carlos Castillo -Juan Carlos Castillo	Enero
Martín (o cómo él se enamoró del marido de ella)	Eugène Ionesco	Teatro Nacional U. de Chile	Antonio Varas	-Agathe Alexis -Sergio Zapata -Guillermo Ganga -Sergio Zapata	Enero
¡Ay Carmela!	José Sanchis Sinisterra		Teatro El Conventillo II	-Gustavo Meza -Francesco & Giralano -María José Parada Coreogr.: Ceca Núñez	Enero
Punto de encaje	Adapt. de La clase muerta de T. Kantor (Mónica Leyton)		Sala Blanca Museo de Belles Artes	-Verónica García Huidobro	Enero
Noche de Reyes Ricardo II	William Shakespeare	Gran Circo teatro	Teatro Esmeralda	-Andrés Pérez -Ignacio Miranda y Francisco Sandoval -Patricia Oróstegui -Eugenio Delgado y Matte Lobos Dirac. musical: Jorge Lobos	Enero
El mal de la juventud	Ferdinand Brückner	Club de Teatro	Instituto Chileno-Alemán de Cultura	-Rodrigo Pérez -Pablo Núñez -Pablo Núñez Música: Miguel Miranda	Enero
El gigante egoísta	Oscar Wilde	Los Perdidos	Teatro Arte Cámara Negra	-Hernán Localle Música: Magdalena Soto	Enero
El marino que perdió la gracia del mar	Yukio Mishima	La Voz	Teatro Arte Cámara Negra	-Marcela Torro	Enero
¿Qué es eso del amor?	Teatro de la Juventud de Berlín "Rote Grütze" Trad. Antonio Skarmeta	Teatro Joven de la U. de Chile	Agustín Siré	-Angelika Staudt	Marzo
¿Quién le tiene miedo al lobo?	Edward Albee	Tomás Vidella	Teatro El Conventillo I	-Willy Sorlier -Ramón López -Ramón López	Marzo

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Bestiario	Basada en textos de "Los seres imaginarios" de Jorge Luis Borges	La Pupa (Sevilla, España)	Agustín Siré	-Gema Torres y José María Roca	Abril
Dan Auto	Adapt. fábula oriental	Teatro Paravento de Locarno (Suiza)	Teatro de la Esquina	-Miguel Ángel Genfuegos	Abril
Ya nadie recuerda a Frederic Chopin	Roberto Cassa	Alumnos de actuación y diseño U. de Chile	Agustín Siré	-Sergio Aguirre -Tatiana Hernández	Abril
Brujas	Santiago Mancado		Teatro DUOC	-José Andrés Peña -Hernán Pantoja -Hernán Pantoja -Luciano Brancoli	Mayo
La Celestina	Fernando de Rojas adapt. José Ricardo Morales		La Capilla Centro Cultural Montecarmelo	-Alejandro Sieveking Diseño: Alejandro Sieveking	Mayo
El Rey Lear	William Shakespeare Trad. de Nicanor Parra	Teatro de la Universidad Católica	Sala I Teatro U. C.	-Alfredo Castro -Alejandro Rogozny -Ramón López -Marco Correa Música: Miguel Miranda	Mayo
Los hijos de Medea	Suzanne Osten Per Lysander		El Escondite	-Claudio Pueller	Mayo
How the Other Half Loves	Alan Ayckbourn	Santiago Stage		-Peter Schwarz -Escen. e ilum.: David Griffiths, Jaime Negrete, Jorge Anzieta	Mayo
La última gracia de Isabel I (mimodrama)	Nola Roe	Teatro de Mirra de Londres	Eugenio Dittborn Teatro U. C.		Mayo
La muerte de Danton Kasper Muertos sin sepultura	G. Büchner P. Handke J. P. Sartre	Theater an der Ruhr (Alemania)	Teatro Esmeralda Centro Cultural Los Andes	-Roberto Gullí -Graf-Edzard Hobben Dramaturgia: Helmut Schaefer	Junio
Chou Misterix	Mauricio Kartón	Taller de actuación	Taller Siglo XXI	-Claudio Pueller Diseño: Guillermo Ganga	Junio