

# TEATRO

*Apuntes*

**TEATRO**  
Universidad Católica

Texto completo de "Oscuro Vuelo Compartido" de Jorge Díaz  
Arthur Miller en Chile.  
Reportajes a "Pachamama",  
"Oscuro Vuelo Compartido",  
"Infieles" y "Yo no soy Rappaport".  
Tema de discusión: La Escuela de  
Teatro UC. en el Centenario.  
Escriben: L. Vaisman, E. Wolf,  
J. Vadell, N. Sharim, C. Morel,  
E. Guerrero, H. Noguera,  
A. Ostropol.



Nº ISSN = 0716-4440  
**Revista Apuntes Nº 97 Primavera-Verano 1968**  
Fundada en 1960

Publicación semestral de la Escuela de Teatro  
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Diagonal Oriente 3300, Fono 2744041-2082  
Santiago-Chile.

**Director Escuela de Teatro**  
Ramón López C.

**Directora Revista Apuntes**  
María de la Luz Hurtado M.

**Subdirectora**  
Consuelo Morel M.

**Comité Editorial**  
Eduardo Guerrero  
María de la Luz Hurtado  
Rodrigo Ivicic  
Agustín Letelier  
Ramón López  
Consuelo Morel  
Héctor Noguera

**Secretaría**  
Esth Veloso

**Ventas**  
Alicia Benavides

Las opiniones aquí expresadas  
son de responsabilidad de sus autores.

**Diseño Gráfico**  
Publicidad U.C.

**Foto Portada**  
Ramón López C.

**Formateo y Autoedición:**  
Departamento de Publicaciones  
SECIDO

**Impresión**  
Alfabeto Impresores

**Precio del ejemplar**  
\$ 1.000 Santiago  
\$ 1.100 Provincia Chile  
US \$ 12 América  
US \$ 15 Europa, Asia, Oceanía

*Esta publicación se realiza con la colaboración de la FUNDACION ANDES*

# Editorial

**L**a Pontificia Universidad Católica de Chile celebra durante 1988 su centenario. Junto con ser una fecha de mirada retrospectiva y evolutiva de una historia, es una provocación para reafirmar objetivos y proyecciones en la tarea universitaria actual.

Es lo que ha querido hacer nuestra Escuela de Teatro este año, buscando responder a una historia de casi medio siglo dentro de la Universidad, realizando producciones teatrales, docencia, investigación, promoción y difusión.

El IV Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn de 1987 otorgó un premio especial, el Premio Centenario, para realizar esta significativa fecha e incentivar especialmente la producción dramática nacional. Y, para completar esta iniciativa, el repertorio de 1988 incorporó a las tres obras ganadoras en sus montajes. Estas fueron dirigidas por directores de importancia central en nuestro medio y que han desarrollado su labor ligados desde su etapa de formación con el movimiento teatral universitario, de esta Universidad y de la Universidad de Chile.

Así, la obra ganadora del premio Centenario, **Pachamama**, de Omar Saavedra, fue dirigida por Raúl Osorio y estrenada en junio, teniendo una exitosa temporada de presentaciones hasta septiembre de este año. El segundo premio del concurso, **Oscuro vuelo compartido**, de Jorge Díaz, fue dirigida por Jaime Vadell y estrenada en julio, teniendo también tres meses de presentaciones. Finalmente, el tercer premio, **La tragedia del Rey de la Patagonia**, de Andrés del Bosque, está siendo montada bajo la dirección de Gustavo Meza, para ser estrenada en enero próximo.

**BIBLIOTECA**  
**TEATRO, CINE Y TELEVISION**  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Paralelamente, recogiendo dos vetas ya tradicionales en nuestro teatro, y como culminación de un largo proceso de investigación y experimentación en el trabajo de los clásicos, Héctor Noguera dirige su versión de **La vida es sueño**, a ser presentada en diciembre. También el teatro para niños tuvo un especial realce con el montaje de **La historia sin fin**, dirigida por Horacio Videla, egresado de nuestra Escuela.

Todas estas actividades son las que recoge este número Revista Apuntes, no para dejarlas consignadas, sino especialmente para realizar un trabajo de reflexión crítica y proyectiva desde ellas. Por eso, hemos nuevamente invitado a personas de diversas especialidades y campos a entregar su colaboración.

Completan este número reportajes a dos estrenos significativos de nuestro medio: **Infieles**, de Marco A. de la Parra, y **Yo no soy Rappaport**, del Teatro Ictus, y dos fragmentos de investigaciones sobre un autor nacional y uno español. El primero, para aportar nuevas perspectivas de análisis de nuestro clásico **La viuda de Apablaza**. El segundo, para dar a conocer a un valioso autor español contemporáneo: Luis Riaza. Finalmente, reproducimos en forma íntegra la intervención de Arthur Miller en un memorable encuentro sostenido en nuestro teatro.

Y, por supuesto, entregamos esta vez otro texto completo de una obra de autor nacional: **Oscuro vuelo compartido** de Jorge Díaz.

M.L.H.



# Reportaje a *Pachamama*

DE OMAR SAAVEDRA S.

Premio Centenario del IV Concurso de Dramaturgia Eugenio Dibborn 1987  
Estronada per el Teatro de la Universidad Católica de Chile en junio de 1988



"Pachamama": Ciriaco Rabal y Lidia Pizarro (Foto: Ramón López)

## PERFIL DE UN AUTOR: (1)

Omar Saavedra Santis



**E**studia en Chile actuación y periodismo, los que deja inconclusos. Se inicia como autor con una obra que montaron sus compañeros de escuela: **Ejercicio para un autor y siete actores**. También escribió libretos de televisión para **Teleclub Juvenil** de Canal 13.

En 1974 viaja a Bélgica y se radica luego en la República Democrática Alemana. Trabaja con un grupo de actores chilenos, **Lautaro**. Al disolverse el grupo se dedica a la literatura. Llega a convertirse en un escritor profesional, que vive de los derechos de autor de sus variadas obras publicadas en diversos idiomas, pero no en castellano. Espera durante 1968 realizar sus primeras ediciones en Chile.

Ha publicado cuatro novelas: **Y qué hago yo en este país donde todos los gatos son rubios**, **La gran ciudad**, **El hombre que regresaba y Rolling Stone**. En la actualidad está escribiendo un libro de cuentos: **De huevos no puestos no cacarea la gallina**.

En teatro ha escrito dos obras "grandes": **Amapola** (1961) y **Pachamama** (1963). Se ha dedicado preferentemente a escribir teatro para radio, género muy apreciado en Alemania.

Saavedra, en un encuentro con profesores de la Escuela de Teatro de la Universidad, y luego con Pedro Labra, Relacionador Público de ésta, define así su teatro:

*- ¿Tu obra tiene un carácter autobiográfico, donde priman los sucesos político-sociales del Chile reciente?*

Yo no escribo literatura documental. Aunque toda ficción está basada en la realidad, por lo tanto tiene también algo de documental, lo que yo escribo es fundamentalmente ficción literaria. Como dice Balzac, "la novela es la vida privada de una nación." Yo me concentro mucho en lo que es privado en cuanto a la fábula, a los personajes, a las figuras, y a la forma también.

Yo trato de no situar la obra coyuntural-

(1) Este artículo es una edición realizada por M. L. Hurtado de conversaciones y entrevistas sostenidas con Omar Saavedra por profesores de la Escuela de Teatro UC, y por el relacionador público de esta Universidad, Pedro Labra.

mente, en un momento o en un lugar concreto. **Pachamama** puede ser perfectamente una obra boliviana: se juega con el aquí y allá. No está concentrado, no es tan estrecho el ángulo óptico de la obra. Por lo menos creo que en este momento es necesario, si no, uno mismo se pone cortapisas. Porque opinar sobre la coyuntura es fácil, pero también es fácil equivocarse. Creo que hay que distanciarse, en el mejor sentido de la palabra, en la elección de la fábula, en la elección del material épico. Sin que exista una ortandad de coyuntura. Yo me considero un autor estrictamente chileno, latinoamericano, pero sobre todo me considero un autor contemporáneo que escribe para sus contemporáneos, o sea, para sus compañeros de tiempo.

**Pachamama** es una reivindicación de las utopías posibles en circunstancias históricas, en donde eso aparentemente ha muerto para siempre. Ese es el gran trasfondo, el motor primero que me llevó a la idea de **Pachamama**. Creo mucho en el teatro épico donde se cuenta una fábula concreta, que es legible en una primera lectura y que invita también a reflexionar sobre una oferta de material para pensar. Pero eso lo tienen todas las obras de teatro.

Porque el teatro es un compromiso de juego. El teatro no solamente debe ser un juego entre los actores sino que tiene que ser un juego con el espectador. Es lo que decía Brecht en **El arte del espectador**. Se trata de establecer un juego en el cual la regla está en descifrar este juego. En **Pachamama** hay muchas cosas cómicas como las citas líricas en que se equivoca la pobre Leonora. Es una risa sobre la hiperintelectualización del arte como función, como producto.

- ¿Tú te consideras brechtiano?

Brecht naturalmente es un autor importante, y creo que no se puede escribir teatro como si Brecht no hubiera existido, eso sería absurdo, como no se puede escribir teatro como si Shakespeare no hubiera existido ni como no se puede escribir poesía como si Neruda no hubiera existido. No estamos descubriendo la pólvora de nuevo. Yo aprovecho en ese sentido los diferentes aportes de un teatro ecléctico. No caer en el dogma teatral, que es el enemigo principal no sólo del teatro.

- *Amapola y Pachamama tienen mucho en común...*

Hay similitudes entre **Amapola** y **Pachamama**. Ambas son comedias. En ambas se da una situación estrecha de tiempo y lugar. Respecto a las figuras, todas ellas son personas llenas de contradicciones consigo mismas y con el entorno. No me gusta mucho a mí hablar del realismo mágico como característica de estas obras porque conduce a equívocos. Este no es nuevo ni privativo de la literatura latinoamericana. Yendo a Kafka, con **La metamorfosis**. Ninguna literatura se engendra a sí misma, sino que está siempre alimentada por las anteriores.

- ¿Cómo ha influido en tu creación tu estadía en Europa?

Mi estadía en Alemania ha influido en algunos aspectos de mi creación. Al vivir afuera, nos desnacionalizamos en el mejor sentido de la palabra: se abandona el patético chauvinismo. Allí aparecen una serie de cosas de uno, como el ser un poco comediante, lo que a los alemanes les produce mucha gracia, porque a ellos les cuesta reírse de sí mismos.

En lo literario, el humor te ayuda a entender, y en la medida que lo entiendes, a superar. Como forma de aprehensión de la realidad, es una forma de distanciar. Es la carcajada que te hace pensar. La carcajada te mueve la caja craneana, te despierta los enanos que estaban allí dormidos y que se preguntan; qué pasó, qué me hizo reír. O sea, es la carcajada con un nudo en la garganta.

En lo que me he puesto más preciso es en el uso de nuestra lengua. He aprendido. Quizás como vivo separado del ámbito hispanohablante, me he refugiado yo también en mi lengua y eso me ha enriquecido mucho. Eso se nota en **Amapola** y en **Pachamama**. Ambas son comedias bastante populares, pero al mismo tiempo el lenguaje es cuidado, popular pero no chabacano. Lo que me molesta es que muchas veces zamarreamos mucho esta lengua nuestra para tratar de ser populares, para llegar a las amplias masas. Yo creo que tiene que ser al revés. El caso más concreto es Neruda, que es un gran poeta popular cuyo lenguaje es de una riqueza incommensurable que ha enriquecido. Es un gran maestro intuitivo en la administración del lenguaje como instrumento de comunicación. Eso yo lo he asumido con mucha fuerza.

**"PACHAMAMA":  
NOSTALGIA DRAMÁTICA  
EN FUTURO ANTERIOR**

Luis Vaisman A.  
Departamento de Literatura Universidad de Chile



**L**a *Pachamama* de Omar Saavedra produce un efecto curioso: a través de una fábula utópica que puede entenderse como una transparente alegoría de la situación chilena actual, se constituye en una exhortación a contribuir en la construcción de la utopía. Tiene, según esto, la mirada puesta en el futuro del espectador. Sin embargo, parte importante del público queda con la sensación de que se trata de una obra que pertenece más bien a su pasado. El propósito de las páginas que siguen es proponer algunas reflexiones acerca de cuáles podrían ser las cualidades, tanto del texto dramático como de su ámbito de recepción, que motivan esta aparente contradicción.

La intriga se pone en movimiento porque en *Pachamama* el pueblo le ha creado un serio problema a Quinto Chasán. El problema de Quinto Chasán, Presidente Vitalicio de la República de Pachamama, tercero de su estirpe, es que ahora que está

por cumplir sesenta y seis años de edad, los indios, sobre los que lleva ya treinta y tres ejerciendo el poder absoluto, están aprendiendo a organizar su sueño del mar: un sueño que ya ni las armas pueden controlar. Sabe por eso Quinto que tendrá que modificar el decreto supremo número treinta y tres mediante el cual su abuelo había prohibido mares y océanos; pero no sabe cómo hacerlo para que en el fondo todo quede igual.

La solución aparece con la llegada de Grünstadt, un antropólogo vienés (o alemán, según Chasán, que para él es la misma cosa) interesado en probar que los antiguos pachamameños construyeron hace miles de años, en este lugar a cuatro mil trescientos metros sobre el nivel del mar y a setecientos kilómetros de su orilla y tras el cual se extiende un lago encerrado por un dique de antiquísima factura, barcos de junco, largos de una cuadra y capaces de navegar. La construcción de un barco servirá entonces a Quinto para salir del atoladero: luego de derogar mediante el decreto número setenta y siete la prohibición del mar porque "hoy tenemos la fuerza,

la sabiduría, la edad para inaugurar finalmente una época del mar<sup>(1)</sup>, exhorta a su pueblo "para que juntos demos comienzo a la más grande tarea de la patria: la construcción de un barco"<sup>(2)</sup>. Pero como "sin barco no hay mar" y "la cosa no es tan sencilla" porque "un barco es un asunto muy difícil"<sup>(3)</sup>, el Presidente Vitalicio los insta a dejar de soñar con el mar y a concentrarse en la construcción del barco.

La táctica de Chasán no deja de tener sus riesgos, pues si bien es cierto que "un barco es un asunto muy difícil", el entusiasmo de los indios, que

"Pachamama": L. Florin y A. Parodi (Foto: R. López)



no pierden de vista que "hacemos un barco para conocer el mar"<sup>(4)</sup>, va demostrando que no es un asunto imposible. Pero el Presidente es hombre de recursos:

- "No hay razón para temer: todavía tienen fe en su grande idea, pero todas las ideas son corruptibles"<sup>(5)</sup>

- Para corromper, empleará todas las artimañas del poder, empezando por establecer enojosas diferencias entre los indios.

- "Tengo hambre Rufino" -

- "... -

- "¡Más fuerza, mierda! Lo que pasa es que ustedes no son más que una manga de maricones. Y maricones no pueden construir un barco" -

- "Es fácil hablar cuando se recibe triple ración, Rufino" -

- "Yo no la pedi" -

- "Pero te la comes" -

- "... -

- "No se pongan así, muchachos. Piensen en lo que están haciendo, piensen en que nos falta poco. En un par de semanas nos vamos a la mar" -

- "No cambies la conversación, Rufino. El mar es una cosa de mañana: ahora estamos hablando de tus privilegios"<sup>(6)</sup>

A pesar de las discusiones que entorpecen el trabajo, la treta no da el resultado esperado: el barco no cesa de crecer. El experimentado magín de Quinto Chasán pergeña entonces un nuevo ardid: "promover" la productividad con ameridades y alcohol.

- "¿Quién prohibió el aguardiente?" -

- "... -

- "Excelencia, permítame decir que sin alcohol se trabaja más rápido, más seguro" -

- "Querido Grunstadt, aquí no se trata de rendimiento material, sino de principios sociales... ¡Silvita, trae

(1) Escena 5a, p. 33. Libreto del montaje realizado por el teatro de la UC.

(2) Escena 5a, p. 34

(3) Escena 5a, p. 34

(4) Escena 6a, p. 38

(5) Escena 7a, p. 53

(6) Escena 8a, pp. 54-55

diez litros de aguardiente de mi bodega; La vida comienza a iluminarse, muchachos: llegan el arte y las botellas. ¡Medio litro de aguardiente por cabeza!<sup>(7)</sup>

- El arte lo proveerá la Ministra de Asuntos Artísticos, envejecida excantante de lupanar hamburgués, entre cuyos aportes a la cultura pachamameña se encuentra su interpretación de un aria de Violeta, de "La Traviata" de Mozart, en que ella declara su amor a Sigfrido.<sup>(8)</sup>

Aun así, el barco crece inquietantemente. "No lumes tanto, Quinto. Si estás nervioso, chúpate el pulgar. Eso también ayuda", le aconseja su madre, que no deja de bordarle el sudario por lo que pueda ocurrir, "Ojalá alcance a terminártelo antes que ellos terminen el barco"<sup>(9)</sup>. La inquietud alcanza también a Silvita, el Ayudante Mayor: "Creo que nos acercamos al final, con perdón de su Excelencia. Borrachos como están, siguen tejiendo y tejiendo. ...Creo que es cuestión de días, con perdón de su Excelencia."<sup>(10)</sup> Es preciso detener a toda costa el trabajo; sin que los indios se percaten, por supuesto. Como último recurso, el Presidente Vitalicio echará mano de un traidor que presta este tipo de servicios al gobierno desde los tiempos de su abuelo: el viejo Clemente, tejedor como los demás indios, deberá destejer sigilosamente de noche lo que se teje en el día.

Pero el clima de desconfianza en la capacidad de Quinto para controlar la situación ha alcanzado ya entre su propia gente dimensiones francamente peligrosas. Tanto así que, mientras Silvita tiende subrepticamente sus hilos para reemplazar a Quinto en el poder, los mismos soldados han comenzado a inquietarse por su suerte:

- "Si es que terminan esa cosa, antes de irse van a hacer un puré con nosotros".
- "¿Por qué? Yo no he hecho nada".
- "Yo tampoco".
- "¿Quieren decir que todos los indios que se quedaron en ese muro se fusilaron solos? ¿Los



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

huesitos y las costillas se las rompía el Espíritu Santo? ¿Las bolas se las reventaba el aire? ¡A ver si les creen tanto prodigio!

- "Yo obedecía órdenes".
- "Yo también".
- "Muéstrales entonces la orden donde te decían que tenías que violar a sus mujeres, Aparicio".
- "...".
- "Sería una injusticia: apenas tengo veintitrés años"<sup>(11)</sup>.

Con el objeto de impedir esta injusticia, Aparicio delatará a Clemente, el traidor<sup>(12)</sup>.

(7) Escena 8a, pp. 57-59

(8) Escena 3a, p. 25

(9) Escena 9a, p. 62

(10) Escena 9a, p. 63

(11) Escena 10a, p. 73

(12) Escena 11a, p. 80





"Pachamama" (Foto: Ramón López)

-¿Por qué esa cara tan larga, Silvita? ¿Se nos murió alguien?-

-Todavía no, Excelencia. Ya saben lo de Clemente. Ahora no hay quien los pare-

-\*...\*

-¿Qué hacen ahora?-

-Tejen. Esta vez sí lo terminan".<sup>(13)</sup>

El rotundo fracaso de sus sucesivas tácticas dilatorias hace que Quinto decida volver a los antiguos métodos:

-Otra vez nos obligan a usar la fuerza, Silvita-

-Así es, Excelencia-

-No es necesario matarlos a todos, Silvita. Bastarán dos o tres por aldea. Nada de masacres. Treinta, máximo-

Pero Silvita ya ha tomado una decisión diferente:

-En mi opinión basta uno solo, Excelencia. Usted...".<sup>(14)</sup>

Y Quinto es fusilado. Pero la muerte no impedirá que el Presidente Vitalicio continúe preocupado por la suerte del poder, mientras la madre envuelve por fin su cadáver en el sudario que tan cuidadosamente le ha preparado:

-Ojalá que a Silvita le vaya mejor, Quinto. Este país es lo único que tenemos-

-El no es de la familia, mamá-

-Es medio hermano tuyo. A tu papá le gustaba a veces comer fuera de casa...-

-Todo está en orden, entonces: yo sabía que éramos inmortales".<sup>(15)</sup>

(13) Escena 12a, p. 87

(14) Escena 12a, p. 89

(15) Escena 12a, p. 91

El primer acto de gobierno del nuevo Presidente Vitalicio será derogar el decreto que derogaba la prohibición de mares y océanos. Para su desgracia, es demasiado tarde porque el barco está ya listo y los indios han decidido partir:

- "Usted si quiere se queda aquí, señor Presidente, pero nosotros nos vamos..."

- "..."

- "¡Se van cuando les crezcan alas, huevones!"

- "No, no, señor Presidente. Nos vamos en barco..."

- "..."

- "¡Quiero verlo, entonces! ¡Vayan echándose el barco a la espalda!"<sup>(16)</sup>

Pero los indios no se echan el barco a la espalda. Vuelan el dique con el Presidente Vitalicio y los soldados arriba, y zarpan sobre el agua ancestral que acaban de liberar.

## II

En Pachamama, no sólo los indios tienen su sueño colectivo de llegar a conocer el mar. Pachamama entera parece ser un territorio de sueños, tierra de origen y destino de los más diversos sueños. En torno a la anécdota central se mueven otros personajes, cada uno acicateado por su sueño personal. Eleonora, la antigua prostituta convertida en Ministra de Asuntos Artísticos, sueña con olvidar que hace treinta años en Hamburgo "cantaba lo que querían oír y amaba al que podía pagar"<sup>(17)</sup>, y se esfuerza por convencerse de que en este paisaje primitivo ha encontrado "lo que Europa desconoce: la poesía de la paz, una naturaleza sin artificios, al hombre americano con su temperamento avasallador, una ingenuidad sin límites... Una Utopía real, señor Grunstadt; desde aquí se mira el cielo hacia abajo",<sup>(18)</sup> En esta utopía real, volverá a soñar que ha encontrado el amor. Grunstadt, el vienés que sueña imposibles "porque es necesario, Eleonora"<sup>(19)</sup> y que ha recorrido medio mundo persiguiendo Pachamama para probar(se) que es un

antropólogo y no un impostor, sueña con construir un barco que sea un acto de amor porque, después de haber presenciado los horrores de la guerra, cree que "los hombres deben entenderse. Por eso hacemos lo que hacemos: con nuestro barco primero y nuestro viaje después, estamos inventando una nueva lengua, señor Rufino. Estamos convirtiendo el futuro en ahora. ¿Me entiende?"<sup>(20)</sup>

Incluso el sueño colectivo de los indios adquiere matices diversos para cada cual. El de Rufino, el capataz que no sabe reír, es cauteloso pero de largo aliento: "¡lijese, señor ingeniero, ahora parece que todo ha cambiado porque construimos un barco y creemos que al fin nos acercamos a la meta por la que vivimos y nos mataron treinta y tres años; ahora vamos a conocer el mar en su barco. Y eso me da miedo, señor ingeniero, lo reconozco, porque creo a fin de cuentas que el mar no es una meta en sí, sino un medio para acercarnos a otra meta mucho más lejana. Tan lejana, que casi no se puede creer en ella"<sup>(21)</sup>. A Pedrito, en cambio, indio alegre y lenguaraz, le gusta soñar que la lengua se le llena de flores, "y que las flores son de muchos colores... y que te empiezan a hacer cosquillas en la garganta, en la lengua, en las encías, en los dientes. Tú crees que vas a toser, Rufino y ahí salta la risa"<sup>(22)</sup> Para él, que vive en un páramo de juncos con olor a barro, el mar es el país de las flores que jamás vio. A su manera, cada uno sueña, "porque si no lo hacemos se nos acabarán las ganas de vivir y si se nos acaban las ganas de vivir, ahí sí que la vida sería una mierda",<sup>(23)</sup>

Pero no todos son soñadores en Pachamama. Quinto Chasán es un administrador de sueños; y los administra en provecho propio. Así como intenta manipular el sueño de los indios, así también adula asiduamente a Eleonora a pesar de no haberse engañado nunca a su respecto; la utiliza, porque "el circo es también parte de la política, Silvita. ¿O crees que le pago a la vieja loca por su talento? ... Fomentar el mal gusto ayuda a gobernar mejor"<sup>(24)</sup>.

(16) Escena 12a, p. 100

(17) Escena 8a, p. 60

(18) Escena 3a, p. 24

(19) Escena 10a, p. 69

(20) Escena 6a, p. 38

(21) Escena 6a, p. 41

(22) Escena 2a, p. 15

(23) Escena 2a, p. 17

(24) Escena 3a, p. 26



La estabilidad de su gobierno depende en buena medida de su habilidad para manejar imágenes, mitos, sueños. No tiene el menor escrúpulo para apropiarse de la imagen del rebelde que acaba de hacer fusilar, ya que "es preferible que nosotros lo convirtamos ahora en héroe muerto, antes que mañana otros lo conviertan en leyenda viva. A gente como ésta hay que matarla dos veces, Silvita"<sup>(25)</sup>. Aunque en el fondo este hombre cazurro, práctico, hipócrita y venal es también, él, un soñador. Su sueño es el poder perpetuo, y si alguna vez reconoció que "no hay sociedad inexpugnable y de algo hay que morir", se va tranquilo al otro mundo cuando constata -equivocadamente- que su estirpe es inmortal.

En este laberinto de espejos que ha construido Chasán para conseguir que todo parezca ser lo que no es, de modo de transformar lo que es

"Pachamama": E. Barril y S. Urrutia (Foto: R. López)



"Pachamama" (Foto: Ramón López)

en lo que él quiere que sea, los únicos que terminan por perderse del todo son él mismo y su círculo mágico del poder<sup>(26)</sup>. Porque cuando a partir del juego ilusionista creado por el prestidigitador el soñador descubre las leyes que regulan los sueños, el laberinto se derrumba y la imagen oculta, en el fondo del último espejo, asoma y se convierte en posibilidad real. Pero el parto del fondo del espejo es cruel, doloroso, sangriento:

- "¿Todos los sueños comienzan con sangre, Rufino?"
- "Sí, Pedrito"
- "¿No hay otra forma?"
- "No la conocemos"

Quizás haya otra forma, pero estos súbditos seculares de presidentes vitalicios no han tenido la oportunidad de conocerla.

(25) Escena 1a, p. 7

(26) ¿No es acaso 'Chasán' nombre de mago, sonido que acompaña en las tiras cómicas y actos de feria la realización de prodigios mágicos y de prestidigitación? El mundo de Chasán tiene rasgos de realismo mágico, por lo demás, la frontera entre la vida y la muerte es traspasada en él con toda naturalidad. Véase el diálogo entre el cadáver de Quinto y su madre, Ramira, en la escena duodécima, al final.



\*Pachamama\*: E. Barril y R. Pulgar (Foto: R. López)

### III

El fondo del espejo en que se agazapa la verdadera realidad aparece con frecuencia en el enrarecido espacio de Pachamama. Lo encarna un curioso personaje que ejerce con rigor inexorable la función de devolver la propia imagen que cada cual no quiere ver: "Ya no viene", le dice bostezando a Eleonora, que espera ilusionada su cita de amor,

- "No seas mala, por supuesto que viene. Recién es medianoche... hay algo de maravilloso en

este aire: ¿quizás esporas de cristal que curan y rejuvenecen? Aquí somos eternos"-

- "Envejeces. Tú misma te miraste en el espejo esta mañana y me lo dijiste... Conozco tus mentiras desde hace tanto tiempo. Si es que llega, procura no sonreír mucho: se te ven los huecos"-

- "..."-

- "¿Por qué no me mientes un poquito? Lo necesito tanto"-

- "No me creerás. Lo hemos probado otras veces"-

- "Dime que vendrá, me tomará, que beberá de mi boca y yo de la suya. Dime que se quedará aquí por mí y para siempre. Dimelo, por favor"-

- "Vendrá, te tomará, beberá de tu boca y tú de la suya. Se quedará aquí por ti y para siempre, ¿así está bien?"-

- "Mientes"-

- "Te lo había dicho".<sup>[27]</sup>

En el mundo al revés de Pachamama,<sup>[28]</sup> este personaje impenetrable a quien ni las muertes violentas de Quinto y del rebelde ni el castigo de Clemente logran conmover, y que con inocente indiferencia pero también con una distante sabiduría inmemorial revela el revés de ese revés, es una Niña. A esta revelación colabora su singular posición respecto de la historia que en la obra se representa: inmersa a ratos en la conciencia de los personajes (- "Déjame sola" - "Estás sola, Eleonora"<sup>[29]</sup> ; - "Tú no te metas, estoy hablando conmigo mismo" - "Conmigo entonces, Quinto"<sup>[30]</sup> ), a ratos se sitúa por encima y más allá de esa historia<sup>[31]</sup>, para comentar su sentido y comunicar al público su final. Es la Niña quien, por medio de la irónica balada "Sursum corda", describe para el público el estado de ánimo de los indios a punto de despertar: "Se despiertan cada día iluminados y sombríos, felices

[27] Escena 10a, pp. 67-68

[28] "A nadie le gusta el mundo al revés", le dice Quinto a Grunstadt (escena 3a, p. 22). A pesar de saberlo, él se empeña en mantenerlo al revés. Con malos resultados para él y su dinastía. En este mundo al revés, el traidor lleva por nombre 'Clemente'. La irónica caracterización onomástica es otro de los rasgos de humor en esta obra: el caudillo de la rebelión que destruye el monárquico régimen de presidentes vitalicios se llama Rufino Rey. Eleonora, nombre de noble y nutrida tradición de heroína operática, es el que lleva la Ministra de Asuntos Artísticos, escantante de mala muerte; Silvita, que es diminutivo tanto del apellido Silva como del nombre Silvia, es Pachamama.

[29] Escena 10a, p. 67

[30] Escena 7a, p. 47

[31] No es casual que en su primera aparición sobre el escenario -cuando en la segunda unidad de la primera escena entra el rebelde para ser fusilado-, la Niña se sitúa sola encima del muro del dique, y contemple desde esta distancia y altura el fusilamiento que debe

de saber que no se han muerto de esperanzas"<sup>(32)</sup> cerrando su canto con una exhortación: "Sursum corda, muchachos". Esta exhortación, además de constituir una cita burlesca, resulta ambigua en cuanto a su destinatario; con ella quiere despertar a los indios, por supuesto; pero ¿sólo a ellos? La Niña es también quien hace notar al público, luego que el Presidente Vitalicio ha derogado maquiavélicamente la prohibición del mar, que "ya no se puede soñar con lo que no era y ahora es", y que "si dejamos de soñar, ¿cómo vamos a ganar?"<sup>(33)</sup>, incluyendo en la amplitud de la primera persona plural tanto a los pachamameños como al espectador.

De esta manera, la posición del espejo se ubica de modo tal que alcance a verse en él también la imagen del público real; la Niña no solamente se encuentra en el fondo del espejo de Quinto y de Eleonora, sino igualmente en el del espectador. Por este procedimiento se afianza la cualidad alegórica de ese mundo imaginario situado en algún lugar de las alturas cordilleranas respecto del que se encuentra más acá de las candiejas.

La alegoría se caracteriza por producir un movimiento de significación desde una imagen compleja constituida en significante -en este caso la obra como total- hacia un referente que es un objeto con existencia propia, cuya estructura y sentido la alegoría intenta clarificar. Es pues el proceso alegórico un proceso cognoscitivo que pretende suscitar en la conciencia del destinatario algo así como un "¡Ah! Esto es aquello, y aquello es así".

Pero Pachamama no es sólo una alegoría. Además del efecto cognoscitivo se deja reconocer en ella la búsqueda de otro efecto más amplio, de orden no ya puramente intelectual sino práctico: una invitación a adoptar un cierto tipo de conducta, a un

hacer, y también a hacerlo de una determinada manera: "Si dejamos de soñar, ¿cómo vamos a ganar?" Esta apelación directa de la Niña a la revisión de su conducta por parte del público se reafirma y prolonga en la frase, en apariencia puramente narrativa, con que dirigiéndose a los espectadores ella cierra la obra: "Por supuesto, fue un largo, larguísimo viaje. Dura todavía. Buenas noches"<sup>(34)</sup>. Dura todavía; por lo tanto, señores espectadores -de quienes ahora yo, que estoy como ustedes más allá de esta ficticia historia, me despido-, si queréis también vosotros ver el mar, e incluso ir más allá, hacia esa meta tan lejana que casi no se puede creer en ella, construid un barco y embarcaos ya. Esta es la apelación con que todo el contexto anterior carga este último momento del texto.

#### IV

Tanto porque en esta comedia reidera y muy seria se pone en práctica el postulado que "el teatro conserva la libertad de divertirse instruyendo"<sup>(35)</sup>, para lo cual no se desdeña el uso directo de sentencias morales ("cañones no son razones"<sup>(36)</sup>; "con el estómago vacío se piensa mal"<sup>(37)</sup>; "no hay segunda meta si no se alcanza la primera"<sup>(38)</sup>; "Hay que tejer para crear"<sup>(39)</sup>; etc.), como porque introduce para romper la ilusión del mundo dramático autónomo personajes que reconocen explícitamente la existencia de los espectadores y se dirigen a ellos con el fin de contribuir a activar sus facultades críticas<sup>(40)</sup>, Pachamama despierta resonancias brechtianas. El último procedimiento mencionado es uno de los medios utilizados por el realismo épico para conseguir el distanciamiento del espectador respecto del mundo representado; efecto que, según

ocurrir en la parte baja de la escena: "Entran Quinto Chasán, Silvita y el muchacho con los ojos vendados. Luego, en lo alto del dique aparece la niña, quien observa casi aburrida la acción. Silvita pone al muchacho frente al muro". Escena 1a., p. 5, acotación.

(32) Escena 2a, p. 14

(33) Escena 4a, p. 30

(34) Escena 15a, p. 10

(35) B. Brecht, "Pequeño organon para el teatro", en *Escritos sobre el teatro 3*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 116; ver también "La dramática dialéctica", en *Escritos sobre el teatro 1*, mismo lugar, editor y fecha, pp. 57-58

(36) Escena 6a, p. 40 (37) Escena 7a, p. 48

(38) Escena 6a, p. 411

(39) Escena 6a, p. 42

(40) B. Brecht, op. cit. 3, p. 118; ver también *Escritos sobre el teatro 1*, p. 154



"Pachamama" (Foto: Ramón López)

Brecht, es el elemento clave para lograr que el público reacciones adoptando una actitud crítica respecto de las condiciones de su propio mundo<sup>(41)</sup>. En esta obra dicho procedimiento se emplea más de una vez: la escena segunda se abre con la canción en la cual, dirigiéndose al público, la Niña describe el estado de ánimo de los indios antes de despertar<sup>(42)</sup>; la escena cuarta comienza con la reflexión, en cuatro estrofas, de la Niña acerca de los efectos que tiene sobre los indios la virtud camaleónica del Presidente Vitalicio; la escena catorce muestra a la Niña simbolizando la incertidumbre de la construcción del barco por medio del deshojamiento de una margarita ("Navegará, no navegará..., se hundirá, no se hundirá..., será, no será.")

Pero no es éste el único procedimiento distanciador proveniente del realismo épico que esta obra pone en juego<sup>(43)</sup>. "Ya que no invitamos al público a sumergirse en el relato como si se tratara de un río -explica Brecht-, y a dejarse arrastrar de aquí para allá a merced de la corriente, los hechos individuales deben ser anudados en forma tal que los nudos resulten visibles. Los hechos no deben sucederse en forma imperceptible; debe proporcionarse al espectador la oportunidad de intercalar su juicio entre uno y otro<sup>(44)</sup>. Los medios para hacerlo son variados; el más importante en el plano textual es organizar la estructura secuencial de la anécdota en pequeñas unidades semiautónomas y no en los tradicionales dos a cinco actos, y marcar

(41) Ver B. Brecht, "Una dramática no aristotélica" en EST 1, pp. 119-164, "Pequeño organon para el teatro", en EST 3, pp. 105-141; además, "Nueva técnica de la interpretación", en EST 1, pp. 165-198

(42) La utilización de canciones como medio para romper la continuidad de la anécdota y así contribuir a impedir la identificación ilusionista del espectador con los personajes y el mundo representados es también una técnica brechtiana de distanciamiento.

(43) Buena parte de los procedimientos distanciadores propuestos por Brecht cae en el ámbito de la representación teatral y no son en general detectables directamente en la lectura del libreto, que es nuestro objeto de estudio en este artículo. Así, por ejemplo, las técnicas de actuación y el modo de utilización de los medios escenográficos y de iluminación. Ver B. Brecht, "Nuevas técnicas de interpretación", en EST 1; "La profesión del actor", en EST 2, pp. 7-46; "El camino hacia el teatro actual", en EST 1, pp. 33-60; "Observaciones sobre La ópera de dos centavos", en Teatro Completo de B. Brecht, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 135-6.

(44) B. Brecht, Est 3, pp. 135-6



\*Pachamama\*: Gonzalo Robles, Lia Florín, María Cánepa (Foto: Ramón López)

esta división con pausas y otros elementos complementarios de la acción (carteles, proyecciones, canciones, narradores, etc.).

En su estructuración externa, **Pachamama** no presenta su anécdota en forma continua, sino dividida en quince escenas separadas en general por apagones<sup>(45)</sup>, por canciones o monólogos<sup>(46)</sup>, o por ambas cosas a la vez<sup>(47)</sup>. Por medio de este procedimiento se ofrece al espectador también en el plano interno una sucesión discontinua de situaciones: escenas fuertemente movilizadoras de la acción se alternan, de manera bastante sistemática, con otras que no están fundamentalmente destinadas a cumplir esta función. La norma de esta estructura es instaurada desde el inicio de la obra: la escena primera expone el problema de Quinto, su intención de resolverlo, su carencia de medios para ello (no sabe cómo hacerlo), y se presenta al personaje que aportará un camino de solución; toda la escena segunda, en cambio, detiene el movimiento presentando no un nuevo hecho dinamizador, sino una 'idea': "los sueños (ideales) le dan sentido a la vida". Esta idea no

constituye un hecho nuevo en el plano de los acontecimientos, pues corresponde al sentir de los indios desde antes del inicio de la intriga: por eso mismo ha sido fusilado el rebelde en la escena anterior; en la escena segunda se le da un marco adecuado para exponerla mejor, solamente.

Relajando de este modo la tensión hacia el desenlace, se produce una relativa autonomización de cada escena respecto de sus vecinas en la estructura secuencial; con ello se enfatiza su rol -temático- de unidades de un sentido global antes que el de elementos de una cadena causal de situaciones que deben llevar a la resolución final. Esto, que resulta obvio cuando se trata de escenas sin responsabilidad secuencial directa, ocurre, también, por obra de esta estructuración, con aquéllas que sí la tienen; también el acontecimiento se convierte así en el ejemplo de una idea. La escena undécima, por ejemplo, en la que ocurren la delación y el castigo del traidor- de importancia decisiva para el progreso de la acción- ejemplifica una idea enunciada ya por Quinto al final de la escena séptima, aunque con una intención diferente: "todas las ideas son corruptibles". En esta escena, los indios usarán a la misma persona que Quinto para aplicar los mismos métodos crueles que aquél, mientras Grunstadt exclama: "¡Déjenlo, por amor de Dios! ¡Déjenlo! ¡Nosotros somos diferentes!"<sup>(48)</sup>. De esta manera, por la corrupción de los procedimientos, se contaminará la pureza de la idea. La relativa autonomización de la escena once conferirá a este 'mensaje' un realce especial, estimulando al espectador a pensar en él antes de dejarse llevar por su curiosidad acerca de lo que pasará a continuación.

## V

El distanciamiento activador de las facultades críticas del público es promovido en **Pachamama** además por otro recurso que, aunque no origina- do directamente en los postulados del realismo

(45) Entre las escenas 1-2, 4-5, 10-11, 11-12, 12-13, 13-14, y 14-15

(46) La escena 14 es un solo monólogo que separa la escenas 14 y 15

(47) Cosa que ocurre entre las escenas 1-2, 13-14, 14-15

(48) Escena 11a, p. 81



épico, éste no dejó de utilizar: la risa<sup>(49)</sup>. Una atmósfera humorística envuelve permanentemente al Presidente Vitalicio y a su séquito. No ocurre lo mismo con los indios; éstos están rodeados de un hábito de seriedad, incluso de dignidad que no los abandona jamás. La oposición de estas dos atmósferas con que se caracteriza diferencialmente a los dos sectores en conflicto subraya la desigual estimación que en esta obra se confiere- y se busca que el público otorgue - a los valores que orientan la conducta de cada sector.

Esto queda demostrado por el tratamiento que se hace de un personaje que a lo largo de la obra se desplaza desde uno hacia el otro sector: Eleonora, figura farsesca al comienzo ("Me falta un Rosenkranz y un Guildenstern para el gran finale de Aída, Excelencia... ¿Quizás dos de sus guardias?"), alcanza en la última escena una estatura casi trágica al apuñalar al hombre al que amaba porque cree que éste, al corroborar públicamente -rendido ante los asedios del nuevo Presidente Vitalicio- que el marno existe, les ha robado su sueño a los indios ("Mi pobre niñito mentiroso (lo acuchilla). Mi pobre niñito malo (lo vuelve a acuchillar sin furia). Mi pobre niñito perverso (lo vuelve a acuchillar). Usted lo ha destruido todo (lo acuna). Usted les ha robado su único sueño". Escena 15, pág. 99).

El uso del humor contribuye de este modo al aspecto didáctico de la pieza. A través de él, nos es dado comprender algo muy serio: la fuerza degradadora generalizada del poder absoluto. El humor se aplica a la mostración del ejercicio de este poder, a lo ya sufrido y sabido y de lo cual es posible, reconociéndolo en la parodia, reírse. La seriedad, a lo que sabiéndolo indispensable, se busca y no se conoce bien; a aquello en que la obra busca especialmente que el público medite: las maneras de contrarrestar y revertir esa fuerza y su efecto corruptor.

## VI

Todos los procedimientos detectados hasta aquí -ya lo hemos señalado- tienen como finalidad

activar las facultades críticas del espectador y generar en él una disposición determinada; narrador-comentador, canciones, sentencias morales, estructura discontinua, oposición de tonos atmosféricos deberían conjugarse para producir tal efecto. Sin embargo, algo sucede que resulta inhibitorio de la plena realización del propósito perseguido, lo que origina, a nuestro juicio, el curioso efecto que señalamos al iniciar este artículo.

Ello tiene que ver con el grado de abstracción, de 'deshistorización' del mundo presentado por la alegoría. Porque si bien en esta obra el origen, los objetivos y los métodos del poder absoluto, así como la figura de su principal representante, son presentados con cierta minuciosidad, los objetivos, métodos y representantes del otro polo del conflicto aparecen caracterizados de modo muy poco concreto. Los indios desean conocer el mar, cuyo significado queda determinado por su posición en la estructura oposicional del conflicto como la contrapartida de lo prohibido, de lo reprimido, de la opresión; no tiene descripción más específica que ser esa meta que "no es una meta en sí, sino un medio para esa meta más lejana; tan lejana, que casi no se puede creer en ella". Sus métodos, excepción hecha del castigo del traidor -que no sirve propiamente al propósito de conocer el mar, pues no elimina un obstáculo a él, sino que castiga una obstaculización ya eliminada (descubrir al traidor anula la posibilidad de éste de ejercer ese rol) y que, por lo tanto, tiene en la economía de la obra una función inicial antes que secuencial, como ya hicimos notar- no son, como regla general, accesibles al espectador. Si **Pachamama** permite asistir a la génesis y puesta en práctica de las decisiones de quien ejerce el poder, estos procesos en el sector de quienes lo sufren son regularmente escamoteados de la vista y conocimiento directo del espectador. Así, la construcción del barco que vemos reiteradamente realizarse en escena no es una estrategia ingeniosa por los indios para conocer el mar; les es impuesta por el dictador. Continuar la construcción a pesar de los obstáculos podría serlo si la obra los presentara tomando esa

(49) Brecht estaba plenamente consciente de la estrecha relación entre lo risible y la crítica social en el teatro; escribe, por ejemplo, de la puesta en escena del *Don Juan* de Molière realizada por Benno Besson que es importante, entre otras cosas, porque "restituyó la comicidad a la figura de don Juan... al restituir a la obra su tono de crítica social". "Para el 'Don Juan' de Molière", en EST 3, p. 78

decisión o si se informara de alguna manera al público que ello ha ocurrido; pero esto no sucede hasta mucho después de fracasadas las dos primeras tácticas dilatorias de Quinto Chasán. Antes, simplemente continúan la construcción, sin una razón convincente. La afirmación de Rufino: "Lo importante es la construcción del barco, pensamos" (escena 8a, p. 56) no sólo no está fundada en nada presentado sobre el escenario, sino que es desmentida por la situación de reticencia, descontento y trabajo lento -la que si es presenciada por el público- en que dicha afirmación es pronunciada. Esta situación se mantiene hasta la escena undécima, en la que Rufino y Grunstadt se ven obligados a incitar a los otros indios al trabajo. Recién al final de esta escena, cuando -como ha quedado dicho- ya han fracasado las dos primeras tácticas de Quinto, se indica que "el ritmo del trabajo va aumentando... hasta llegar casi al paroxismo" (escena 11a, p. 83, acotación final).

De igual manera se sustrae la presentación de la transformación de los indios en seres capaces de enfrentarse y desobedecer al nuevo Presidente Vitalicio. El espectador recién se entera de ello cuando Rufino anuncia que, contra lo que creía Eleonora, Silvita no había conseguido robarles su sueño, cosa que ocurre en el momento final (escena 15a, p. 100).

Así, resultan los indios ser no sólo muy pobres agentes de la acción dramática, sino además encarnaciones muy poco ilustrativas de la energía, constancia e ingenio necesarias para vencer al poder al que se enfrentan. Ellos persiguen un ideal y lo consiguen, o por lo menos consiguen ponerse en marcha hacia él, luego de liberarse de las trabas que lo impedian; pero todo ello sin que el público llegue a enterarse satisfactoriamente de qué fue lo que realmente hicieron para lograrlo.

A esta débil caracterización de los indios como agentes de su propio destino se suma su extremadamente esquemática caracterización como conjunto humano, como grupo social que lucha por un ideal. Son víctimas del poder. Y cortadores o tejedores de juncos y casi nada más. Y aunque poseen algunos de ellos ciertos rasgos físicos o de carácter que los diferencian del conjunto -Rufino tiene treinta y tres años, es cauto, lúcido, tiene

aptitudes de conductor, y no sabe reír; Pedrito es lenguaraz y risueño- el espacio social a su alrededor está completamente vacío: nadie cultiva la tierra en esa sociedad aparentemente rural, nadie comercia, nadie trabaja en nada productivo que no tenga que ver con los juncos. No son una sociedad: son sólo el soporte de un símbolo.

Identificar el significado del símbolo no presenta para el espectador ninguna dificultad. Lo que sí le resulta difícil es reconocer en él un símbolo de su propia sociedad -compleja y contradictoria hasta la desorientación- en ese espacio social vacío y descubrir por medio de él una posibilidad para su propia actividad social con orientación de futuro. Lo que por abstracto puede simbolizar al hombre en su generalidad suele ser de poca utilidad para simbolizar la especificidad histórica de lo humano.

Esto, por sí mismo, no tendría por qué resultar frustrante o desorientador. A menos que se hubieran generado expectativas de otro tipo.

Y esto precisamente es lo que hace **Pachamama**, conscientemente o no.

Al apelar directamente a la conciencia del público para motivar en éste una determinada disposición hacia la solución de los problemas de su situación histórica, crea en él la expectativa de encontrar en la obra elementos que le permitan considerar en forma crítica -para lo cual debe primero comprender- la específica estructura del mundo presente que le toca vivir. Y no me refiero a la burda presentación en clave de un modelo que revele/ oculte cada uno de los elementos de la situación real, sino a la representación de una estructura comparablemente compleja. Como la obra se limita a una abstracta alegorización, esta expectativa no se cumple, o se cumple sólo de modo muy limitado, con lo cual el gesto mostrativo hacia el referente real se convierte en buena medida en un gesto vacío.

Pero el proceso de constitución del sentido de los signos y símbolos en la conciencia del receptor no queda determinado sólo por la estructura significante del mensaje -la obra en este caso-. Coparticipa en dicho proceso la propia actividad del receptor, de la cual es parte importante su capacidad de establecer las necesarias relaciones entre el mensaje y los aspectos de la realidad a la que éste pretende aludir. Su propia

percepción y comprensión de lo aludido por el mensaje, esto es de la situación histórica en la que se encuentra inmerso, condicionarán el nivel del éxito comunicativo del gesto referencial. Si el receptor posee claramente estructurados en su conciencia de antemano los contenidos particulares atribuibles en una determinada situación a un símbolo muy general, la mera presencia de éste seguramente actualizará aquéllos. Por eso, si la obra quiere por medio de esta simbolización aludir a la Historia y constituirse como un llamado a mantener vivo el interés por participar en ella de una cierta manera, entonces está presuponiendo en el receptor -al presentarse encarnada en una idea puramente general- una claridad y certidumbre respecto de la dirección y sentido de la Historia en la que están inmersos, así como de su rol como participantes en ella. Si, por el contrario, el espectador es incapaz de satisfacer estos requisitos, no podrá llenar adecuadamente el llamativo vacío del texto.

El público de *Pachamama* carecía en la época de su estreno de claridad y certidumbre respecto de la dirección y sentido de su propio momento histórico. Se da, por tanto, perfectamente cuenta de que se le invita a actuar para modificar su situación histórica, pero mediante un llamado que adolece de la misma falta de orientación específica que sufre su destinatario. Así, la expectativa 'didáctica' que la utilización de los recursos épicos despierta queda incumplida.

Y esto provoca un desplazamiento en la organización jerárquica de las funciones comunicativas del mensaje que es esta obra: la insuficiencia referencial respecto de la realidad histórica a que

hemos hecho mención -y en la que se funda la posibilidad de cumplimiento de la expectativa didáctica o, mejor dicho, movilizadora -no agota la capacidad del gesto mostrativo; sólo cambia su dirección. Porque todo mensaje apunta tanto a su objeto como al código gracias al cual adquiere su calidad de signo, en este caso la mostración apunta hacia el modelo del teatro épico, y lo atrae al primer plano.

Y como el teatro épico es un fenómeno históricamente situado, la situación histórica que por ello el modelo connota resulta puesta de manifiesto junto con él. El teatro épico surgió en un período determinado caracterizado por condiciones específicas: "este tipo de teatro -escribe Brecht en 1936- presupone (...) un poderoso movimiento social, interesado en la libre discusión de problemas vitales y capaz de defender ese interés contra todas las tendencias adversas"<sup>19</sup>. Cuando en Chile se difundió este tipo de teatro, desde la escena estas condiciones estaban vigentes. En el momento del estreno de *Pachamama* la situación era muy diferente. Por eso la utilización del modelo épico, con su inseparable connotación de herramienta constructora de futuro, al encontrar inhibida esta función tanto por insuficiencias del mensaje como por incapacidad del receptor, tiene como resultado efectivo que la brújula semántica oscile y se cargue hacia el pasado, confiriendo a la experiencia de *Pachamama* un curioso aire 'retro' que activa la memoria, atrayendo la pesada nostalgia de un futuro anterior, de un destino que alguna vez pudo ser. Y es por este camino indirecto, tal vez, por donde la obra podría alcanzar, señalando una carencia su mayor impacto sobre el espectador.





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

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

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

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

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

namente, aunque sí, tal vez, artísticamente.

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

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

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

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

Y es ahí donde quisiera formular algunas ideas.

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

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

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

"Pachamama": María Cánepa, Lia Florin, Gonzalo Robles (Foto: Ramón López)



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

\*Pachamama\*: (Foto: Ramón López)



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

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

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



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

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

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

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



# Ficha Técnica

## Padre Amma

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

<b>Dirección</b>	:	Raúl Osorio
<b>Escenografía e Iluminación</b>	:	Ramón López
<b>Vestuario</b>	:	Sergio Zapata
<b>Música</b>	:	Patricio Solovera
<b>Reparto:</b>		
Aparicio	:	Aldo Bernales
Felipe	:	Rodrigo Núñez
Tabilo	:	Paolo Conte
Quinto Chasán	:	Gonzalo Robles
Silvita	:	Aldo Parodi
Lupercio Galindo	:	Alexel Vergara (*)
Niña	:	Lia Florin (*)
Grunstact	:	Eduardo Barril
Marco Bodoni	:	Mario Poblete
Eleonora Lehman	:	Shenda Román
Rufino Rey	:	Sergio Urrutia
Pedrito Qulspe	:	Rodolfo Pulgar
Clemente Hidalgo	:	Mario Bustos
Severino	:	Alexel Vergara (*)
Ramira	:	María Cánepa
Embajador	:	Jean Michael Servant
Tejedores	:	Hugo Marchant Hernán Lacalle
<b>Músicos</b>	:	Ismael Durán Juan de Dios Cáceres Caupolicán Rubio Humberto Gómez Hernán Lacalle
<b>Producción</b>	:	Guillermo Murúa

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



## UNA OPINION SOBRE PACHAMAMA

Paz Yrarrázaval D.

Actriz, Profesora Escuela de Teatro U.C.

**E**n el centenario de nuestra Universidad, la Comisión de Repertorio de la Escuela de Teatro quiso conmemorar dicho evento, presentando en la temporada 1988 obras de autores chilenos.

El Concurso Nacional de Dramaturgia **Eugenio Dittborn**, se creó en 1981 con el fin de incentivar la dramaturgia nacional y dar a conocer nuevas obras y autores.

Dentro de las bases del Concurso, no es obligación de la Escuela de Teatro montar las obras premiadas; sin embargo, nos pareció que este año se prestaba, por la trascendencia del centenario, para estrenar las obras que obtuvieran los primeros premios.

El Cuarto Concurso Nacional de Dramaturgia se realizó en 1987, obteniendo el Premio Especial Centenario **Pachamama**, de Omar Saavedra Santis. Después de leer la obra estuve en total desacuerdo con el jurado, pues consideré que ella no merecía el primer premio. Tal vez, una mención honorosa.

La obra, desde mi punto de vista, está inscrita dentro de una dramaturgia de hace veinte años, con

una temática demasiado manoseada; ¡se ha escrito tanto sobre los "dictadorcillos" latinoamericanos! Y en ella no se profundiza en los motivos históricos y sociales que han llevado al sojuzgamiento de un pueblo. La considero una obra pretenciosa, con un lenguaje pseudo filosófico con demasiadas frases hechas, como por ejemplo: "... todavía tienen fe en sus grandes ideas, pero no saben que todas las ideas son corruptibles..." "Hay que aplicar democráticamente el terror, darle a todos la posibilidad de vivirlo"..... "Fomentar el mal gusto ayuda a gobernar mejor"... etc. etc.; poético "rebuscado"... "Y si tú piensas, es un ejemplo, que la boca se está llenando de flores y que las flores son de muchos colores, la sonrisa que estaba esperando se empieza a asomar por entre los labios"... ..., y por otra parte, grosero gratuitamente. De esto, por respeto al lector, no daré ejemplos.

Los dos planos en que se estructura la obra, el presidente vitalicio y sus secuaces por un lado y por el otro los pobres indígenas aplastados, son demasiado obvios para ser creíbles y no presentan complejidades propias de lo dramático. En ella está

todo dicho, y reiteradamente. No es una obra sugerente y podría haberlo sido, ya que la fábula de que por decreto se prohíbe la existencia del mar y en contrapartida el ansia de los indios por conocerlo y llegar a él (símbolo de la libertad), se prestaba para crear un conflicto, inserto en un mundo mágico y atractivo, si se le integraban algunos elementos míticos, oníricos y de religiosidad popular tan propios de nuestra América Latina.

En cuanto a la relación de Quinto Chasán con su madre, Ramira (¿Pachamama?), quien representa la sabiduría de la mujer que ha vivido apegada a su tierra, que premonitoriamente avisa el futuro y teje la mortaja de su hijo (un excelente símbolo usado por el autor), podría haber sido mucho más rica y se prestaba para mostrar otras facetas de él. Indiscutiblemente esta no es una obra psicológica, pero están insinuados temores, angustias, fallas que lo habrían humanizado; pero no escucha a su madre, no se abre con ella, la usa con fines utilitarios. Relación muy similar a la que el Presidente Vitalicio tiene con el resto de los personajes.

Por otra parte el personaje Grunstadt, el "científico", austriaco, con su pacifismo sin base, lleno de fraseología... "después de Verdún el mundo no puede seguir siendo malo, por eso es que hacemos un barco sin cañones"... "Nuestro barco es un gran acto de amor". "Somos embajadores viajeros de la comprensión entre nosotros los hombres", etc. etc. aparece sin peso ni profundidad, sin que ello se logre en el transcurso de la obra. Eleonora la ministra de cultura, demasiado grotesca y ridícula, tratando el autor que aparezca como un personaje patético; Marco Bodoni, completamente desdibujado; el Embajador no tiene otro fin en la obra que servir de pretexto para (el chiste) condecorar al Presidente con una orden de tercera clase; en la estructura dramática está totalmente de más y no realiza un aporte creativo a la obra.

Creo que nosotros, como países, no logramos salir de nuestro subdesarrollo cultural mientras no conozcamos y asimilemos nuestras propias culturas indígenas milenarias, que han ido configurando una raza carente de una identidad definida entre muchos otros factores por haber estado buscando siempre modelos europeos y desconociendo

nuestros orígenes. Cuando logremos unir estas culturas, estaremos listos para enfrentar, con nuestra propia identidad, el subdesarrollo social y económico y poder llegar a ser "El Continente del Futuro".

Los indios Rufino, Pedrito, Severino, Clemente, los soldados, tocan una sola cuerda, una sola nota, no tienen complejidad ni desarrollo, los personajes no evolucionan a través de la obra. Pedrito no puede ser tan demasiado ingenuo, no es creíble, son monotemáticos; excepto el fusilero, Aparicio, que sí deja a un lado su seguridad y se compromete con los tejedores, en busca de la utopía de llegar al mar. En la obra este conflicto que podría haber creado una situación de alto interés al desarrollarlo, sólo está levemente insinuado, perdiendo de este modo su potencia dramática.

El Jurado al otorgar este Premio hizo hincapié en que esta obra estaba muy ligada a la narrativa latinoamericana, especialmente "garciamarquiana". Desgraciadamente, vuelvo a diferir con ellos, pues ese mundo mágico, telúrico, o como quiera llamarsele, pienso que está impuesto y no nace espontáneo desde el interior de la obra. Queda sólo sobrepuerto.

Considero que es muy débil la historia de los tejedores comparada con el énfasis que el autor imprime en los personajes de Quinto Chasán y Silvia.

El final de la obra, que si es sugerente, mágico y esperanzador, cuando los indígenas rompen el dique y el barco navega en pos del mar, no alcanza a paliar, para mi gusto, las cien páginas que contiene la obra.

La puesta en escena por nuestro Teatro de Pachamama, por sus características, no hizo sino confirmar mis anteriores percepciones y apreensiones.

Tal vez el autor, por estar largos años radicado en Alemania, ha perdido el contacto con nuestra realidad latinoamericana, y la obra se asemeja a lo que los europeos, con sus vagos conocimientos de nuestros países, piensan de nosotros.

No me cabe duda que Pachamama (a very exotic play) será un éxito cuando la presente el Berliner Ensemble.





## AMAPOLA VERSUS

## PACHAMAMA

Abel Carrizo Muñoz<sup>(1)</sup>

Director teatral y profesor del Depto. de Artes  
de la Representación, Universidad de Chile

**P**uestas las dos obras frente a frente, lo primero que aparece son sus semejanzas.

Se trata de obras con nominaciones alusivas a pueblos andinos y anodinos, precarios y remotos, atravesados por la rutina, crucificados entre una infinita paciencia y una vetusta inocencia.

Su protagonista es plural: la comunidad. Por esta razón en nuestra **Amapola** consideré necesario darle mayor relieve cuantitativo y cualitativo a los personajes que observaban con curiosidad, temor e interés a los personajes nominados, a los "importantes": Serán éstos, los anónimos con una poderosa humildad, con una sencillez implacable, los que restaurarán convivencia y platos rotos con un sentido de equidad ejemplar.

Omar no es un prestidigitador de la desconstrucción formal. Más bien es un creador que, como artesano, va estructurando sobre las bases de la tradición, de lo conocido, de lo referencial, para saltar

al vacío y hacer la pirueta mágica, feérica y cautivante. ¿Quién sabe si esa discreta base realista no sea así, ni esté ahí, sino como telón de fondo para que resplandezcan como luciérnagas ese disparar sin balas en **Amapola**, o la prohibición de la palabra

'Amapola', CETECHI, 1985



[1] Abel Carrizo dirigió *Amapola*, primer estreno de Omar Saavedra en Chile. Esta obra fue montada por CETECHI, en 1985

mar de Pachamama, o ese árbol imponentemente estéril que sueña una vez al año con el carnaval de los amapolinos, o aquel dique monumental pachamamino que presagia torrentes de muerte y libertad, o el itinerar de esos seres atípicos, simbólicos, que se entreveran como Bartolomé en Amapola o la niña en Pachamama?

Así va entretejiendo este tierno roedor, así va haciendo obra con los pies en la tierra del artesano y la mirada del artista lanzada al viento, al vuelo.

Tal vez el mayor o verdadero problema que demanden sus obras arranca del hecho que sus

materiales son tanto reales como etéreos. Están hechos de ladrillos y arco iris. Son frutos de la seriedad y el juego. Del dolor y la esperanza. Son ríos de sangre y de risas. Las obras de Omar Saavedra son la postulación oficial de lo ecléctico, lo dual y lo antinómico como forma de ser. El justo medio entre lo uno y otro. Ahí, en las turbulentas aguas de su estilo, es muy posible zozobrar. Porque, ¿de qué se trata sino de concretar con aire, brisa y ventolera un cierto realismo mágico con las limitaciones de la objetividad más que con la virtualidad escénica?



"Amapola", CETECHI, 1985



*Reportaje a  
Oscuro vuelo compartido*

DE JORGE DIAZ

Segundo Premio "IV Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn"  
Estrenada en el Teatro de la Universidad Católica en Julio de 1988

"Oscuro vuelo...": L. Valenzuela y G. Cohen (Foto: J. Acebun)

**PALABRAS CONVENCIONALES DE  
SALUDO PARA ENMASCARAR  
OTRAS EMOCIONES**

Jorge Díaz  
Dramaturgo



**E**n el otoño de 1952 yo era alumno de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica y pasaba todos los días frente a la puerta de las oficinas del Teatro de Ensayo en el primer piso de la Casa Central. De reojo observaba al grupo que gesticulaba allí. Me intrigaba, me molestaba y me fascinaba la atmósfera de complicidad, de ghetto, que irradiaba la gente de teatro. Por supuesto, yo detestaba asistir a representaciones teatrales y pasar por el fatigoso ceremonial de las salas.

Un día de ese otoño entré en las minúsculas dependencias del Teatro de Ensayo y me inscribí para el examen de admisión de la Academia de Teatro. La prueba consistía en preparar un fragmento y representarlo ante la comisión de notables. Ensayé una escena de *El luto le sienta a Electra* de O'Neill, con Paz Yrarrázaval. Otros postulantes en ese examen fueron Nelly Meruane, Marcelo Gaete, Fernando Rivas, etc. Paz y yo pasamos el examen sin dificultad.

Así empezó mi contacto con el Teatro. No sé aún si debo agradecer o maldecir al Teatro de

Ensayo de la U.C. por aquel contagio irrecuperable. Pero las cosas ocurrieron así.

El agradecer este Premio debo decir honradamente que escribir una obra de teatro es una cosa muy desagradable que trato de evitar siempre que puedo. Durante el tiempo que se está escribiendo, uno se debate en medio de personajes desdibujados, situaciones tensas que no se resuelven, en fin, en la ansiedad permanente. Sólo llega la serenidad cuando uno ha archivado y olvidado a los personajes y a la obra. Al terminar, prometo no escribir ninguna obra más, pero algo ocurre que da al traste con mis propósitos. ¿Qué ocurre?...Ocurre que surge una imagen -siempre es una imagen, no una idea- que me resulta intrigante, inexplicable y empiezo a pensar en ella para desentrañar su misterio. Generalmente, son imágenes gratuitas que están ahí, insolentes, provocativas, sin sentido. Y caigo en la tentación de buscarles una explicación y empiezo a escribir una obra. Cuando termino de escribir -el colmo de la frustración- tampoco he llegado a aclarar el misterio de la imagen primigenia y todo está como al principio. Quizás la ambigüedad es el factor

desencadenante de toda escritura.

Siempre que limpio algo del maquillaje de la máscara que usan mis personajes, encuentro el sexo y la muerte. Nunca he encontrado otra cosa. Por eso les rodea una atmósfera lúbrica, desesperada, pero siempre vital.

¿Y las palabras? ¿Qué pasa con las palabras? Se usan para disipar la ambigüedad, para tratar de expresar y definir "la imagen meollo" que desencadenó todo el proceso, pero cada palabra

-traidoramente- es portadora de nuevas imágenes, de nuevos relámpagos, de nuevos contenidos y crean, por su cuenta, planetas oscuros como burbujas.

En resumen, un buen lío.

Yo también me he hecho un lío con estas palabras que sólo querían decir: GRACIAS.

Madrid, 28 de noviembre de 1987

"Oscuro vuelo...": G. Cohen, L. Valenzuela, A. Moya (Foto: J. Aceituno)



## PALABRAS DEL DIRECTOR

Jaime Vadell



### BIBLIOTECA

TEATRO, CINE Y TELEVISIÓN

Facultad de Artes Universidad Católica de Chile

**H**abría que preguntarse, ¿qué fue lo que me atrajo en la obra de Díaz y qué me hizo aceptar ponerla en escena?

En primer lugar, diría que fue la desesperación que hay en la vida de los dos protagonistas. Más que desesperación, la desesperanza que habita en ellos y que tratan, casi siempre sin éxito, de desalojar de su existencia. De cómo luchan contra ella: la mayor parte de las veces culpando al otro de sus propios fracasos. Es decir, de cómo luchaban equivocando el camino.

Me pregunté ¿por qué dos personas tan llenas de encanto y de posibilidades de amor están tan definitivamente atrapadas en el vacío?

La pregunta tiene, desde ya, dos exigencias. Por una parte, los dos tenían que hacerse queridos. Por otra, verlos cómo despreciaban sus propios talentos, su capacidad de ser queridos.

Miedo al amor, porque puede ser un arma de doble filo; caer en él puede ser una trampa mortal. Deseo de entrega, necesidad de entrega y, a la vez, pánico de perderse en esa entrega, de perder la

libertad, la propia existencia.

Deseo de necesidad del otro; miedo y desconfianza en el otro.

Como respuesta, la droga. La droga no es motivo, es conclusión.

En segundo lugar, me atrajo el final feliz. Creo indispensable que las obras tengan un final feliz. Sé que está muy desprestigiado, pero hay que revisar este inmerecido desprestigio. El final amargo estaba bien para los años 60, cuando el mundo aún vivía lleno de ilusiones en diferentes utopías, pero no viene bien ahora en que todas la utopías se nos han derrumbado.

También me resultó atractivo que el final feliz tuviese como protagonista a una guagua.

Podrá alegarse que es truculento o un lugar común y ¡claro que lo es! También lo son la muerte, el pan y el amor, y todo lo que viene repitiéndose desde hace siglos, y que se repetirá por los siglos de los siglos.

¡Ojalá!

*Reportaje a Oscuro vuelo compartido*



## PALABRAS DEL ACTOR

Gregory Cohen

**P**ara mí, la actuación a grandes rasgos posee un doble nivel de representación: aquel que se refiere a los signos típicos del código que maneja un actor y el referente inmediato que lo rodea (caracterización, sensaciones, escenografía, iluminación, sonidos, etc.), y aquel que lo vincula con el texto, recreándolo.

Este segundo nivel me afecta directamente, pues la mayoría de las obras en que me ha tocado actuar han sido escritas por mí o coescritas con otro autor.

Concibo así "La Actuación" como un medio más que un fin en sí mismo. Un medio para representar textos. Obviamente ambos niveles no pueden separarse, existiendo siempre un enriquecimiento mutuo y también tensiones, "conflictos".

Es lo que ha pasado con mi experiencia como actor en el *Oscuro vuelo compartido*, en que no sólo abandono mi entorno usual (teatro aficionado, "vanguardista-surrealista-requetepost-modernista"), sino también mi vinculación autoral, convirtiéndome en 'actor puro'.

Aunque no es mi debut en el teatro profesional, el rol de Martín es lejos el que más me ha exigido.

Estoy consciente de las falencias de mi personaje construido, aunque también pienso que el

*"Oscuro vuelo...":* Loreto Valenzuela y Gregory Cohen (Foto: Jorge Aceituno)





aporte derivado de la libertad de gestos y lenguaje y desparpajo del teatro vocacional proveniente de los talleres de Teatro de la ACU, Agrupación Cultural Universitaria, en los que me formé, y aunque nunca llegaron a su plenitud en la obra, fueron un elemento interesante (en especial con la relación de Martín/Ana, protagonizada por Loreto Valenzuela).

De todas formas - y asumiendo mis limitaciones - pienso que este montaje pudo haber rendido mucho más. Pienso que la impresión de críticos y públicos especializado no refleja el grado de madurez que ha alcanzado la obra con el tiempo. Lamento que un estreno prematuro para una obra tan íntima y delicada como ésta, contradictoria, poética y desgarradora, lúcica y melodramática, verdadera y expresionista, haya redundado en un producto interrumpido, latente.

Esta impresión se ha verificado en la práctica, función a función. La dirección de Jaime Vadell

ha ido logrando un énfasis y una verdad que en los primeros días no alcanzaba a mostrar.

En síntesis, esta obra, que alcanza una gran intensidad dramática y un notable lenguaje poético - y sin embargo se diluye con situaciones que a mi juicio resultan, dada su fuerza y ritmo interno, prescindibles y distractoras - ha sido para mí un campo de batalla en que se enfrentan diversos registros y maneras de ver el teatro.

En efecto, no resulta poco angustiante el sentir, en plena actuación, cómo uno abandona el "actuar" por el "ver", poniéndose en otro estado participativo, más cercano al del director o al del escritor, mi verdadero oficio.

Esto demuestra a las claras que un actor es mucho más que un histrión. Mucho más que un soporte para un texto.

Agradezco a la oscuridad de este vuelo compartido, la luz que me ha dado. Que fue mucha.

"Oscuro vuelo...": Agustín Moya (Foto: Jorge Aceituno)





## *Ficha Técnica*

# *Oscuro vuelo compartido*

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

Dirección : Jaime Vadell  
Escenografía : Susana Bomchill  
Vestuario : Maya Mora  
Iluminación : Ramón López  
Producción : Sonia Fuchs

### Reparto :

Ana : Loreto Valenzuela  
Martín : Gregory Cohen  
Rafael : Agustín Moya

\*Oscuro vuelo...\*: L. Valenzuela y G. Cohen (Foto: J. Acostano)



UNA POSIBLE LECTURA DE UN  
TEXTO VULNERABLE

Eduardo Guerrero del Río  
Subdirector Escuela de Teatro  
Septiembre 1988



**E**l conocimiento de la dramaturgia de Jorge Díaz, a pesar de la abundante producción en títulos de teatro para adultos y de teatro infantil, ha resultado disperso y fragmentario. Hasta el momento, por ejemplo, no se ha publicado ningún libro que dé cuenta de las principales etapas de su itinerario como dramaturgo y, en consecuencia, de sus obras más representativas. En nuestro país esto trata de solventarse con tesis de grados, pero que no han llegado a sustituir esta necesidad, tanto por el objetivo de las mismas como por la escasez de información de lo que ha pasado con Jorge Díaz en España, es decir, nada menos que desde 1965.

Sin entrar en mayores explicaciones sobre esta situación extraña -dado el curriculum de Jorge Díaz y su importancia dentro del ámbito latinoamericano y europeo-, es indudable que, de alguna manera, su alejamiento físico de nuestra realidad y, además, su propia marginalidad (y, por ende, la marginalidad de sus personajes), son conceptos que se deben tener presentes en el instante de realizar posibles evaluaciones. Por esto mismo, es gratifi-

cante la participación de Jorge Díaz, con varias obras, en el IV Concurso Nacional de Dramaturgia "Eugenio Dittborn", y, aún más, la obtención del Segundo Premio (más otras dos menciones honoríficas) con **Fragmentos de Alguien**, también titulada **Oscuro vuelo compartido**. Esto nos permite, por su parte, acercarnos a un texto desconocido del autor chileno (escrito en 1980), constatar variables dramáticas, motivos recurrentes y, prioritariamente, valorar un texto que pertenece a un trabajo de escritura muy diferente (a pesar de las constantes en la dramaturgia de Jorge Díaz) de lo que se conoce, en forma reiterada, en Chile. Es decir, motivados por este doble conocimiento, emprendemos el análisis de esta obra dramática.

### **Acercamiento semiológico**

En la dramaturgia de Jorge Díaz, en general, juega un papel muy importante el llamado *hablante dramático básico* o *lenguaje de las acotaciones*. Al respecto, en *La interpretación de la obra dramática*,

Juan Villegas señala:

"existe en la obra dramática un personaje que, aunque no insito en el mundo del drama, cumple una importante función, con ciertas semejanzas a un narrador básico de conocimiento limitado en la narrativa. Proporciona información, organiza la entrega del mundo, pero sólo desde cierta perspectiva y con una limitada clase de conocimiento."<sup>1</sup>

A nivel de texto literario, este lenguaje determina la virtualidad teatral que éste posee, la potencial capacidad del texto para generar "espectáculo". En otras palabras, un lenguaje que va más allá de lo literario, *un lenguaje en el espacio*, que tiene la propiedad de establecer signos, sistemas signícos, imágenes.

De esta manera, analizar una obra como **Oscuro vuelo compartido** lleva consigo considerar la presencia de aquellos signos (muchas veces con una consciente ambigüedad) que aportan significados clarificadores para el real entendimiento del texto como totalidad. En este contexto, en la mayoría de las obras de Jorge Díaz, tanto el título como el epígrafe resaltan por su lucidez y, especialmente, por la carga semántica que llevan. En relación con lo primero, Jorge Díaz apunta:

"Un título significa la síntesis de una emoción, de la emoción primera que hizo nacer la idea de la obra. Más que buscar ideas o temas para escribir obras, busco títulos. Allí, dentro de ellos, comprimido, encuentro todo, forma y desarrollo."<sup>2</sup>

**Oscuro vuelo compartido**, a nivel nominativo, nos aproxima al problema de la droga y a la problemática individual y social que se configura tras ella. Indudablemente, a partir de esta consideración inicial, surgen una serie de ideas o motivos estructurantes del texto, tales como el miedo (un miedo muchas veces con mayúsculas), la temura, la necesidad del otro (el concepto de otredad), el juego de opuestos u oposiciones. También el nombre de **Fragmentos de Alguien** posibilita complementarias ideas y, además, resalta esta necesidad compulsiva

del dramaturgo de cambiar continuamente los títulos de sus obras y de reescribir sus piezas teatrales:

"Los textos teatrales son para mí 'referencias mutables' de una acción escénica. Como tales, provisionarias."<sup>3</sup>

"Fragmentos de Alguien": alguien que no está en ninguna parte, alguien que toca el clarinete, alguien que es (o puede ser) ese niño muerto que le daba sentido a la vida de Martín. De ahí en adelante, el recuerdo, la evocación, el encierro, la no vida ("la vida no vivida es una enfermedad de la que se puede morir", Jung). En ese momento, irrumpe Ana: se levanta desde su propia inacción, para nominar lo indefinido: un hijo que "subirá desnudo al escenario para escuchar cómo tocas el clarinete."<sup>4</sup>

En relación con los epígrafes, en una carta del 9 de agosto de 1988, puntualiza Jorge Díaz:

"en tu monografía sobre mi obra te sugiero un capítulo curioso: los epígrafes que he colocado encabezando mis obras. Creo que son una pista cuando se ven todos reunidos."

En esta oportunidad, se puede establecer fácilmente un paralelismo tanto a nivel semántico como sintáctico entre el "oscuro vuelo compartido" (título) y el verso de Pablo Neruda "oscuro viaje por tu sangre" (el epígrafe total es "Podría acompañarte en un oscuro viaje por tu sangre"): oscuro = oscuro, vuelo = viaje, compartido = por tu sangre (aquí se establece la relación con el "podría acompañarte"). Este "oscuro viaje por tu sangre" es compartido por dos seres que, llenos de humanidad, sobrecojen, irradian poesía; así, "las huellas de los dos se confunden", son esas cicatrices de la memoria de las que el mismo Jorge Díaz, en una obra anterior, no ha podido evadirse ("ácratas que descubrimos un continente/contenido en cada 'viaje' alrededor de nuestro cerebro o nuestra bragueta"). En esa misma obra (**Las cicatrices de la memoria**), por ejemplo, es pertinente destacar uno de los epígrafes, correspondiente a unos versos del escritor uruguayo Mario Benedetti:

(1) Juan Villegas, *La interpretación de la obra dramática*, Santiago, Editorial Universitaria, 1971, pág. 24.

(2) Eduardo Guerrero, "Entrevista a Jorge Díaz", *Revista Conjunto*, La Habana, 70 (octubre-diciembre 1986), pág. 56.

(3) Eduardo Guerrero, "Entrevista...". Op. cit., pág. 56.

(4) Jorge Díaz, *Oscuro vuelo compartido*. Texto mecanografiado, pág. 62. A lo largo del artículo se indicará el número de la página de la cita.

Hagamos un trato.  
Si alguna vez adviertes  
que te miro a los ojos  
y una veta de amor  
reconoces en los míos,  
no pienses que deliro,  
piensa simplemente que puedes  
contar conmigo.

***El cuento: especificidad de lo afectivo  
en la relación de los personajes  
protagónicos***

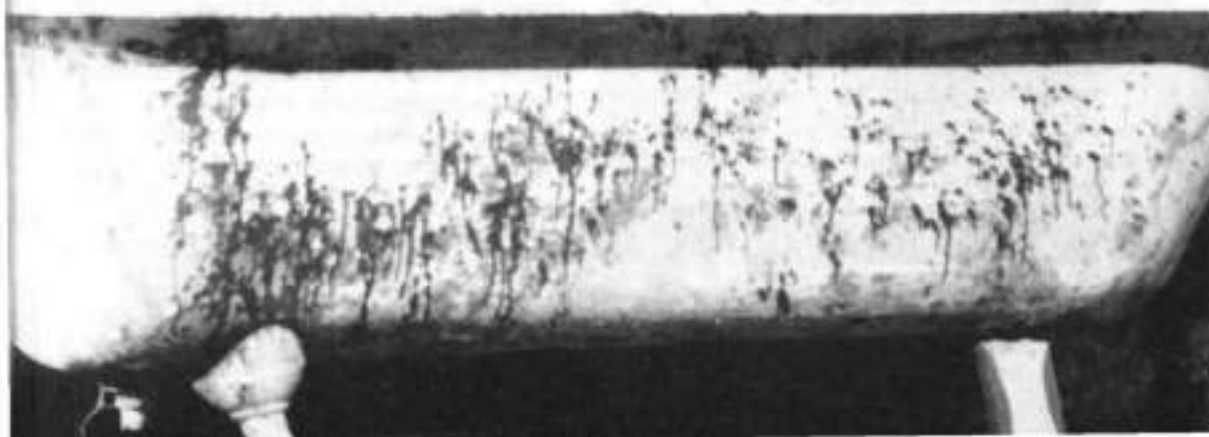
La obra comienza cuando, después de ocho meses, Ana regresa donde Martín. El está tocando el clarinete; ella, "con un aire distraído, pero no triste, como si estuviera ensimismada en una placentera visión interior." (pág. 1) Dos actitudes que los retratan

a cabalidad: Martín y la música, una música, a veces tierna, otras dolorosa por los recuerdos que proyecta; Ana y la droga, un espacio superpuesto sobre otro espacio. En los dos la alusión a un tiempo pasado que los determina y que siempre, a pesar de ellos mismos, será el elemento de ruptura a los climas poéticos (irreales) que la relación de pareja posibilita.

A partir de la situación primera de "reencontró", a lo largo de este acto es posible establecer motivos recurrentes y que, con matices diversos, tienen consolidaciones dramáticas posteriores. El miedo, la ternura, lo poético, el teatro en el teatro (juego), la soledad son algunos de ellos; junto a lo anterior, una preocupación por categorías espacio-temporales, la creación de atmósfera, lo musical y la iluminación con sus específicos significados y sus particulares lenguajes expresivos.

La relación establecida entre Ana y Martín no se caracteriza por su simpleza, ni mucho menos.

"Oscuro vuelo...": G. Cohen y L. Valenzuela (Foto: J. Acetuno)



Esto, en todo caso, no significa que a lo largo de todo el acto haya una confrontación violenta, castrante o indigna de los seres humanos. Es difícil, porque cada uno de ellos vive muy apegado a sus ideales, a sus obsesiones, a sus sueños y ensueños, a sus recuerdos. Pero, en algunos de estos momentos, se reencuentran tanto síquica como afectivamente: la temura como "la conciencia de la vulnerabilidad" (Jorge Díaz), como un preámbulo para "llenar los huecos vacíos" (pág. 6), cuando "las huellas de los dos se confunden" (pág. 7). Huellas, cicatrices, marcas, señales, dolores, angustias: toda una gama de posibilidades, con sus acentuadas connotaciones negativas. Por eso, cuando Martín acaricia a Ana "como si descubriera su cuerpo por primera vez" (pág. 9), está, por un lado, manifestando su angustia por la realidad de su compañera y, por otro, está reconociéndose en ese mismo cuerpo. Octavio Paz, en *Solo a dos voces*, sintetiza con precisión lo que, a fin de cuentas, significaría este momento: "El amor es una reconstrucción de los cuerpos."<sup>5</sup> Ellos se aman, nunca han dejado de amarse, pero también nunca han dejado de buscar, fuera de ese espacio, una alternativa de vida diferente. Nuevamente, la complementariedad de la oposición.

El segundo acto reitera motivos del primer acto e introduce un tercer personaje, Rafael, "un hombre un poco mayor que Martín (...) Seguro de sí mismo, pero no agresivo." (pág. 30) Es el policía; busca a Ana ("robó un buen paquete, medio kilo más o menos. Debe estar tratando de esconderlo" pág. 34). Provoca tensión e incluso llega a violentarse con Martín; por si fuera poco, le cuenta que vive con Ana ("necesita también un poco de seguridad, de lógica" pág. 38). Más adelante, conmina a Ana para que le diga la verdad a Martín: va a tener un hijo.

Elementos como el miedo, la búsqueda, el sentido de culpabilidad, vida/muerte (muerte en vida), sensación de fracaso, recuerdos, verdad/mentira, cordura/locura, temura, se estructuran a lo largo de este acto para crear una síntesis poética de un drama que rebasa la contextualidad intrínseca de la obra: el problema de la droga. Poco a poco, se develan verdades y se proyectan los fantasmas y

obsesiones. En Martín, el recuerdo de su hijo muerto, atropellado, a los tres años:

ANA (En un susurro): Tu hijo.

MARTÍN: Sí, había muerto por la tarde, atropellado. Tenía tres años. A veces irrumpía desnudo en el escenario. La gente se reía y yo tocaba el clarinete sólo para él, bajo el foco. Era maravilloso tocar sólo para un niño desnudo que no sabía que lo estaban mirando mil personas." (pág. 50)

En Ana, por su parte, la dificultad para dejar la droga, ya que "la cordura me sienta muy mal, Martín. Lo mío es la locura." (pág. 60). Al final, lo único que importa es la presencia de ese hijo que viene en camino, que facilita reconciliaciones y le da sentido a dos vidas: "Sólo sé que será un niño, que subirá desnudo al escenario para escuchar cómo tocas el clarinete". (pág. 62)

### ***La historia de los personajes: lo contextual***

La historia de Ana y Martín es, en su más amplia connotación, la vivencia de una generación que, por uno u otro motivo, ha sufrido profundamente el desencanto, que necesita con desesperación aferrarse a "algo" para seguir sobreviviendo, especie de "piedras rodantes en sus locos cacharros ideológicos" (Jorge Díaz). Una historia que se va tejiendo a base de desencuentros, sin necesidad tal vez de racionalizar con mediana exactitud las verdaderas causas de los comportamientos individuales; sólo basta saber que algún día esos "huecos vacíos" pueden ser cubiertos por el más tierno gesto amoroso o por el silencio de la palabra comprensiva. En definitiva, la propia generación del autor, la por él llamada "generación del 68" ("se ha condensado en el 68 -como una forma convencional para entenderse toda una década en la cual se sintió en todo el mundo un estremecimiento esperanzado de cambio"<sup>6</sup>), una "generación de perdedores": "Es de perdedores haber planteado cambios sin haberse

(5) Octavio Paz-Julián Ríos, *Solo a dos voces*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973, s/n

(6) Eduardo Guerrero, "Entrevista...", Op. cit., pág. 62





"Oscuro vuelo...": Loreto Valenzuela y Gregory Cohen  
(Foto: Jorge Aceituno)

antes afilado los dientes. Es de perdedores haber entrevisto el paraíso con un petardo de 'haschís' y no haber visto el infierno debajo de tu culo. Es de perdedores haber creído que la revolución se hacía con una guitarra. Es de perdedores el llegar a los 55 años con un cansancio infinito y el sarcasmo escéptico puesto por corbata.<sup>(7)</sup>

Esta historia, a su vez, se complementa con otras historias, las cuales -temáticamente- se constituyen en uno de los ejes fundamentales de la dramaturgia de Díaz. Obras de introspección, análisis de la soledad absoluta y de la soledad compartida, preocupación por la relación de pareja que va más allá de su inmediato entorno. Es decir, una temática que se va fragmentando en diversos planos, en juegos de oposiciones que, al complementarse, son la síntesis de una dialéctica: Eros/Thanatos, Deseo/Vida, Represión/Muerte, Verdad/Mentira, Cordura/Locura. Esto, en cierta medida, crea personajes vulnerables, al borde del precipicio (situaciones límites), pero, también, con una profunda vivencia interior, ensimismados, llenos de un idealismo que los sumerge en sus placenteras visiones interiores. Más que nada, un juego ceremonial: la vida como sensualidad inconsciente frente a la vida como racionalidad: presencia de seres que desperdician sus vidas, que viven atormentados (muchas veces por un recuerdo obsesivo, por un sentido de

culpabilidad o por el entorno social asfixiante), refugiados en la oscuridad más absoluta, es decir, que viven su muerte: en palabras del poeta Vicente Huidobro, utilizadas por Jorge Díaz en *Réquiem por un girasol*, "Cuida de no morir antes de tu muerte". Frente a estos seres, otros que buscan una salida a ese espacio agobiante que los consume (espacio cerrado, hermético, oscuro), seres que llevan dentro de sí un germen de fecundidad y esperan -generalmente, en forma inútil- la luz que dará sentido a sus vidas. El enfrentamiento de estas dos concepciones de vida permite contemplar una lucha, en la mayoría de los casos violenta (la violencia, uno de los principales motivos de la extensa obra del dramaturgo chileno: "Sólo me siento próximo a la realidad en la violencia y la destrucción, porque creo en ellas como el primer paso del amor"), en la cual los personajes se desahogan, se maltratan, se dicen las verdades más absolutas, se dan muerte (real como ficticia), tratan de violentar el espacio opresor (muchas veces este espacio está al interior de ellos mismos) y, finalmente, se reconcilian para no perder la oportunidad de tener a alguien ("fragmentos de alguien") en quien confiar la secreta soledad de sus vidas.

### ***Tiempo y lenguaje: elementos estructurantes de esta dramaturgia***

Desde un punto de vista generacional, es válido ubicar a Jorge Díaz en la llamada generación

"Oscuro vuelo...": Gregory Cohen y Agustín Moya  
(Foto: Jorge Aceituno)



(7) Eduardo Guerrero, "Entrevista...", Op. cit., pág. 62





"Oscuro vuelo...": Agustín Moya y Gregory Cohen  
(Foto: Jorge Aceituno)

de 1957, según el sistema establecido por Cedomil Goic para la narrativa (esto no quiere decir que no sea adecuada la misma categorización del dramaturgo de "generación del 68" o que se hable de la generación de dramaturgos chilenos relacionados con los teatros universitarios). Dentro de las características de esta generación, Goic apunta dos elementos fundamentales para considerar dentro de la dramaturgia de Jorge Díaz: el lenguaje y el tiempo. Respecto a lo segundo, menciona: "una nueva con-

cepción y una nueva estructura del tiempo de la disposición, ya sea como expresión de un tiempo interior ya como plasmación simplemente de ritmo, recurrencias, entretiemientos de motivos que fundan un mundo de relaciones intrínsecas (...). De este modo la impresión del tiempo es la de una temporalidad que fluye y permanece a una vez. El fenómeno consiste efectivamente en una espacialización temporal: es en definitiva la configuración del espacio interior de la conciencia que ésta construye al tiempo que se construye a sí misma."<sup>8</sup> Volviendo a Octavio Paz, es lo que él entiende por la "consagración del instante": "Quietud del movimiento. Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí."<sup>9</sup> Así, Martín y Ana, protagonistas de *Oscuro vuelo compartido*, están insertos en un tiempo determinado, actualizándose en la historia y, por ende, negándola: tiempo único, tiempo puro, tiempo de la obra dramática. Este instante, desde la perspectiva del creador como del lector, se consagra. En este sentido, las experiencias de Martín y Ana son únicas, irrepetibles, vitales, plenas. Asimismo, este encuentro de un tiempo interior, subjetivo, provoca reacciones y sensaciones diversas, entre los mismos personajes y, más que nada, entre los potenciales lectores/espectadores. A Martín le "duelen" mucho esos ocho meses de ausencia de Ana. Ella, por su parte, no tiene conciencia de esa ausencia tan prolongada ("el sábado pasado, cuando salí de aquí... perdona, tú dices que fue hace ocho meses" pág. 9); existe otra temporalidad que adquiere más relevancia: "hemos vivido mucho tiempo juntos. Las huellas de los dos se confunden." (pág. 7)

Se hablaba del tiempo. Y, con anterioridad, se enunciaba otra de las características fundamentales: el lenguaje. Ese modo poético de presentación de irrealidad de que hacía referencia Goic. Ese lenguaje "erosionado" de uno de los primeros artículos teóricos de Jorge Díaz<sup>10</sup>. Además, "el

(8) Cedomil Goic, *Historia de la Novela Hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, pág. 249

(9) Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1979, pág. 25

(10) Jorge Díaz, "La erosión del lenguaje", *Latin American Theatre Review*, Kansas, Fall 1970, págs. 74-78

lenguaje no es 'forma', 'instrumento', 'super-estructura', es en sí mismo contenido, espejo, denso tejido de imágenes, de ideas. El lenguaje me remite a la vida y viceversa.<sup>[11]</sup> En definitiva, el lenguaje en la dramaturgia de Jorge Díaz, más aún la poeticidad de este lenguaje, está en función directa de los contenidos temáticos que, a su vez, surgen en muchas ocasiones a partir de imágenes o resonancias lingüísticas. Por ejemplo, cuando Ana le cuenta a Martín que "estaba echada en el suelo, desnuda, y sentía aletazos en la cara. Una paloma picoteó mi sexo" (pág. 9), está enunciando, a primera vista, una escabrosa realidad (a nivel denotativo), pero a nivel de estructuras más profundas crea un espacio de libertad y de encuentro con la naturaleza. Basta sólo una imagen para hacer reconocible lo aparentemente irreconocible. Esta situación es permanente a lo largo de toda la obra; propicia el encuentro y el diálogo entre los personajes.

El juego (imaginación descontrolada, clima festivo, improvisación lúdica) posibilita el reencuentro; llena huecos vacíos y reemplaza las palabras. Juegan por jugar, para sentirse más seguros, para llenar el tiempo, para mentirse, para soñar, para evadir la realidad. Pero "cuando, bruscamente, suenan unos golpes violentos en la puerta" (pág. 18), todo cambia: vuelve el miedo, la angustia, la sensación de sentirse acorralados; es necesario, además, hablar sobre los silencios contenidos. Aparece la sombra de la droga, los reproches ("También sé lo que tratas de encontrar en la calle: un pellizco de mierda para tus venas. Eso es lo que vas mendigando por ahí: basura para creer que estás viva" pág. 21). Nuevamente, todo debe empezar de cero: la ternura, las visiones interiores, los sueños. Martín se duerme; Ana le ha contado que "la última vez fue en unas ruinas" (pág. 27). Se da cuenta de que Martín no la escucha y sale a la calle, sin hacer ruido. Al rato, "se escuchan nuevamente los golpes en la puerta,

los mismos golpes de antes, violentos, urgentes" (pág. 28).

### *Testimonio y canto de esperanza*

Independiente de la existencia de las propias compulsiones de Jorge Díaz, **Oscuro vuelo compartido** lleva en lo más profundo un canto esperanzador (un canto de amistad), no sólo porque la melodía final "tiene algo de canción de cuna y también de lamento solitario" (pág. 62), sino que, fundamentalmente, porque sobre las debilidades humanas, sobre las frustraciones, sobre los continuos tropiezos, subyace una fe profunda en la capacidad del ser humano de superar obstáculos y sobreponerse a todas las dificultades del diario vivir (un vivir por algo o por alguien).

Ana y Martín son dos locos que "pueden hacer muchas cosas juntos". Pueden hacerlas y, más aún, deben realizarlas. A primera vista, es la única alternativa para "vencer" el antagonismo de un mundo hostil, el antagonismo de esos golpes violentos en la puerta, de ese mundo exterior perfilado detrás de una ventana. Quizás -y lo más seguro- es una lucha en que sólo ellos dos están involucrados: es "su" lucha y, a su vez, "su" triunfo. Es esa conciencia de la vulnerabilidad.

En síntesis, más allá del cautivante manejo lingüístico, de la poesía que brota inesperadamente, de los diferentes juegos de los personajes, de las atmósferas irreales, de los miedos, de los sentidos de culpa, de las ternuras, de los recuerdos, de las sensaciones, de las soledades, lo que Jorge Díaz nos entrega con este drama es una gran verdad: la única y gran verdad de la vida. Punto inicial para que surja una profunda y necesaria reflexión de lo que somos como individuos y como pareja. La verdad de la literatura.

[11] Eduardo Guerrero, "Entrevista...", Op. cit., pág. 51



"OSCURO VUELO COMPARTIDO: EL  
DRAMA DE LA ADICCION"

Consuelo Morel M.  
Prof. Escuela de Teatro  
Universidad Católica de Chile

**E**l duro tema de la droga es tocado por Jorge Díaz, en esta obra, con una profundidad y una fuerza curiosa. Con todos los planos dramáticos y literarios que le conocemos, diversos e intercambiados, va surgiendo un profundo dolor dentro de nosotros.

El primer acto muestra una vuelta, de muchas otras anteriores, de Ana, la protagonista, quien llega a casa de Martín después de 8 meses de ausencia, los cuales ella no considera sino como un instante.

Llega en busca de un equilibrio que nunca encuentra, en su movidizo, cambiante y activo estilo de existir. Martín, solitario, deprimido, cargado de necesidades, si bien sabe que ella es un "falso proyecto de vida", que jamás lo entenderá, que nunca "lo verá como es", que partirá una y otra vez, no puede vivir sin ella. O mejor dicho prefiere siempre vivir con ella... ¿por qué?. El se da cuenta que ella significa una situación de pérdida constante, le duele su abandono permanente, su infidelidad. Martín sufre por Ana al tener la sensación de que siempre fuera de él está lo atractivo; que él no es

capaz de retenerla:

MARTIN ¡Tú vas y vienes, te marchas, vuelves!

ANA Hace sólo unos días, cuando me fui...

MARTIN Hace ocho meses.

ANA ... me dijiste que querías estar solo.

MARTIN Ahora también.

ANA ¿Qué?

MARTIN Quiero estar solo.

ANA Pero en cuanto estás solo buscas a alguien para llenar los huecos vacíos, ¿no?

MARTIN (Casi para sí) No deberías haberte ido.

ANA ¡Qué importa eso! Tantas veces...

MARTIN Sí, tantas veces.

ANA Sabes que no puedo resistir el encierro, tus ventanas cerradas.

MARTIN No es eso.

ANA Es verdad, no es eso.

MARTIN No te gusta sentirte ligada a nadie.

ANA Tampoco es eso. ¡Al diablo lo que sea! ¿La quieres?

MARTIN Sólo quieres entrar y salir sin que te hagan preguntas.

Se ve en este diálogo la relación entre ellos que nunca será estable, y cómo ambos están destinados a un sufrimiento permanente.

Pero aún así Martín la prefiere. Y pensamos que tiene razón. La vida con ella es difícil, pero sin ella -para él- casi no es vida. ¿Qué es lo que les falta? ¿qué los hace estar en medio de esta vida tan sin salida?

MARTIN Mientras toco el clarinete, un loco se va moviendo como si bailara, independiente de mí. Yo busco la luz y la luz me rehúye. Cuando dejo de tocar, la luz se queda quieta. Es una especie de duelo entre el clarinete, la luz que se mueve y yo. Nunca he hecho algo así. Va a ser emocionante. (Un silencio). Pero no va a resultar. Falta algo. Tengo que esperar.

Una posibilidad de pensar este problema es acudir al tema de la adicción en su dimensión psicológica y no sólo en el aspecto físico y real de quienes son consumidores efectivos de la droga. Es la *actitud interna* que está tras ella la que pareciera dejar a esas personas en un permanente buscar sin rumbo, o en un aislamiento sin destino.

En las personalidades adictas se tiende a anular la real relación Sujeto-Objeto (o Sujeto-Sujeto). Hay un intento de eliminar la relación con "el otro", con el mundo externo, para entrar en una descontrolada necesidad de tener un objeto a mi antojo, sin vida, sin autonomía y que -aparentemente- calma esa imperiosa necesidad por su estado de sometimiento total.

Contrario a lo que a veces se piensa, al considerar la droga como un elemento que exalta la sensibilidad y lleva a las personas a una "especial" comunicación o altura, creemos que es a la inversa. En este contexto la droga no es el otro, ni me ayuda a llegar al otro: es un falso proyecto vital. Consiste en tener algo "controlado", sometido a mi voluntad que me aísla, me vuelve sobre mí mismo, con la apariencia de que de esta forma se obtiene un estímulo para vivir. Tras ella sólo está el vacío y la nada.

La dependencia adictiva esconde la incapacidad verdadera de "tolerar la dependencia" como fuente de la vida. *Tolerar que necesito realmente a los otros, que eso duele pero es fructífero, que es más modesto pero vital.* La droga evita aceptar que la fuente de la comprensión de la vida y del amor consiste en estar en relación con las personas y conectarse con ellas.

La persona es una totalidad, una individualidad que incluye su cuerpo, su piel, su psiquis y las propias representaciones de sí mismo. Es lo distinto del entorno, lo único y lo misterioso. Pareciera que la adicción tiende a "fundir", a emparejar con el objeto el ser propio, pero no en aras del amor, fuente de la vida, como podría ser en el encuentro de la pareja o con la trascendencia, sino en aras de la muerte que todo lo desintegra y todo lo separa.

Estamos frente a una alteración de la armonía del sujeto consigo mismo y con los demás, que se expresa en síntomas como éste, que dan cuenta de la existencia de un elemento patológico en la articulación interna de esa vida que no le permite estar "abierto" a lo nuevo, a lo creativo, a lo fecundo, sino que prefiere la "sensación" momentánea y destructora de la droga. Elemento que atenta contra el tiempo y el espacio en el que el individuo se desarrolla, ya que la vida allí -en la droga- no madura ni se engrandece. Se encierra.

La adicción de Ana, en cuanto tal, conserva y da cuenta del trasfondo total de su conflicto. Sin embargo, paradójicamente, ella tiene la sensación que le puede resolver su problema vital. Pareciera que el inyectarse heroína fuera un intento de solución para ella. Sin embargo ese hecho físico es un hecho dinámico con un trasfondo mental importante, que hace parte de una secuencia biográfica completa, del conjunto de su historia personal, que tiene tras sí un vacío y un conflicto básico no resuelto: la posibilidad real de ligarse, de conectarse y vincularse de modo creativo y comprometido con otro.

Ana no puede asumir el amor: espera un hijo de padre desconocido y vive con un policía que le colabora en sus distintas búsquedas de droga, sea para delatar o para cooperar en tan siniestro negocio. Se mueve de un lado a otro, entra y sale...

se va y vuelve sin nunca poder contactarse con los dolores que sin duda viven dentro de ella. No puede poner atención a ellos para empezar a reconocerlos.

ANA (*Suplicando*) Déjame marchar. No puedo soportarlo. Necesito...

MARTIN (*Tranquilo*) Necesitas pincharte. Lo sé. Estás agonizando por meterte un gramo en las venas.

*Martín bebe un trago de whisky. Está sereno. Va hacia ella.*

ANA Es inútil hablar.

MARTIN Sí, es inútil.

ANA Quiero irme.

MARTIN Lo sé, pero esta vez no quiero dejarte marchar. Si te tienes que ir, nos vamos juntos. Te acompañaré en el viaje.

ANA Nunca he podido ser libre.

RAFAEL El hijo que llevas encima es el único que depende de ti. No dejaré que te drogues, sería matarlo.

ANA Es lo que querría.

RAFAEL ¿Tú?

ANA No, Martín. Querría que este hijo no naciera, o que naciera muerto.

RAFAEL ¿Por qué?

ANA (*Crispada*) ¡Basta de interrogatorios!

El tener un hijo consumiendo en estado de droga constituye un drama imposible. Ana y Martín saben que ese hijo no puede nacer, que no va a vivir por el hecho mismo de la drogadicción, que nacería muerto. Martín ha perdido a su hijo real y quisiera reponerlo con esta fantasía de embarazo. Pero todo se perderá: el hijo que Ana espera y el retorno de ella a su relación de amor con Martín. Ella quisiera dar vida, sin embargo está atrapada en no saber quién es y en no encontrar salida alguna. Así vemos en el Segundo Acto de la obra, que es más concreto y menos literario, cómo la gran búsqueda de libertad de Ana no es tal y aparece tras ella el trasfondo de un sujeto sometido a un policía controlador y autoritario para mantener una mínima estructura de vida, a pesar de que la búsqueda del hijo pudiera indicar lo contrario.

\*Oscuro vuelo...\*: Gregory Cohen y Loreto Valenzuela (Foto: Jorge Aceltuno)





Finalmente Ana no puede vivir sin la droga y Martín no puede vivir sin Ana, a pesar de haber dejado la droga. El vive un amor adicto y una desintegración total con el medio y así ella se convierte, cada vez que aparece, en droga para él. Como si los dos fueran una parte necesaria el uno del otro, pero no en el sentido fecundo del complemento, sino en el sentido de aspectos internos no desarrollados, que los hacen moribundos e incapaces de vivir medianamente bien.

Si con la adicción se intenta evitar o no se puede tolerar la frustración de las pérdidas propias de la vida misma, aquí se ve claramente cómo esa actitud no hace más que provocarlas y aumentarlas aún más. Lo importante es saber cómo trascender y crecer con las experiencias de "pérdida", más que el intento desesperado de negarlas. Estamos en presencia de la fantasía de que no se depende de otros, que la felicidad pueda ser "autoprovocada", que no se está a merced de alguien que tan pronto puede satisfacer como frustrar. Se fantasea con un objeto que se tiene a mano y que elimina -aparentemente- incertidumbre, y la experiencia vital pues es la nada misma. Es lo que conduce a la muerte, a la vida desconectada, fuera de todo proyecto verdaderamente humano.

La razón de ello es que tras la drogadicción existe, en el fondo, el sentimiento de omnipotencia, de negación de la dependencia objetiva de los otros, conteniendo elementos agresivos y destructivos muy importantes y que sólo aumentan el narcisismo<sup>(1)</sup> de nuestro tiempo. La fantasía de que yo solo puedo llenar mis necesidades y carencias puede ser fruto de grandes temores, dolores y desamparos, pero desde ello se origina la destructividad y aparecen todas las verdades del mito de "Narciso", que recordemos termina muriendo solo. La incertidumbre es lo propio del tiempo humano, allí se juegan la vida, los proyectos, la

realización, las obras y la fecundidad. La experiencia humana sólo puede crecer, en definitiva, en la posibilidad de confianza en el mundo del cual hago misteriosa parte y que me da cosas "buenas"... (Sentido final de la Providencia).

Pensamos que Jorge Díaz, al internarse por el mundo de la droga y del "amor-droga" vs. el mundo del encuentro y del "amor-crecimiento", se adentra en un tema central de nuestra sociedad actual. Se acerca a un mundo donde se ha perdido la creencia en los lazos afectivos, a pesar que Ana y Martín luchan por reencontrarlos, se ha perdido el sentido de pertenencia a un proyecto trascendente. Un mundo en el cual existe sensación de seres fragmentarios, donde se vive en el desamparo, sin raíces, y en el cual se ha olvidado, en definitiva, el sentido de Dios. Se cae así en la auto-referencia y el narcisismo como dramas de la condición humana, las que se reflejan -entre otras muchas manifestaciones- en la droga, en la adicción al objeto inanimado que hace las veces de una felicidad aparente y destructora, que las personas creen que las hace vivir pero que sin embargo las mata.

Se ha anulado, en esta situación tan común en nuestra sociedad moderna, la creencia y la experiencia de que el único camino real de felicidad, para llenar el vacío de la vida, es el otro en cuanto persona concreta y viviente, digna de ser amada, y desde donde se puede recibir y dar en forma permanente.

Agradecemos a Jorge Díaz la posibilidad de pensar con una fuerza artística de gran importancia en esta "grieta" de nuestra vida actual para avanzar en caminos de solución y de mayor conciencia, que lleven a nuestras generaciones jóvenes a creer más en los seres humanos y a buscar -dentro de sí mismos y en el fondo de sus experiencias subjetivas- las fuerzas para ir a su encuentro.

---

(1) El concepto de narcisismo que aquí se utiliza proviene de la teoría psicoanalítica y es entendido como el intento del sujeto de volver sobre sí mismo, no tolerando la vida que proviene de los otros y de la realidad. Es en todo caso, un concepto de alta complejidad teórica que requiere de mayor espacio para ser desarrollado pues hace parte de un modelo general acerca de las relaciones de objeto inconscientes.





*Jorge Díaz nace en 1930 en Rosario (Argentina) de padre y madre españoles. En 1934 su familia se traslada a Chile, donde realiza estudios primarios, secundarios y universitarios (Arquitectura) y adquiere la nacionalidad chilena.*

*Durante un tiempo trabaja como arquitecto, realiza exposiciones de pintura y participa en el grupo "ICTUS" como actor. En 1961 empieza a escribir teatro para el "ICTUS" hasta 1965 en que se traslada a Madrid y recupera la nacionalidad española de sus padres, sin perder la chilena.*

*En España se ha dedicado exclusivamente a escribir teatro y, esporádicamente, a colaborar con guiones dramáticos para la radio y la televisión.*

*De sus más de cuarenta obras estrenadas (sin considerar teatro infantil), destacan las siguientes: **El cepillo de dientes, Topografía de un desnudo, El locutorio, Toda esta larga noche, Ligeros de equipaje, Esplendor carnal de la ceniza, Desde la sangre y el silencio, Las cicatrices de la memoria, Matilde y Oscuro vuelo compartido.***

## OSCURO VUELO COMPARTIDO

Jorge Díaz

Personajes

Ana

Martín

Rafael

### PRIMER ACTO

*Martín está tocando el clarinete. Lleva puesta una vieja peluca de payaso de color rojo. No pretende ser cómico. Toca muy bien el clarinete. Lleva unos viejos vaqueros y una camiseta desteñida. Va descalzo. Aparenta unos treinta y cinco años. Entra Ana. Es difícil calcular su edad. Puede que tenga la edad de Martín, pero proyecta un espíritu mucho más joven. Viste en forma poco convencional, desenfadada. Tiene un aire distraído, pero no triste, como si estuviera ensimismada en una placentera visión interior. En las manos lleva un manojo de hierbas que parecen malezas. Ana mira a Martín sin decirle nada. Martín no la mira. Sigue tocando. Ella se quita algo de ropa que lleva, huele las hierbas y las mete en una lata que encuentra en una mesa. Luego se sienta sobre unos cojines que hay en el suelo y se quita los zapatos. Mira atentamente a Martín un rato. Martín deja de tocar. No se ha interrumpido por la presencia de ella sino que ha terminado el tema musical que ensayaba. Se quita lentamente la peluca de payaso. Se acerca a un espejo que hay en la pared y se mira atentamente la cara. Saca la lengua y luego se mira los dientes, levantándose para ello el labio superior. Ana se pone de pie y va hacia la mesa.*

ANA ¿Quieres un poco de café?

MARTIN *(Sin mirarla)* No hay café.

ANA Quedaba un poco.

MARTIN Sí, creo que cuando te fuiste la última vez quedaba un poco.

ANA Claro.

MARTIN Pero te fuiste hace ocho meses.

ANA *(Asombrada)* ¿Tanto?...

*Martín no le contesta. No parece enfadado en absoluto. Tampoco Ana parece triste ni arrepentida. El comportamiento de ambos es absolutamente natural.*

MARTIN Si quieres, hay té.

ANA Bueno.

*Martín va hacia la mesa y quita las malezas que Ana colocó en la lata.*

ANA ¿Por qué haces eso?

MARTIN Metiste tus hierbajos en la lata del té.

ANA ¿Hierbajos? ¡Son flores!

*Martín no le contesta.*

MARTIN Yo también tomaré un poco de té.

ANA Es una pena. Para ti las flores son malezas.

*Ana coloca amorosamente las malezas en otro cubo. Martín tropieza con los zapatos de ella. Recoge uno y lo mira.*

MARTIN ¿Dónde encontraste estos zapatos?

ANA ¿Qué tienen esos zapatos?

MARTIN ¡Son de fiesta!

ANA No los encontré. Me los compré.

MARTIN ¿Quién?

ANA Berto.

MARTIN ¿Quién es?

ANA Berto, el camionero... ¿no lo conoces?

MARTIN No sé quién es.

ANA Lleva unas alas de papel.

MARTIN ¿Por qué?

ANA No sé.

MARTIN Bueno, es muy corriente que los camioneros lleven alas de papel. Les gusta revolotear por ahí.

ANA No he dicho que las llevara él. Las lleva en el camión.

MARTIN (*Sarcástico*) Eso también es muy corriente.

ANA No, no lo es, pero Berto sólo carga en su camión alas de papel.

MARTIN No lo entiendo.

ANA Las cosas son así. No hay por qué entenderlas.

*Después de poner el agua en el infiernillo, Martín se sienta.*

MARTIN ¿Tienes hambre?

ANA Claro que no. Todas las noches he cenado sopa de tortuga.

MARTIN ¿Tortuga? ¡Qué asco!

ANA Pues es cosa fina. ¿Conoces un

restaurante que hay al lado de la estación? Sólo va gente rica. Piden cosas como cabeza de jabalí y salmón ahumado. Todas las noches abrían una lata de sopa de tortuga para nosotras.

MARTIN ¿Nosotras? ¿Quiénes?

ANA Las que fregábamos el suelo cuando cerraban.

MARTIN ¿Cuánto tiempo trabajaste allí?

ANA (*Impaciente*) Cuánto tiempo, cuánto tiempo... ¡qué sé yo! Una semana, quizás.

MARTIN Hay queso en el cajón.

ANA ¿Y el pan?

MARTIN Donde siempre.

ANA ¿Donde siempre?... Ya no me acuerdo dónde es "donde siempre"

*Martín abre un cajón y revuelve en el interior. Saca primero una nariz grotesca de payaso, atada con una gomita, que se coloca muy seriamente. Luego saca una barra de pan. Le da el pan a Ana y él se mira en el espejo, serio. Se acomoda la nariz. Ana le mira. Se ríe.*

MARTIN (*Serio*) ¿De qué te ríes?

ANA No sé. Te han venido a buscar, ¿verdad?

*Martín no contesta. Sigue mirándose en el espejo.*

Quieren que vuelvas, ¿no?

*Martín rebusca en otra caja finalmente unas grandes orejas de goma y se las coloca.*

¿Quién vino?

MARTIN Jocho.

ANA ¿Qué quería?

MARTIN Hacer una gira.

ANA ¿Y?

MARTIN Nada.

ANA (*Animándose*) Podríamos irnos, Martín, ¿te das cuenta?

MARTIN (*Sin mirarla*) Acabas de volver y ya quieres irte.

ANA (*Excitada*) ¿Cuándo empieza la gira?

MARTIN Le dije que no tenía todavía un programa completo.

ANA (*Que no quiere escucharle*) Empieza el buen tiempo y podríamos...

MARTIN Le dije que no.

ANA recorrer el Sur o las islas.

MARTIN Le dije que no.

ANA (*Asombrada*) ¿Le dijiste... qué?

MARTIN (*Buscando una segunda taza*)

Tendrás que tomar el té solo. No hay leche.

ANA ¿Qué le dijiste?

*Martín va hacia el infiernillo y echa agua caliente en el té.*

MARTIN Estás más delgada.

ANA Le dijiste que no porque tienes miedo.

MARTIN Deberías comer más.

ANA Te da miedo salir. Te da miedo hasta abrir las ventanas.

MARTIN ¿Quieres azúcar?

ANA (*Nerviosa, empezando a levantar la voz*)

¿Qué haces aquí? ¿Qué estás esperando que suceda?

MARTIN (*Le pasa la taza de té*) Toma.

*Martín, frente al espejo, se quita la nariz y las orejas de goma.*

ANA ¡No basta con mirarse al espejo!

*Martín se sirve una taza de té.*

MARTIN El té necesita su tiempo. No quedó con buen color.

ANA El público te asusta. (*Gritando*) ¡No eres un actor ni eres nada!

*Los dos están sentados. Martín revuelve el té. Se miran. Ana ya no grita. Le habla en otro tono, después de una pausa.*

¿Qué es lo que falla ahora?

MARTIN El clarinete.

*Un silencio. Beben el té.*

El clarinete es muy importante. Ya te conté cómo voy a hacerlo.

ANA (*En un susurro*) No, no me contaste.

MARTIN Mientras toco el clarinete, un foco se va moviendo como si bailara, independiente de mí. Yo busco la luz y la luz me rehúye. Cuando dejo de tocar, la luz se queda quieta. Es una especie de duelo entre el clarinete, la luz que se mueve y yo. Nunca he hecho algo así. Va a ser emocionante.

*Un silencio*

Pero no va a resultar. Falta algo. Tengo que esperar.

ANA ¿Hasta cuándo?

MARTIN Le dije a Jocho que no podía salir ahora.

ANA (*Tranquila*) Una mierda.

MARTIN Se marchó sin entenderlo. No creo que vuelva.

ANA (*Sin gritar*) ¡Eres una mierda!

*Ana se levanta y va hacia la puerta del dormitorio.*

MARTIN ¿A dónde vas?

ANA A dormir. Quiero dormir tres días seguidos.

MARTIN (*Tranquilo, sin moverse*) Duermes si quieres, pero no ahí.

ANA (*Sin entender*) ¿Dónde?

MARTIN En el dormitorio. Es mejor que no entres.

ANA ¿Por qué?

MARTIN Hay alguien.

ANA ¿Alguien?

MARTIN Sí. Debe estar durmiendo ahora.

ANA ¿Una mujer?  
MARTIN Sí.  
ANA ¿Quién?  
Martín no contesta. Se encoge de hombros.  
¿Está viviendo contigo?  
MARTIN Por el momento.  
ANA Nunca habías traído aquí a una mujer.  
MARTIN ¿Cómo lo sabes?  
ANA Nunca. Estoy segura.  
MARTIN Tú no sabes nada.  
ANA Es la primera vez que...  
MARTIN ¡Tú vas y vienes, te marchas, vuelves!  
ANA Hace sólo unos días, cuando me fui...  
MARTIN Hace ocho meses.  
ANA me dijiste que querías estar solo.  
MARTIN Ahora también.  
ANA ¿Qué?  
MARTIN Quiero estar solo.  
ANA Pero en cuanto estás solo buscas a alguien para llenar los huecos vacíos, ¿no?  
MARTIN (Casi para sí) No deberías haberte ido.  
ANA ¡Qué importa eso! Tantas veces...  
MARTIN Sí, tantas veces.  
ANA Sabes que no puedo resistir el encierro, tus ventanas cerradas.  
MARTIN No es eso.  
ANA Es verdad, no es eso.  
MARTIN No te gusta sentirte ligada a nadie.  
ANA Tampoco es eso. ¡Al diablo lo que sea!  
¿La quieres?  
MARTIN Sólo quieres entrar y salir sin que te hagan preguntas.  
ANA ¿La quieres?  
MARTIN Y yo no hago preguntas, así que haz lo que te dé la gana.  
ANA (En un susurro) ¿La quieres?  
MARTIN (Después de una pausa) No sé.

ANA (Para sí) ¿Y ahora?...  
Un silencio.  
¿Qué puedo hacer?  
MARTIN Lo que has hecho siempre.  
ANA ¿Sabes dónde he estado todo este tiempo?  
MARTIN No hago preguntas. Es lo conveniente.  
ANA Te lo pregunto a ti, porque yo no me acuerdo. No me acuerdo de nada.  
MARTIN Tienes suerte. Yo no puedo olvidarme de nada.  
ANA ¡Qué raro!  
MARTIN ¿El qué?  
ANA Que vivas con alguien que no sea yo.  
MARTIN ¿Por qué te parece raro?  
ANA (Moviéndose por el cuarto) Debería haberlo sentido al entrar.  
MARTIN ¿Sentir? ¿El qué?  
ANA Ella... sus huellas, en las paredes, en la mesa, en tu ropa.  
MARTIN Cuando tú vives aquí, tampoco dejas huellas.  
ANA Es distinto.  
MARTIN ¿Por qué es distinto?  
ANA Porque hemos vivido mucho tiempo juntos. Las huellas de los dos se confunden.  
MARTIN ¿Mucho tiempo juntos? Mucho tiempo esperándote, querrás decir.  
ANA ¿Por qué duerme a estas horas?  
MARTIN ¿Por qué no habría de dormir cuando le dé la gana?  
ANA Es verdad. ¿Tocas el clarinete para ella?  
MARTIN Sí.  
ANA Tocas mejor que cuando estaba yo.  
MARTIN Creo que sí.  
ANA ¿La idea se te ocurrió estando ella aquí?  
MARTIN ¿Qué idea?  
ANA El número nuevo.  
MARTIN Sí.



ANA Es extraño.

*Un silencio breve.*

Cré que al marcharme yo...

MARTIN (*Completando*) Mi vida se detenía, ¿no? Que yo dejaba de respirar y sólo te esperaba.

ANA Sí, algo así.

MARTIN Pues no, ya ves. Sigo respirando y tocando el clarinete.

ANA Me voy. Terminará despertándose.

*Ana inicia el mutis. Martín la detiene cuando casi ha salido.*

MARTIN Espera.

*La trae de nuevo al centro de la habitación, cogida de un brazo. Busca un clarinete y empieza a tocar unas notas estridentes, agudas, precisamente al lado de la puerta del dormitorio.*

ANA (*Nerviosa*) Se va a despertar.

*Martín sigue tocando sus notas estridentes.*

¡Basta, Martín! Quieres que salga sólo para enfrentarnos.

Te salió el payaso otra vez. ¡Búscate otro público!

*Ana intenta nuevamente el mutis. Martín la retiene de nuevo.*

(*Gritando*) ¡No quiero verla!

*Martín deja de tocar.*

MARTIN No la verás.

ANA ¿Por qué?

MARTIN Porque no hay nadie.

*Martín le da una patada a la puerta que se abre bruscamente. Ana mira, asombrada, el interior del dormitorio vacío.*

ANA (*Dolorosamente desconcertada*)

Entonces... ¿por qué?

*Martín la atrae hacia él. Con gran lentitud le recorre la cara con los dedos. No la besa todavía.*

*Ana llora suavemente, sin ruido, casi a pesar de ella.*

*Martín sigue tocándola como un ciego.*

Quiero... quiero irme.

*Los dos se dejan caer blandamente sobre los cojines del suelo. Martín con ternura le abre la blusa y le desnuda los hombros con infinita ternura. Mientras lo hace, Ana le habla largamente, como sumergida en una visión. Martín la acaricia como si descubriera su cuerpo por primera vez.*

ANA El sábado pasado, cuando salí de aquí... perdona, tú dices que fue hace ocho meses.

MARTIN Que más da. Fue hace ocho años... hace ocho vidas.

ANA Corrí hasta salir de la ciudad. Era el mediodía. Subí a un campanario y me desnudé, feliz, ciega de sol. Se oía a los pájaros. No, no eran pájaros, eran palomas. Estaba echada en el suelo, desnuda, y sentía aletazos en la cara. Una paloma picoteó mi sexo.

*Un silencio largo.*

No sé por qué me llevaron a una celda sin ventanas. Un guardia me acariciaba. Otro jadeaba encima de mí. Yo trataba de acordarme del campanario, del sol, de las palomas.

Por la noche vinieron otros... Se turnaban entre mis piernas abiertas. No me hubiera importado al aire libre... ¡pero era una celda sin ventanas!

MARTIN (*Susurrando*) Te hicieron daño. Se puede leer en tu cuerpo como en la corteza de los árboles: nombres, fechas, moraduras nuevas, dientes.



ANA Morder, babear no es hacerte daño... amordazarte sí. Estuve gritando toda la noche, o a lo mejor no gritaba, quizás cantaba. Sí creo que canté toda la noche, amordazada.

*Canta muy bajito con la boca apretada. Se interrumpe.*

Y luego... el patio. Un patio pequeño, sin árboles.

MARTIN Yo he estado en ese patio. Hay setenta y dos baldosas en un sentido y cincuenta y una en el otro. Lo cruza un cable de alta tensión. En las paredes hay inscripciones hechas con las uñas. Yo escribí mi nombre.

ANA No, ése era otro patio. En el mío sólo había mujeres. Una ciega le daba un pecho a su hijo pequeño y las otras bebían de su otro seno.

MARTIN ¿Las otras?

ANA La bailarina, con los ojos llenos de carbón, la enana triste y la gitana, riéndose a carcajadas con los dientes de oro llenos de la leche de la ciega.

MARTIN Al menos no estabas sola.

ANA La que estaba sola era la Santa. No se movía. Tenía los ojos fijos y le caía un hilo de baba continuamente. Yo le daba de comer y me pasaba las horas al lado suyo.

MARTIN ¿Al lado de quién?

ANA De Eva. Las otras le decían la Santa porque parecía una estatua, pero yo la llamaba Eva. Nunca he visto una mujer tan hermosa, los pechos grandes, altos. Todas las noches, cuando apagaban la luz, la desnudábamos entre todas y nos quedábamos mirándola sin aliento.

MARTIN ¿Por qué?

ANA Tenía un gran falo entre las piernas. Nadie la tocaba. Algunas rezaban. Cuando sonaba la señal que obligaba al silencio, yo me acordaba de tu clarinete. El resplandor de la ventana enrejada era como un foco de teatro.

En la oscuridad, yo empezaba a ver tu actuación.

MARTIN *(Suavemente)* Nuestra actuación.

ANA Sí. Tú y yo anunciábamos algo maravilloso.

MARTIN ¿Qué anunciábamos?

ANA Gigantes tragafuegos

Tigres asesinos

Hombres pájaros

Sonámbulos en la cuerda floja

Arcángeles minusválidos

Almendras garrapiñadas

Azúcar de algodón

y palomas de maíz.

*Martín se incorpora, se sienta en el suelo y anuncia con voz de vendedor callejero.*

MARTIN ¡Atención, atención!

Nadie se mueva

Nadie se duerma

Nadie se muera

que va a ocurrir el milagro

¡Atención, atención!

Dentro de un periquete

va a alzarse el telón.

*Se interrumpe y se vuelve hacia Ana.*

¿Y luego?

ANA Luego, ¿qué?

MARTIN ¿Qué hacía yo?

ANA Tocabas el clarinete.

*Ana está fascinada como un niño. Como si algo que hubiera imaginado se estuviera convirtiendo en realidad. Martín toca el clarinete.*

*Ana se coloca una gorra de Martín, que le queda muy grande. Coge una larga barra de pan y hace como que toca el saxofón acompañando el clarinete. Se escucha, efectivamente, un sonido de saxo. Hay un foco sobre ellos. La luz ha cambiado. La atmósfera es irreal. Martín deja de tocar. Cambia bruscamente la atmósfera irreal. Vuelve la luz normal.*

MARTIN ¿Y qué pasaba después?

ANA (*Desconcertada*) ¿Qué?

MARTIN En tu sueño. ¿Qué hacíamos después?

ANA ¡No era un sueño!

MARTIN Es lo mismo.

ANA No hacíamos nada.

MARTIN ¿Nada?

ANA Lo sabes muy bien: esperábamos los aplausos.

MARTIN Y no venían los aplausos, sólo burlas y gritos.

ANA Sigue tocando.

MARTIN ¿Para qué? Nunca trabajaremos juntos.

ANA Ya lo hemos hecho.

MARTIN Nunca. Lo has inventado.

ANA ¿Y la luz sobre nosotros? ¿Y el público?

MARTIN No hay nadie. Nunca ha habido nadie.

ANA (*Ansiosa*) Quizás todavía podemos hacerlo.

MARTIN ¿Hacer qué?

ANA Salir juntos.

MARTIN Se reirían de nosotros.

ANA De eso se trata.

MARTIN No soy un payaso.

ANA ¿Y qué eres?

MARTIN No sé... Alguien... alguien que toca el clarinete.

ANA Solo, mirándose al espejo.

MARTIN Sí, solo. ¿Y qué?

ANA Que ya no estás solo.

MARTIN No estoy seguro. Siempre que me despierto, te has ido.

ANA Ahora estoy aquí. Tócame.

*Martín la toca como un ciego.*

ANA Soy real. ¿no?

MARTIN No, no eres real.

ANA ¿Ni siquiera ahora?

*Ana le coloca la mano entre sus pechos.*

MARTIN Ni siquiera ahora.

*Un silencio largo, tenso.*

*(Con un susurro apenas audible)* Quédate.

ANA (*Sin mirarle, angustiada*) No... no puedo. No puedo quedarme aquí, bajo tierra.

MARTIN No estamos bajo tierra. Hay ventanas.

ANA Cerradas.

MARTIN Puedes entrar y salir.

ANA Sólo puedo huir.

*Mira fijamente al frente, como perdida.*

Una burbuja...

MARTIN ¿Qué?

ANA A Eva se le hinchaba una burbuja de saliva en la boca, cuando quería decir algo. La burbuja reventaba y ella no decía nada.

MARTIN ¿Y eso qué tiene que ver?

ANA No sé. Me acordé de repente.

*Martín se pone de pie bruscamente y camina por la habitación con violencia contenida, con cierto apasionamiento.*

MARTIN No puedo irme ahora. Se lo dije a Jocho.

ANA ¿Por qué?

MARTIN Cuando parece que he encontrado algo emocionante, de repente todo parece ridículo.

ANA ¿La función?

MARTIN Estoy casi tocándola con la punta de los dedos. Sé que falta algo, pero no sé lo que es.

ANA Falta todo lo que no vas a encontrar aquí, lo que está afuera: los golpes, los partos, las agonías. ¿Cómo quieres emocionar a nadie sin perderte antes entre la gente?

MARTIN Lo puedo hacer solo. No necesito a nadie, sólo el clarinete.

ANA Para dejar a la gente que te mira sin aliento, tienes que morir antes mil veces de miedo y de asco.

MARTIN (*Obsesionado*) Lo que falta puede ser un gesto, la luz, cualquier cosa. Tengo que sentir aquí que la cosa marcha (*Se golpea el vientre*) y ahora sólo siento un hueco vacío.

*Ana lo mira. Se mueve por la habitación buscando algo.*

ANA Ya veo. Piensas con el ombligo.

MARTIN Claro. El ombligo es muy importante, qué te crees.

ANA ¡Ombliquista!

MARTIN (*Se vuelve a golpear el vientre*). De aquí tiene que salir todo.

*Ana parece encontrar lo que buscaba. Recoge una bolsa que hay en el suelo y entra al dormitorio.*

ANA (*Desapareciendo*) ¡Mírate el ombligo el resto de tu vida!

MARTIN Es lo que haré.

*Martín se sienta en el suelo con las piernas cruzadas. Se levanta la camiseta y se mira, absorto, el ombligo. En el diálogo que sigue, Ana habla desde el dormitorio. Martín le contesta mirándose siempre el ombligo.*

ANA (*Desde el dormitorio*) ¡Aquí ha dormido alguien!

MARTIN Onfaloskepsis.

ANA ¡Qué nombre! ¿Quién es?

MARTIN Onfaloskepsis. Es la contemplación del ombligo. Uno de los principales caminos de la sabiduría.

*Ana sale un momento del dormitorio. Busca algo en la habitación. Coge una caja de cartón y la barra de pan y entra de nuevo al dormitorio comiendo el pan.*

ANA ¿Por qué tienes la maldita costumbre de freír salchichas sobre la cama? Sabes que eso me da hambre.

MARTIN Los onfalópsicos, es decir, los creadores, pueden estar dieciocho horas seguidas mirándose el ombligo.

ANA (*Adentro*) Un día voy a quemar las sábanas. Ya sé que son históricas como los Manuscritos del Mar Muerto, pero así y todo voy a quemarlas.

No deberías permitir que todos los que duermen en ellas dejen su firma.

MARTIN Antes de observarse el propio ombligo, es necesario contemplar un número suficiente de ombligos ajenos.

¿Tienes siquiera una idea de lo que hacían los sacerdotes de Pitón?

ANA Cualquier cosa menos guardar pelucas y pepinos debajo de la cama como tú.

MARTIN Ellos no tenían cama. Se contemplaban el ombligo día y noche hasta que lo veían crecer, desenrollarse y transformarse en una serpiente.

*Deja de mirarse el ombligo.*

¿Sabes quién fue Onfalia?

ANA Alguna guarra, amiguita tuya.

MARTIN Onfalia, "la ombliguda", la que parió

las siete artes de la representación. Hércules se disfrazó de partera sólo para poder contemplarle el ombligo mágico.

ANA Para tu propia información, debo decirte que yo no tengo ombligo, ni mágico ni de ninguna otra clase.

MARTIN Serías el Anticristo. Lo que pasa, sencillamente, es que nunca te has contemplado. Siempre estás fuera de ti misma. Lo único útil que se puede hacer en esta vida es inclinar la cabeza sobre el pecho y contemplarse el ombligo.

ANA Por mí, como si te da por mirarte el rabo.

MARTIN No me hables. Estoy acercándome al ombligo neutro, a la pasividad.

*Un silencio.*

*Martín sigue completamente inmóvil mirándose el ombligo.*

*Una pausa.*

*Entra Ana golpeando unos platillos de metal con estrépito. Se ha disfrazado con lo primero que ha encontrado a mano. Las ropas son de Martín y le quedan cómicamente enormes. Se ha maquillado los ojos muy negros y se ha pintado rayas como si fueran pestañas.*

*Se mueve con extraordinaria vitalidad. No es ni un payaso ni una caricatura fácil, es ella misma. Algo muy especial.*

*Resulta evidente que está improvisando, que no es un papel aprendido de memoria, que se embriaga con su propia imaginación descontrolada.*

*Golpe de platillos.*

ANA ¡Atención, señores y señoras, corten sus ombligos de una putísima vez, porque vamos a cambiar de piel, de uñas, de incisivos y de cuero cabelludo!

*Golpe de platillos.*

¡Vamos a arrancar la mirada del ombligo, porque afuera están llamado los carteros, porque se venden uvas en las calles, porque están creciendo las cosas sin

nosotros  
y tenemos que crecer con ellas,  
con las moscas zumbonas,  
con la perra recién parida  
y con las lagartijas!

*Golpe de platillos.*

Excelentísimos señores  
Honorables Mangantes  
Eminencias  
Fulanas  
Tíos ricos  
Vamos a cortar el largo, larguísimo  
cordón umbilical  
y vamos a salir a cantar  
panes y leches  
huesos y rosas  
Vamos a salir con el ángel virtuoso  
y el ángel cheposo  
a pedalear por el aire  
revoloteando  
hacia cualquier parte.

*Golpe de platillos.*

*Martín se pone de pie, dejándose llevar por el clima festivo y la improvisación lúdica.*

¡Vamos a inventar lo misterioso  
lo imposible  
lo inútil!  
El colador sin agujeros  
los huevos de dos yemas blindadas  
y el corset de castidad.

*Martín entra decididamente en el juego.*

MARTIN ¡Vamos a inventar la confusión!

El número diez al revés

ANA El 430 y el 516

MARTIN El piojillo de la sama  
y la mariposa de la luz

ANA El gusano de la manzana

y el molinillo de café  
MARTIN Los telegramas  
la caspa  
los colmillos  
ANA Y la jalea de membrillo  
MARTIN La silla de tres patas  
ANA La tía con jaqueca  
MARTIN Y el chupete de teta

*Se empiezan a reír, pero siguen el juego.*

ANA El canónigo amarillo  
MARTIN Y el avestruz con tos  
ANA El peluquín de sobaco  
MARTIN Y la lavativa de coñac  
ANA El pañuelo acatarrado  
MARTIN Y el amante en el armario

*Se están riendo a carcajadas incontenibles, cuando bruscamente suenan unos golpes violentos en la puerta. Ambos dejan de reír y se quedan inmóviles. Los golpes se repiten con más fuerza. Alguien llama a la puerta con brusquedad e insistencia. Ninguno de los dos se mueve. Ana inicia un movimiento hacia la puerta con la intención de abrirla.*

MARTIN (Susurrando) ¡No abras!  
ANA (En voz baja) ¿Por qué?

*Martín hace un gesto indicándole que se quede en silencio.  
Ambos inmóviles en el silencio.  
Vuelven a oírse los golpes con fuerza.  
Martín retrocede, francamente asustado. Ana, desconcertada.*

ANA ¿Qué te pasa?

*Martín ahora ni siquiera le contesta.*

(En un susurro) Debe ser Jocho.  
Seguro que es Jocho.

*Martín niega con la cabeza. Los golpes cesan.  
Un silencio largo.*

ANA (En voz baja) Se ha ido.

(Con voz normal) Es idiota que la gente golpee así las puertas. Suponte que hubiéramos estado haciendo el amor (Se ríe).

*Ana toma del brazo a Martín.*

Estás temblando.

*Martín no le contesta.*

Te prepararé un poco de té con estos hierbajos, como dices tú.  
¿Sabes cómo se llaman?

*Martín no contesta.*

Las flores de la serenidad. Genciana, malvaisco, ruda y amaranta silvestre. Tranquilizan, hacen soñar. Conoci a un hombre que rumiaba cortezas de enebro. Me dijo que las masticaba desde muy joven. Yo le pregunté si eran buenas para la salud. "No", me contestó, "dicen que acortan la vida sin dolor. Es lo que estoy intentando desde hace cincuenta años: no llegar a viejo. Y ya ve, tengo ochenta años."

*Ana se ríe. Martín está mirando fijamente la puerta donde se escucharon los golpes. Ana se da cuenta.*

Yo no cerré la puerta cuando entré.

MARTIN La cerré yo, después.

ANA ¿Con cerrojo?

MARTIN Sí.

ANA ¿Por qué no quisiste que abriera?

MARTIN No era Jocho.

ANA ¿Cómo lo sabes?

MARTIN El tiene miedo de venir aquí.

ANA ¿Miedo?

MARTIN Sabe que me buscan.

ANA ¿Por qué?

MARTIN Lo de siempre.



ANA Esa es una historia muy vieja. Ya estás de vuelta de todo eso.

MARTIN Por eso mismo. Sólo si me siguiera pinchando me dejarían tranquilo.

ANA Imaginaciones tuyas.

MARTIN Imaginaba cosas cuando tenía la droga en el cuerpo, ahora no.

ANA No me refiero a eso.

MARTIN ¿A qué te refieres, entonces?

ANA No hay razón para que te sientas acorralado.

Todo lo contrario. Deberías sentirte liberado.

MARTIN Palabras, palabras... Tú no entiendes nada.

ANA Desgraciadamente entiendo mucho, más que tú.

MARTIN No dejas que te ayude. Te escapas. Solo no se puede hacer nada. Yo pasé lo peor, porque estuve aguantándome.

ANA Por favor, no hablemos de eso.

MARTIN Es de lo único que tenemos que hablar. Quiero saber todo lo que pasó. Será la única forma de no volver a empezar.

*Un silencio largo.*

*Ana empieza a contar con suavidad, como si no se tratara de ellos.*

ANA La primera semana estuve tranquilo. Al terminar la segunda semana empezó todo.

MARTIN ¿Qué empezó?

ANA Las convulsiones. Me pediste que te atara a la cama.

MARTIN ¿Lo hiciste?

ANA No. Cuando trataba de cubrirte con una manta me mordías.

No permitías que me acercara a ti. Parecías que me odiabas.

MARTIN Te odiaba. Podría haberte matado.

ANA Vomitabas encima de mí, me arañabas.

Finalmente la debilidad te dejó como un guiñapo. Sólo te quedaban fuerzas para escupirme.

MARTIN No recuerdo nada.

ANA Una mañana te levantaste tambaleando y cerraste la puerta y las ventanas.

MARTIN Era que empezaba a quererte.

ANA (*Sollozando bajito*) Pero yo no lo sabía... no lo sabía.

MARTIN Esa mañana te inyectaste por primera vez, con la misma jeringuilla que yo había abandonado.

ANA (*Angustiada*) No hablemos de eso.

MARTIN Hay que hablar, hay que hablar...

*Martín la coge por los hombros con firmeza. Ana se libra de él con un gesto y se dirige a la puerta.*

ANA (*Violenta*) ¡No! ¡Déjame! ¡Tú no sabes nada!

*Martín la alcanza y le habla a la cara, pero sin gritar.*

MARTIN ¡Esta vez te vas a quedar aquí!

ANA (*Gritando*) ¿No te das cuenta? ¡Sólo fuera de aquí estoy viva!

MARTIN No, no lo estás.

ANA Ni siquiera me preguntas lo que hago, por qué tardo tanto tiempo en volver.

MARTIN Sé lo que me cuentas, lo que inventas, lo que imaginas.

ANA ¡No sabes nada!

MARTIN También sé lo que tratas de encontrar en la calle: un pellizco de mierda para tus venas. Eso es lo que vas mendigando por ahí: basura para creer que estás viva.

ANA (*Violenta, gritando*) ¿Y qué crees que hay para ti en la calle? ¿Algo tan terrible como para cerrar la puerta con cerrojo?



*Martín la suelta. Se repliega sobre sí misma. Evidentemente se siente tocado al hablar de eso.*

MARTIN (*Inseguro*) Ellos

ANA ¡Mentira! ¡No hay nadie que te busque!

MARTIN Están ahí... afuera.

ANA ¡No hay nadie!

MARTIN Tú has oído cómo golpeaban la puerta.

ANA ¿Pero por qué te iban a amenazar?

MARTIN No me amenazan. Quieren saber que sigo aquí, que no me he marchado. Eso es todo.

ANA Pretextos tuyos para no salir.

MARTIN No tengo dónde ir.

ANA Antes ibas y venías, tocabas el clarinete, te aplaudían. No ha pasado tanto tiempo.

MARTIN Era muy fácil entrar en el ambiente, establecer los contactos, pagar... pero luego ya no puedes irte. Tú los necesitas y ellos te necesitan a ti. Tú pagas y ellos te echan una mano. No hay problemas.

ANA ¿Tú crees que no hay problemas?

MARTIN Bueno, sí, los hay, pero de alguna manera todo es concreto, inmediato, todo se reduce a ir buscando la dosis. Pero si uno ha conseguido dejarlo, todo cambia. Te transformas en un delator en potencia. Eres ya un enemigo, un traidor. Luego, tampoco hay sitio para ti al otro lado, entre la gente limpia y sensata que saben que eres un tipo que se pinchaba, ¿comprendes?

ANA No tienen por qué saberlo.

MARTIN Pero lo saben y, sobre todo, lo sabes tú mismo, y eso basta. Ese mundo está cerrado para ti, ¿te das cuenta? Ellos duermen bien por las noches, no tienen pesadillas, leen las páginas deportivas, ven la televisión.

ANA ¿Crees que por eso son felices?

MARTIN (*Gritando*) ¡No se trata de eso! ¡Me importa un comino si no son felices! ¡Se trata de que yo no soy uno de ellos, que no puedo pararme a tocar el clarinete mirándoles la cara! Y si no les miro la cara no puedo tocar.

(*Baja la voz. Ronco, casi para sí*) Y tampoco estoy ya con los otros...

ANA ¿Quiénes?

MARTIN Los que venían aquí a volar conmigo.

ANA Yo, por ejemplo.

MARTIN Tú eres otra cosa.

ANA ¿Qué soy yo?

MARTIN Alguien que no está en ninguna parte.

ANA (*Irritada*) Y tú, ¿quién crees que eres?

MARTIN Alguien que quiere actuar sin público, solo frente al espejo.

ANA Porque te da la gana, porque prefieres podrirte aquí.

MARTIN Cuando uno deja la droga deja también el único sitio que tiene y empieza a flotar, sin gravedad, alejándose siempre.

ANA Nadie te persigue. La realidad es mucho más espantosa: a nadie le importas un pito.

MARTIN Tú los necesitas todavía y ellos te necesitan a ti.

ANA Me da lo mismo. Son sombras, no tienen rostro.

MARTIN Yo también creía eso. Durante estos años he conocido a revendedores, traficantes, compañeros de viaje. Ninguno tenía una cara, un nombre que recuerde. Pero ahora ellos quieren que yo esté mudo, ojalá muerto... bien muerto.

ANA El mundo no termina con ellos.

MARTIN Ah, claro, está tu propia familia, tus antiguos amigos. Ellos te quieren bien, ¿verdad? Quisieran que estuvieras en un sanatorio. Los sanatorios son tranquilizantes. "Ya verás, estarás muy

bien atendido. Hay horas de visita y jardines". ¿Sabes lo que te digo? ¡No quieren tranquilizarme, quieren tranquilizarse ellos mismos! Yo les produzco culpabilidad, inseguridad.

ANA (*Yendo hacia el infiernillo*) Te prepararé la infusión.

MARTIN Ojalá sea venenosa.

ANA (*Sonriendo*) No te preocupes. Para ti siempre las hago mortales de necesidad.

MARTIN Es tentadora una muerte así.

*Ana se acerca con dos tazas.*

Déjalo. Sólo me enveneno de once a doce.

ANA ¡Pues yo sí que necesito estas malditas hierbas!

*Ana bebe. Martín la mira atentamente.*

MARTIN Estás nerviosa.

ANA No, estoy lúcida. Mira mi mano, casi no tiembla, ¿verdad? Ni los párpados tampoco, bueno, un poco sí, pero no mucho.

*Ana extiende la mano, que tiembla un poco. Martín le coge la mano y la retiene.*

MARTIN ¿Por qué has vuelto?

*Ana se rie, nerviosa.*

ANA Nunca lo sé.

MARTIN (*Sin soltarle la mano*) No tengo droga, si eso es lo que has venido a buscar.

*Ana suelta su mano de entre las de él.*

ANA ¡Estúpido!

MARTIN Si quieres puedes registrar toda la habitación. Será inútil. No tengo nada.

ANA ¡Cállate!

MARTIN Has pensado: "No habrá podido resistir. Se sentirá solo. Se estará

pinchando de nuevo. Quizás pueda compartir conmigo un gramo o quizás pueda robarle algo."

*Ana está acongojada. Da la impresión de que está a punto de llorar.*

ANA No vine por eso. Simplemente vuelvo... vuelvo siempre.

*Martín, repentinamente conmovido, le empieza a besar los brazos llenos de pinchaduras.*

MARTIN Lo sé, lo sé... No me hagas caso. Puedo darte tan poco. Sé que besarte no es igual que pincharte.

ANA Es mucho más. Quizás vine a buscar esto nada más.

*Se besan. Se acarician. Se van desnudando con naturalidad. Martín le besa el cuerpo.*

MARTIN Eres y no eres la misma. Tienes el cuerpo lleno de huellas que no reconozco.

ANA Sólo pinchazos nuevos.

MARTIN No... es la lengua, las uñas, la saliva de los otros. ¿Por qué tengo que descubrirte cada vez? Tengo que empezar siempre de nuevo a cambiarte de piel, a darte vuelta del revés.

*La escena empieza a oscurecerse casi imperceptiblemente. Ambos se quedan un rato quietos, gozando del simple contacto físico.*

ANA Si te fueras a vivir a otro lado, no te encontrarían.

MARTIN Cuando quieren, siempre terminan por encontrarme. Primero la buhardilla, luego el sótano y ahora aquí. Seguramente les basta con seguirte. Hoy los has guiado hasta aquí.

ANA Allí no te encontrarían.

MARTIN ¿Allí? ¿Dónde?  
ANA Encontré un ático lejos del centro. Es una especie de pajarera. Está junto al estanque de agua y la máquina de los ascensores. Claro que habría que arreglarlo un poco.  
MARTIN (*Desconcertado*) ¿Salir de aquí?  
ANA Es un barrio alejado. No te conocen.  
MARTIN Necesito ensayar.  
ANA Hay una terraza, bueno, una especie de tejado, en realidad. Podrías ensayar al aire libre.  
MARTIN No me gusta estar al aire libre.  
ANA (*Entusiasmándose*) Podrías tocar el clarinete sin que nadie te oiga. Es como estar en una torre. Podríamos plantar hierbas en macetas.  
MARTIN ¿Podríamos? ¿Vas a vivir conmigo?  
ANA Claro, hay sitio para dos.  
MARTIN ¿En serio?  
ANA ¿Por qué no?  
MARTIN (*Riendo*) En todo caso, vivir juntos sería tan malo como estar separados.  
ANA (*Feliz*) Colgaríamos ropa a secar en el tejado, comeríamos aceitunas sólo para escupir los huesos al aire.  
MARTIN Y tendríamos canarios.  
ANA Y aves del paraíso, si quieres.  
MARTIN Criaríamos gallinas.  
ANA ¿Gallinas en los tejados? ¡Estás loco! En todo caso, palomas.  
MARTIN No, gallinas y cerdos.  
ANA Y tortugas.  
MARTIN Envasadas en lata.  
ANA Y tendríamos un hijo.

*Los dos se quedan bruscamente en silencio.*

MARTIN (*Casi para sí*) Un hijo... quizás así no te marcharías.

*Un silencio.*

Ana...  
ANA Sí.  
MARTIN Ese ático no existe, ¿verdad?  
ANA No.  
MARTIN Y será inútil buscarlo, ¿no?  
ANA Sí, será inútil.  
MARTIN ¿Por qué?  
ANA (*Extendiendo un brazo*) Míralos.  
MARTIN Ya lo sé, acribillados. Esas cicatrices desaparecen pronto. Lo importante es intentarlo.  
ANA Sabes que lo he intentado muchas veces.

*Se incorpora separándose de Martín. Apoya la espalda contra la pared.*

Además, ¿para qué? Recuerdo mi vida de antes y era más estúpida aun que la de ahora. Quizás viviendo allí, subidos en ese tejado que he imaginado, no sé, a lo mejor podría aferrarme a ti, y entonces... pero ahora, ahora no puedo.

*Martín ha cerrado los ojos. Ana habla casi para sí, en voz baja.*

*El escenario está en penumbra.*

Cada vez es como si fuera la primera vez. Sólo en ese momento las cosas encuentran su sitio justo. Todo el universo se disloca, menos yo. Yo soy el centro.

*Un silencio breve.*

La última vez fue en unas ruinas. Creo que era una iglesia. Había murciélagos ciegos y nichos. Estuvimos esperando toda la noche. Eramos tres. Una chiquita de catorce años que se retorció por los calambres y las tercianas y un muchacho que blasfemaba y rezaba frente a una imagen sin cabeza. El tipo que esperábamos llegó a la madrugada. Mientras le pagábamos, llorábamos de

alegría. Nos empezamos a agujerear las venas como locos, todos juntos, en el altar mayor.

De repente, un resplandor nos iluminó dejándonos ciegos. La chiquita gritaba: ¡Milagro, milagro! La policía había rodeado la iglesia en ruinas y encendía focos, pero a nosotros no nos importaba nada. Los tres nós reíamos.

Ahora, sólo me acuerdo de una luz celestial y la música triunfal del órgano de la iglesia y los coros de los niños. Los ángeles uniformados revoloteaban a nuestro alrededor tocando las sirenas y de sus alas caían plumas verdes y azules.

*Un silencio.*

*Ana está con los ojos fijos mirando una visión interior.*

Me dieron las corrientes.

Las manos y los pies atados a una parrilla y una bola de caucho entre los dientes. Los globos de los ojos saltaban y rodaban por el suelo. Yo me miraba con los dedos de los pies. Tenía ojos en los dedos. En cada poro reventaba un color. Chapoteaba por el interior de mis venas como si estuviera en una cloaca. Creo que pasaron años, varias vidas... atada allí, aullando. Luego... la oscuridad.

*La habitación está prácticamente a oscuras.*

*Un silencio. Ana se arrastra por el suelo hasta donde está Martín.*

*(Susurrando)* Escucha... Quizás no te buscan a ti, sino a mí. Yo también necesito esconderme, pero no lo resisto.

*Un silencio. Martín sigue inmóvil. No contesta. Su respiración es regular y pesada.*

*(Con un susurro)* ¿Estás dormido?

*Silencio. Ana se pone de pie lentamente. Se termina de vestir.*

*Busca algo febrilmente entre las cajas y los muebles de la habitación. Lo que busca no lo ha encontrado. Va hacia la ventana y la abre.*

*Se acerca a Martín y lo mira dormir. Luego, sin hacer ruido, se acerca a la puerta y sale.*

*Se escucha una serie de ruidos que vienen del exterior. El silbato lejano de un tren, otros ruidos más cercanos como el llanto de un niño o el desagüe de una cisterna.*

*En ese momento, se escuchan nuevamente los golpes en la puerta, los mismos golpes de antes, violentos, urgentes.*

*Martín se despierta sobresaltado. Se incorpora y se pone de pie con rapidez. Mira a su alrededor y llama en voz baja.*

MARTIN Ana... Ana... ¿estás ahí?

*Un silencio. Vuelven los golpes sobre la puerta, esta vez más insistentes.*

*Martín retrocede lentamente hasta la pared del fondo. Está tenso, angustiado. Su espalda choca contra la pared. Se deja deslizar por ella hasta quedar hecho un ovillo en el suelo.*

*Los golpes continúan.*

*Las cortinas se cierran.*

*Fin del Primer Acto.*

## SEGUNDO ACTO

*Silencio. Los golpes han cesado. En la habitación a oscuras, Martín está de pie, tenso, mirando hacia la puerta. Enciende la luz de una lámpara baja. Va hacia la puerta y la abre. En el umbral está un hombre un poco mayor que Martín. Lleva una cazadora de ante. Seguro de sí mismo, pero no agresivo. Se miran un momento, inmóviles. El hombre entra sin que Martín le haya dicho nada. Mira la habitación con curiosidad, pero sin grosería. Martín cierra la puerta lentamente.*

MARTIN ¿Qué quiere?

RAFAEL Vivías mejor en el ático. Aunque esto tampoco está mal.

MARTIN *(Sin mirarle)* ¿Cómo me encontró?

RAFAEL No fue difícil. Va dejando rastros por todas partes.

MARTIN ¿Quién?

RAFAEL Ana. Siguiéndola siempre termino por encontrarte.

*Rafael coge el gran mascarón de cabezudo de pasacalle. Lo mira con curiosidad.*

¿Preparas algo nuevo?

*Martín no contesta.*

Se te dan bien estas cosas.

MARTIN No, se me dan mal.

RAFAEL *(Irónico)* Y entonces, ¿para qué?

MARTIN Intento sobrevivir.

RAFAEL ¿Vale la pena?

MARTIN ¿El qué?

RAFAEL Sobrevivir.

*Martín no contesta. Rafael recorre la habitación, aparentemente sin interés, pero observándolo todo.*

RAFAEL ¿Y los canarios? Tenías varias jaulas.

MARTIN No pueden vivir encerrados.

RAFAEL Tú tampoco.

*Martín no le contesta.*

No deberías haber dejado el ático. Tener una terraza no es poca cosa. Se pueden criar pájaros, plantar macetas... ¿Recuerdas esa plantita rara que me diste?

MARTIN No le di nada. Me la robó, sencillamente.

RAFAEL Creció una barbaridad. Ahora tengo varias macetas. La terraza es como un invernadero. Cuando apago la luz, la casa entera parece un bosque. En cambio aquí, cuando apagas la luz sólo tendrás oscuridad, ¿verdad?

*Rafael apaga la luz. Los dos quedan un momento recorridos en la oscuridad. Se enciende nuevamente la luz.*

¿Lo ves? Deberías tener una terraza.

*Martín le da la espalda a Rafael y se coloca los zapatos, ya que estaba descalzo.*

Estuve hablando con la portera. Me dijo que no sales nunca, que ni siquiera le abres la puerta a ella, que se pasa la vida golpeando.

*Martín va hacia la mesa y bebe agua con avidex.*

¿Te ocurre algo?

MARTIN No.

RAFAEL Da la impresión de que tienes miedo.

MARTIN No tengo miedo.

RAFAEL ¿Pensabas volver a verme?

MARTIN No pensaba en eso.



RAFAEL Eres poco realista. Sabes que siempre volvemos a vernos.

*Rafael señala la puerta cerrada del dormitorio.*

RAFAEL ¿Está ahí?

MARTIN ¿Quién?

RAFAEL Ana.

MARTIN No.

*Rafael va hacia el dormitorio y abre la puerta. Enciende la luz y echa un vistazo. Luego apaga la luz.*

RAFAEL ¿Cuándo se fue?

MARTIN No ha estado aquí.

*Rafael coge el puñado de hierbas que aún está sobre la mesa y las huele. Se ríe.*

RAFAEL Yo diría que sí.

*Recoge el impermeable de Ana que está sobre una silla y también el bolso. Va hacia la mesa y vuelca el contenido del bolso.*

Siempre me ha sorprendido lo que encuentro en el bolso de Ana: flores secas, toda clase de piedras, lápices de colores, caramelos, recortes de periódicos, una cucharilla, un escarabajo, una medalla y un cordón de zapatos.

MARTIN *(Tenso)* ¿Qué busca?

RAFAEL *(Sin contestarle directamente)* Le gusta recoger la basura de la calle, cáscaras, colillas, chapas.

MARTIN ¿Es un registro?

RAFAEL ¿Adónde fue? ¿Te dio algo antes de irse?

MARTIN *(Con cansancio)* Las mismas preguntas, los mismos gestos. Hemos representado esta escena muchas veces.

Hace sentirme viejo.

RAFAEL Y asustado.

*Un silencio.*

¿A qué hora va a volver?

MARTIN No sé.

RAFAEL La esperaré.

MARTIN La última vez tardó ocho meses.

RAFAEL Esta vez no tardará.

MARTIN Es lo que me digo yo cada vez que se va.

RAFAEL Volverá.

MARTIN Pero luego, cuando pasan los meses, me doy cuenta que estaba equivocado. Lo mejor sería olvidarse de ella.

RAFAEL Volverá. La conozco mejor que tú.

MARTIN Nadie la conoce.

*Rafael se sienta tranquilamente y saca un paquete de cigarrillos. Le ofrece a Martín, que niega con un gesto. Rafael enciende el cigarrillo.*

RAFAEL Supongo cuál es la razón por la que no la puedes olvidar.

MARTIN *(Abstraído)* ¿Qué?

RAFAEL Tú no sales de esta habitación. Es ella la que te tiene que proveer.

MARTIN *(Con cierto cansancio)* Hace mucho que dejé todo eso.

RAFAEL Nadie deja la droga, Martín. Tú lo sabes. ¡Nadie!

MARTIN *(Irritado)* ¡Déjeme en paz! ¡Registre, tome mi declaración y váyase a la mierda!

RAFAEL *(Suavemente)* Estamos charlando, Martín, sólo eso. Te tengo afecto. Me gusta conversar contigo. Me relaja.

MARTIN A mí no.

RAFAEL ¿Tienes algo de beber?

MARTIN Agua.

RAFAEL Es curioso que seáis tan puritanos. No os emborracháis, el sexo os tiene sin cuidado. Si no fuera por ese detalle tonto - la jeringuilla - seríais los ciudadanos ejemplares, modelos de sobriedad. ¡Lástima que os pierda ese detalle!

MARTIN (*Hastiado*) ¡Váyase!

RAFAEL (*Suave*) No puedo, Martín. Tengo que esperarla.

MARTIN ¡Búsquela en otro sitio!

RAFAEL (*Tranquilo*) La busco donde tiene que estar, adonde terminará por venir.

MARTIN ¡Déjela en paz!

RAFAEL (*Amable*) Trato de ayudarla, Martín, pero se ha metido en un buen lío. ¿No te dijo nada?

MARTIN ¿Qué es lo que me tenía que decir?

*Rafael se pone de pie y tira el cigarrillo.*

RAFAEL Necesito una copa. ¿Seguro que no tienes nada para beber? Cualquier cosa.

MARTIN No.

RAFAEL ¿Ni siquiera un vino de mala muerte?

MARTIN No.

*Un silencio.*

RAFAEL (*Sin mirar a Martín, casi sin darle importancia*) Robó un buen paquete, medio kilo más o menos. Debe estar tratando de esconderlo.

*Martín se vuelve hacia Rafael con brusquedad y le mira asombrado y asustado. Rafael camina por la habitación abriendo cajones en forma disvalda.*

Este es el último lugar del mundo donde se me ocurriría a mí esconder una cosa así, pero Ana es como una niña de tres años con

un caramelo; lo esconde y vuelve siempre donde su padre, su hermano o su compañero de juegos para pedir más.

Porque tú eres todo eso para ella, ¿no?

MARTIN No lo sé.

RAFAEL ¿Hay algún sitio donde se pueda comprar algo para beber?

MARTIN Creo que sí.

RAFAEL Tranquilízate, vuelvo enseguida. No tienes por qué vestirme. No quisiera molestar. (*Se ríe*)

*Rafael sale.*

*Martín se queda solo e inmóvil, angustiado. De pronto reacciona con gran rapidez. Se mueve por la habitación buscando algo, por los rincones. Abre cajas, va al dormitorio, vuelve. Mira a su alrededor, tenso, nervioso.*

*Se sube a una silla y mira sobre el armario. Busca detrás de los cuadros y golpea sobre las molduras. No encuentra nada.*

*Desalentado, mira a su alrededor como si esperara descubrir un sitio donde no se le haya ocurrido buscar.*

*Repara en las hierbas y va hacia la mesa. Saca el gran manojo de malezas y hierbas que hay en la lata. Al fondo de la lata descubre algo. Es un envoltorio. Una especie de paquete hecho con un trapo o un pañuelo. Nerviosamente lo deshace. Asombrado, mira lo que hay en su interior: Una muñeca de trapo. Mira la muñeca sin comprender.*

*Coge un cuchillo con ansiedad y desgarrar el cuerpo de trapo de la muñeca. Cae el aserrín al suelo. Dentro de la muñeca no hay nada. Martín mira la muñeca destripada, perplejo.*

*En ese momento se abre la puerta y entra Rafael. Trae una botella de whisky que deja sobre la mesa. Mira con curiosidad a Martín.*

RAFAEL No debiste destripar esa muñeca. Ana le tiene mucho cariño.

*Abre la botella de whisky.*

*(Irónico)* ¿Buscaste en todos lados?

*Martín no le contesta. Le da la espalda. Va hacia el invernadero y coloca un poco de agua a calentar.*

RAFAEL. Lo primero que se te debe haber ocurrido es el armario, pero no creo que te hayas olvidado de mirar en los rincones. En las paredes hay huecos disimulados. Pudo hacer varios paquetes pequeños. ¿Pensaste en eso?

*Martín no le contesta. Sigue dándole la espalda. Rafael va hacia la mesa para buscar algo que le sirva para beber el whisky. Coge una de las tazas. Las huele.*

Cannabis magenta silvestre... *(Se ríe)* Con esto sólo se ponen a tono los pastores y las cabras. Con un whisky conseguirías lo mismo.

*Sirve whisky en la taza.*

¿Quieres?

MARTIN No.

*Rafael bebe.*

RAFAEL ¿Cómo se pudo hacer con medio kilo? Debe conocer más gente de la que yo imaginaba. Luego debe haber pensado: voy a esconderlo donde el tonto de Martín.

MARTIN Nunca esté seguro de lo que piensa.

RAFAEL Medio kilo es algo muy gordo, ¿no crees? A lo mejor sólo quería pringarte.

*Martín echa el agua en el té.*

MARTIN Pierde el tiempo. Aquí no hay nada.

RAFAEL Es posible.

*Rafael bebe de nuevo.*

Es peligroso para Ana andar con eso encima.  
MARTIN ¡Es absurdo! Ana no es un traficante.  
RAFAEL ¿Y por qué te pusiste a buscar como un loco en cuanto salí de aquí?

*Un silencio.*

¿Sabes, Martín?... Eres un ingenuo si no te das cuenta que Ana te usa.

MARTIN ¡Qué más da! Todos hacemos lo mismo.

RAFAEL Para ella sólo eres un encubridor. Porque al fin y al cabo, ¿qué sabes de ella? Quiero decir, ¿sabes lo que hace cuando se marcha de aquí?

MARTIN No. No me gusta hacerle preguntas.

RAFAEL Deberías hacerlas.

*Martín se sienta con su taza de té en una silla. Rafael se acerca a él y se sienta también, cerca de él. Intenta establecer una cierta intimidad. A pesar de que sigue haciendo preguntas, ya no las hace en tono inquisitivo, sino amistoso, algo ansioso, incluso.*

RAFAEL ¿Por qué crees que se droga?

MARTIN No lo sé.

RAFAEL ¿Y tú? ¿Por qué lo haces?

MARTIN No lo hago.

RAFAEL Está bien, ¿por qué lo hacías?

MARTIN *(En voz baja, sinceramente)* Para huir... Era como abrir la ventana y escapar por los tejados.

RAFAEL *(Sincero, con preocupación)* Ana también se escapa por los tejados. *(Una pausa y luego casi dolorosamente)* La recojo cada noche en un sitio diferente.

MARTIN Es libre. Es el único ser libre que conozco.

*Un silencio. Rafael se ha quedado algo pensativo. Martín bebe el té.*

RAFAEL Se quiso matar.

MARTIN (*Reaccionando bruscamente*) ¡Eso es mentira!

RAFAEL Se quiso matar dos veces. Tiene las cicatrices.

MARTIN (*Desconcertado, recordando*) ¿Cicatrices?

RAFAEL (*Con cierta angustia*) Terminará consiguiéndolo.

MARTIN ¿El qué?

RAFAEL Matarse.

MARTIN Es absurdo. Le ocurre todo lo contrario. No sólo quiere vivir su propia vida sino la de los demás. Es casi una obsesión. Quizás por eso...

RAFAEL (*Suavemente*) Se pincha, ¿verdad? ¿Crees que son alucinaciones?

MARTIN ¡No se trata de eso! Usted es un muerto al lado de ella. Ana no envejecerá nunca. Es... es una niña.

RAFAEL Eso, no ha dejado de ser una niña desde que la ficharon a los dieciséis años.

MARTIN (*Apasionadamente*) ¡Esa no es Ana! Es otra persona que se han inventado. Usted ni siquiera la conoce, sólo ha visto su ficha. Ana no oyó hablar de la droga hasta que me conoció... (*Se le quiebra la voz*) y no cayó en ella hasta que yo no la empujé.

RAFAEL (*Sorprendido*) ¿La empujaste?

MARTIN (*En voz muy baja*) Estaba asustada y la dejé sola.

RAFAEL Es una historia emocionante, Martín. Lástima que no sea verdad.

MARTIN (*Irritado*) ¡Usted no sabe nada de ella! ¡Sólo tiene en alguna parte sus fotos de frente y de perfil!

RAFAEL (*Sincero y casi para sí*) Es curioso.

No tengo fotos de Ana, pero la conozco muy bien, Martín.

MARTIN Por los informes estúpidos de algún comisario de turno.

RAFAEL No, no es por eso. (*Una pausa*) Vive conmigo.

MARTIN (*Asombrado*) ¿Vive con usted?

RAFAEL Sí, vive conmigo. Sólo viene a verte cuando se siente culpable o cuando quiere esconderse. Todavía no lo sé.

MARTIN ¿Qué quiere decir?

RAFAEL Te busca cuando la persiguen esos fantasmas que se inventa y que sólo tú pareces comprender, pero luego vuelve conmigo.

MARTIN ¿Por qué?

RAFAEL Necesita también un poco de seguridad, de lógica.

MARTIN (*Duro*) Ana no viviría jamás con un policía.

RAFAEL Qué raro que no hayas dicho: con un "maldito" policía.

MARTIN ¡Ana no viviría jamás con un maldito policía!

RAFAEL Pero lo hace. Lo siento, Martín, hazte a la idea. Bueno, no todo el tiempo está conmigo, claro. Ya sabes, se va, vuelve, busca sus contactos, se esconde, me miente y vuelve a marcharse.

MARTIN (*Angustiado y para sí*) ¿Por qué iba a hacer eso?

RAFAEL Quizás porque le gusto, ¿no crees? Ana necesita calor, aunque sólo hace bien el amor cuando está "colocada".

MARTIN ¡Miente!

RAFAEL La piel se le pone sensible como si le conectaran electricidad. No necesito ni tocarla.

MARTIN (*Exasperado*) ¡Cállese!

RAFAEL ¿Quieres que te diga las cosas que lo



gustan para que me creas? Es infantil y perversa al mismo tiempo. Se quedó en la etapa oral. Con la boca puede hacerlo todo.

No puedes imaginarte qué cosas.

MARTÍN (*Violento*) ¡Cállese, maldita sea!

*Martín se lanza, ciego, sobre Rafael. Este consigue eludirle y reducirle con dos golpes secos propios de un experto. Martín se dobla sobre sí mismo. Se hace un ovillo y se queda quieto, jadeando. Rafael va hacia la mesa y sirve whisky en la taza y le alarga la taza a Martín.*

Bebe. Se te pasará enseguida.

*Martín bebe sin dificultad.*

No he querido hacerte daño, Martín, ¿y sabes por qué?... Porque es lo que tú esperas de mí. A tu manera, me usas también. Necesitas ser castigado, necesitas sentirte pagando esa estúpida culpa que crees tener por pincharte. Me usas para que te humille y así sentirte mejor. Toda la gente como tú - Ana también - necesita desesperadamente un verdugo para justificarse. Lo siento, tendrás que arreglártelas con tu culpa como puedas. Será la última vez que oficie de verdugo. No creas que me importa que os inyectéis un sueño demente cada día. Lo que me molesta es que os queráis liberar pidiendo a gritos el castigo. A vuestra manera sois unos puritanos de vía estrecha.

*Ahora es Rafael el que se sirve un trago.*

Claro que esa no es tampoco toda la verdad. Yo también me aferro a Ana.

*Rafael se acerca a Martín. Como intentando hacerle una confidencia.*

Quizás estamos hablando de dos mujeres diferentes. No me importa que Ana venga aquí a compartir su dosis de locura contigo. Sólo quiero que vuelva, pero ella es un espejismo, ¿verdad?

*Martín no contesta.*

*Rafael lo toma del brazo, creando aun más la sensación de confidencia.*

¿Sabes, Martín? Estuve casado con una mujer sensata, tuve dos hijos sanos y hermosos, pero preferí el espejismo. Lo mío no es droga, pero ya ves, es casi lo mismo.

*Martín le mira y luego con un gesto brusco y agresivo desprende la mano de Rafael de su brazo.*

*Rafael se queda un momento inmóvil, sonriendo, frustrado.*

Gracias, Martín, me has despertado. Por un momento creí que me podías ayudar.

*Rafael coge el clarinete de Martín y echa whisky en la pequeña bocina.*

*Martín intenta quitarle el clarinete, pero Rafael lo empuja riéndose.*

(*Brinda*) ¡Por tus hermosos sueños, amigo! Dile a Ana que la estoy esperando en la cama.

*Rafael bebe en el clarinete y luego lo arroja lejos. Inicia el mutis, pero antes de salir se detiene y se vuelve hacia Martín.*

RAFAEL (*Ahora frío y distante*) Seguramente ya se ha corrido por la ciudad que ella tiene escondido medio kilo de felicidad. Ana se encargará tontamente de contárselo a medio mundo. Pensarán que es mucha felicidad



para ella sola y empezarán a caer por aquí todas las avisvas adictas del ambiente. ¡Será una fiesta!

*Rafael sale.*

*Martín se pone de pie en forma vacilante. Recoge el clarinete abollado y todavía goteando whisky. Lo limpia y lo seca ansiosamente y con amoroso cuidado. Intenta tocar con él. El sonido no sale o si sale es solo un zumbido grotesco. Casi con desesperación, Martín sopla de nuevo en el clarinete. Nueva frustración. Deja caer sus brazos a lo largo del cuerpo, sosteniendo un momento el clarinete estropeado que cae finalmente al suelo. Allí de pie, inmóvil, cara al público y mirando al vacío, Martín empieza a sollozar suavemente.*

*La luz decrece paulatinamente. Se produce el oscuro.*

*En medio de la oscuridad surge el solo del clarinete como un lamento y luego se quiebran sus notas como un sollozo. Silencio.*

*Aun con el escenario oscuro, se abre la puerta y entra Ana. Sostiene un mechero para no tropezar. Una luz tenue ilumina el escenario. Martín no está. Han transcurrido algunas horas y Martín debe estar en el dormitorio.*

*Ana entra sigilosamente. No quiere encender la luz. A veces mira hacia la puerta del dormitorio.*

*Busca algo en el desorden de la habitación, ayudada por la luz débil del mechero. Encuentra la cabeza de cartón del cabezudo. Busca algo en el interior de la cabeza de cartón y saca una bolsita de plástico. De ella separa un sobrecito muy pequeño.*

*En ese momento se ilumina el escenario. Martín ha encendido la luz y está de pie en el umbral de la puerta del dormitorio. Ana se sobresalta. Aun tiene el pequeño sobre en la mano.*

*Martín va hacia ella y le quita bruscamente el pequeño envoltorio y vuelve al dormitorio. Se escucha el ruido del agua de la cisterna del water.*

*Ana se deja caer al suelo. Se sienta en el suelo*

*como si los músculos de las piernas se le hubieran aflojado. Martín entra de nuevo.*

*ANA (Sin mirar a Martín y en forma suplicante)*

Por favor...la necesito.

*MARTIN (Frío) ¿Dónde está el resto?*

*ANA No... no debiste tirarla.*

*MARTIN Has robado medio kilo.*

*ANA ¿Quién te ha dicho eso?*

*MARTIN Rafael.*

*ANA ¿Estuvo aquí?*

*MARTIN Va a volver.*

*ANA ¿Me busca?*

*MARTIN A ti no. Busca la droga.*

*ANA Dame algo de beber.*

*MARTIN Agua.*

*ANA Sí, agua.*

*Martín le da agua. Ana bebe con avidez.*

*MARTIN Volviste sólo para esconder esa mierda. ¡Sácala de aquí y lárgate!*

*ANA No entiendes nada.*

*MARTIN No hay nada que entender. ¡Vete de una vez!*

*ANA (Desolada) ¿Por qué?*

*MARTIN Tienes donde ir. Vives con un policía.*

*ANA He vivido con policías, con ladrones, con payasos. No me acuerdo. Por favor, no nos hagamos reproches.*

*MARTIN No te los estoy haciendo. Sencillamente te digo que recojas la basura que escondiste aquí y te largues.*

*ANA (Con un hilo de voz) Sí.*

*Ana, insegura, coge la cabeza de cartón del cabezudo y se dispone a salir. Martín no sabe que el resto de la droga está dentro de la cabeza.*

*MARTIN Deja esa cabeza. La necesito para mi número.*

Ana se vuelve hacia él, casi en la puerta, parece desvalida.

ANA (Como hablando de lejos) Yo también la necesito.

MARTIN (Asombrado) ¿Quieres decir que escondiste ahí...?

ANA Sí.

Ana se coloca la cabeza sobre los hombros, casi como un acto reflejo. La máscara tiene una expresión risueña y grotesca. Con la cabeza de cartón sobre los hombros se dispone a salir.

MARTIN ¡Espera!

Ana se detiene.

¡Es tan absurdo!

Martín se empieza a reír nerviosamente, casi a pesar suyo.

Ana está de pie, inmóvil, con los brazos caídos y el mascarón puesto. De pronto, se estremece. Martín deja de reír.

MARTIN (Desconcertado todavía) No entiendo nada. ¿Por qué no te mueves?

Ana empieza a tirar. Al comienzo solo un poco, pero luego con mayor continuidad.

¿Qué te pasa?

Va hacia ella y le quita la cabeza del muñeco gigante. Debajo del mascarón Ana parece descompuesta.

ANA Tengo frío.

Martín deja la cabeza en un rincón y lleva a Ana hasta la silla. Le echa una manta sobre los hombros.

MARTIN Te prepararé una taza de té. Se te quitará enseguida

ANA (Con un hilo de voz) Sólo se me quitará de otra manera.

MARTIN Aguanta.

ANA No puedo.

MARTIN Puedes.

ANA Me siento muy mal.

MARTIN Lo sé. Te sentirás peor dentro de un rato y mucho peor todavía mañana por la mañana.

Envuelta en la manta y vacilante, Ana va hacia la puerta.

ANA Déjame. Me marcho.

Martín se interpone con rapidez.

MARTIN Siempre te fuiste cuando te dio la gana. Esta vez no. Esta vez te quedas.

ANA (Suplicante) ¡Quiero marcharme, Martín!

MARTIN No.

ANA Somos libres, Martín. Nunca intentamos retenernos.

MARTIN Tú no eres libre... ni yo tampoco.

ANA Déjame ir, Martín. Las palabras no sirven, están vacías. No puedes ayudarme. Estamos muy lejos. Dentro de un rato desapareceré como una burbuja.

MARTIN Sí, dentro de un rato desaparecerás y será para irte a la casa de ese policía. Dijo que te esperaba en la cama.

ANA (Insegura) ¡Dios mío, no sé de qué me hablas! Siento que mi cabeza se hincha como la de ese muñeco.

Ana se tambalea.

MARTIN (Enérgico) No irás a su casa, por lo menos esta noche.

ANA *(Como si tardara en comprender cada frase)* ¿Cómo sabía Rafael que yo vendría aquí?

MARTIN Es el primer lugar donde se le ocurriría buscar a cualquiera. Te conoce mejor que yo.

ANA *(Ensimismada)* Yo sueño a veces con él. Es curioso que nunca sueño contigo. Le veo correr detrás de mí hasta que me meto en un agujero y el agujero se va haciendo cada vez más pequeño.

MARTIN Esto no es un sueño. Y no parece que te sigue sino que tú le sigues a él.

ANA No lo sé.

MARTIN ¿Por qué no lo dejas?

ANA Es lo que he hecho muchas veces, pero él sabe que volveré.

MARTIN ¿Por qué?

ANA Dependo de él.

MARTIN ¿Tú? Tú no dependes de nadie.

ANA Con él consigo la droga.

MARTIN Querrás decir que te la quita.

ANA Se la quita a unos, se la da a otros.

MARTIN ¿Un policía? No sabes lo que dices.

ANA Tiene todos los contactos. Conoce el medio. Requisa. Tiene ficheros. Es el proveedor más seguro. Nunca le falta.

MARTIN ¿Quieres decir que lo que busca estaba en su casa y tú lo robaste?

ANA Sí.

MARTIN ¡Otra de tus fantasías!

ANA No me importa depender del maldito pinchazo, pero no quiero depender de él.

MARTIN Estás mintiendo, Ana, o mejor dicho, te inventas tus propias verdades. Ahora resulta que él confisca drogas, te ficha, te busca. Tú le robas y le chantajeas en la cama. Todo esto parece bastante idiota, pero no es imposible. De todas formas, hay algo más. *(Una pausa)*.

Lo sentí hoy por primera vez.

ANA ¿Qué?

MARTIN Te ama.

*Ana se hace un ovillo sobre sí misma. No contesta.*

*Después de un silencio.*

ANA Era una noche de verano. Había mosquitos. Estábamos esperando al lado del río. Oía a brea, a podrido.

MARTIN ¿De qué estás hablando?

ANA La noche que conocí a Rafael. Me llevó allí un soldado. Dijo que tenía un buen contacto.

Después de esperar mucho rato, apareció un actor muy pintado. Yo creí que era el contacto, pero no lo era. *(Una pausa)*.

Estaba amaneciendo cuando apareció.

MARTIN ¿Quién?

ANA Rafael.

MARTIN ¿Dijo que era un policía?

ANA Sí. El soldado echó a correr. El actor pintado se puso a llorar y a vomitar.

MARTIN ¿A dónde los llevó?

ANA A ninguna parte. Sólo a mí me retuvo.

MARTIN ¿Te interrogó?

ANA No. Me llevó a su casa.

MARTIN ¿Por qué me cuentas todo esto?

ANA No me tocó. Sólo me pidió que me desnudara. El también se desnudó. Estuvimos así, sin tocarnos, mirándonos.

*Parece que ha terminado. Se queda en silencio.*

Dejó que me pinchara. No se movió cuando lo hice. Me miraba, nada más.

ANA El sol empezaba a entrar por la ventana. Nunca me he sentido mejor en mi vida, sentada allí en el suelo, desnuda, muy cerca de ese hombre al que le veía los nervios, los

músculos, los cartílagos gelatinosos, los huesos fosforescentes. Le veía circular la sangre sin prisa por las venas azules. No teníamos por qué tocarnos. Estábamos mirándonos por dentro. Por eso me quedé con él.

MARTIN ¿Un mes? ¿Un año?

ANA ¡Qué importa!

MARTIN Yo, mientras tanto, cada mañana te preparaba una taza de té que se quedaba fría.

ANA ¿Por qué me esperabas? Ya lo hemos hablado. Es inútil esperar a nadie.

*Ana tiene un fuerte estremecimiento.*

Cierra las puertas.

MARTIN Están cerradas.

*Martín la cubre con la manta con ternura.*

Bebe esto. Puedes aguantar. Quizás hasta consigas dormir. Voy a apagar la luz.

ANA (Asustada) ¡No, por favor! Si no te veo me volvería loca. Toca el clarinete.

MARTIN No puedo.

ANA ¿Por qué?

MARTIN No suena.

ANA ¿Qué?

MARTIN Está estropeado. No sonará nunca más.

ANA ¡Es imposible! ¡Es tu clarinete! No puedes pasarte sin él.

MARTIN Echó whisky dentro.

ANA ¿Quién?

MARTIN Rafael.

ANA ¡Dios mío! ¿Por qué hizo eso?

MARTIN Quiso brindar. Me deseó felices sueños.

*Coge el clarinete.*

MARTIN Quizás vuelva a sonar alguna vez.

*Ana está nerviosa.*

ANA Quizás suene el clarinete, quizás sobrevivamos, quizás nos volvamos a ver alguna vez... quizás... quizás...

Hay cosas que son reales, que no son quizás.

*Ana va hacia la cabeza del muñeco, la levanta y la da vueltas mirando en su interior. Martín va hacia Ana y la coge con rudeza de los brazos, hablándole energicamente para hacerla reaccionar.*

MARTIN ¡Ana, yo soy más real que esa cabeza de cartón!

ANA No, no eres real. Sólo hay una cosa real y la necesito ahora mismo.

MARTIN ¡Ana, soy de carne y hueso! ¿No sientes que te estoy clavando las uñas? ¡Estamos juntos! Yo también pasé por esto. Yo sé lo que te pasa.

*Ana le rechaza con cierta crispación nerviosa.*

ANA ¡Nadie ha pasado por esto! Parece que siempre es la primera vez. Eso es lo maravilloso. No hay compañeros de vuelo. Es como si nunca hubiera ocurrido hasta hoy.

*Ana busca febrilmente el paquete de plástico dentro de la cabeza. Martín se enfrenta a Ana con dureza.*

MARTIN ¡Basta! No dejaré que toques esa mierda.

ANA (Crispada y furiosa) ¡No te metas en esto! Es mi forma de vivir.

MARTIN De morir, más bien.

ANA De morir, exactamente. Pues escucha



esto: ¡Quiero morir como me dé la gana! No quiero a mi alrededor predicadores ni samaritanos. ¡Métete en tu cloaca particular y déjame en la mía en paz!

MARTIN (*Duro*) Se acabó el juego de la libertad, Ana. Estoy dispuesto a atarte en esa silla.

ANA ¡Tendrás también que amordazarme, porque voy a decirte todo lo que pienso de ti!

MARTIN No, no te amordazaré, pero no quiero que toques esa porquería.

ANA (*Con desprecio*) Crees estar vivo y estás muerto. Al dejar la droga dejaste también la rabia, la imaginación, la audacia. ¿Qué haces aquí metido? ¿Qué has hecho desde hace un año o dos o tres, ya no me acuerdo? ¿Qué haces, Martín?

MARTIN Toco el clarinete.

ANA ¿Y para qué tocas el clarinete?

MARTIN Ensayo.

ANA No ensayas. Estás lleno de miedo. Te has convertido en un conejo asustado en su madriguera.

MARTIN Quiero prepararme. Antes era sólo un irresponsable.

ANA Un artista es siempre un irresponsable. ¿Cómo quieres ser normal y crear al mismo tiempo cosas de la nada? No se puede estar a un lado y al otro de la barrera, con la razón y la locura. ¡Pobre idiota! Ya no tocarás más el clarinete ni te acercará al misterio de las cosas. Estás acabado. Eres sólo un mequetrefe que se cree respetable y tiene miedo de salir a la calle, porque dejó de pincharse.

MARTIN No todos piensan como tú.

ANA Ya nadie se acuerda de ti.

MARTIN ¡No es verdad! Vienen a buscarme. Insisten para que vuelva. Me llaman.

ANA ¿Y por eso huyes de una casa a otra, de un

ático a un sótano?

MARTIN Necesito volver con algo realmente bueno.

ANA Eso ya es imposible, Martín. La música se terminó para ti. Ya no eres capaz de inventar nada nuevo. Te has vuelto tan torpe que Rafael te ha hecho un favor oxidándote el maldito clarinete.

MARTIN (*Gritando*) ¡Cállate!

ANA (*Gritando también*) ¡Te estás muriendo de asco, Martín, y ésa es la peor muerte de todas!

MARTIN ¡Mentira!

*Martín le da una bofetada a Ana, que se tambalea y cae de rodillas. Martín se queda aterrado de lo que ha hecho. No se mueve. La tensión y la violencia han desaparecido. Martín habla en tono bajo, sin compasión de sí mismo, comprobando objetivamente su fracaso.*

MARTIN No, no es mentira. Has dicho la verdad.

*Un silencio.*

Algún mecanismo se quebró en mí. No sé cómo ni por qué. Igual que el clarinete, un día, sencillamente, dejé de tocar. Sólo en una cosa estás equivocada. No fue por dejar la droga. Fue mucho antes.

*Martín va al primer plano, dándole la espalda.*

Ocurrió una noche. Había estado magnífico. Me sentía con un magnetismo raro. Sentía en la piel la atención del público. Cualquier movimiento que hiciera, cualquier nota, resultaba inédita, emocionante, estaba en trance... y, de pronto, supe que no iba a poder continuar.



*Un silencio.*

ANA (*En un susurro*) Tu hijo.

MARTIN Sí. Había muerto por la tarde, atropellado. Tenía tres años. A veces irrumpía desnudo en el escenario. La gente se reía y yo tocaba el clarinete sólo para él, bajo el foco. Era maravilloso tocar sólo para un niño desnudo que no sabía que lo estaban mirando mil personas.

¿Te lo había dicho?

ANA No, pero lo sabía. Uno sabe esas cosas sin que se hable de ellas.

MARTIN Mi mujer se quedó sola, desesperada. Me fui. De verdad, no me importaba. Sólo me importaba...

ANA El niño.

MARTIN Sí.

ANA Y cada vez que tocas, esperas que aparezca bajo la luz el niño desnudo.

MARTIN Tengo que tocar para alguien. Entonces tocaba para él. Ahora...

*Un silencio.*

ANA (*En un susurro*) Podrías tener un hijo.

MARTIN (*Bruscamente se vuelve hacia ella*)  
Jamás.

Sería espantoso. No vuelvas a hablar de esto. Lo que tengo que hacer es olvidar.

ANA (*Con un hilo de voz*) Volver a tocar.

MARTIN Sí, volver a tocar.

*Ana no se ha levantado del suelo, parece desolada.*

*Martín busca la botella de whisky que dejó Rafael sobre la mesa.*

ANA Martín...

*Martín no le ha oído.*

Martín... por favor.

MARTIN ¿Qué?

ANA (*Suplicando*) Déjame marchar. No puedo soportarlo. Necesito...

MARTIN (*Tranquilo*) Necesitas pincharte. Lo sé. Estás agonizando por meterte un gramo en las venas.

*Martín bebe un trago de whisky. Está sereno, va hacia ella.*

ANA Es inútil hablar.

MARTIN Sí, es inútil.

ANA Quiero irme.

MARTIN Lo sé, pero esta vez no quiero dejarte marchar. Si te tienes que ir, nos vamos juntos. Te acompañaré en el viaje.

ANA (*Sorprendida*) ¿Quieres... pincharte?

MARTIN Sí, no quiero dejarte sola ni siquiera en eso.

ANA No, Martín, no empieces de nuevo.

MARTIN Contigo no importa.

ANA ¡No, por Dios!

MARTIN (*Arrodillándose al lado de ella*)  
¿Quieres pincharte o no?

*Un silencio.*

*Ana está angustiada. Tiene la cabeza gacha. Martín se la coge y la levanta hasta tenerla muy cerca de la suya.*

ANA (*Con un susurro*) Sí.

MARTIN Entonces, vamos a volar.

ANA Sí, juntos.

*Martín va hacia el rincón donde está tirada la cabeza gigante del muñeco. Se dispone a sacar la droga del interior, cuando se abre la puerta con suavidad. Martín se queda inmóvil, con la cabeza del muñeco en las manos.*

*En el umbral de la puerta está Rafael. Rafael entra cerrando la puerta.*

*Se queda mirando a Martín que tiene un aspecto grotesco, con la cabeza del muñeco en las manos y una expresión sorprendida y asustada. Rafael se echa a reír.*

RAFAEL ¿Nadie te ha dicho nunca que eres el payaso más triste que uno puede echarse a la cara?

MARTIN Me lo han dicho muchas veces.

RAFAEL Hazme un favor, ponte esa cabeza. Nunca te he visto actuar.

*Martín, automáticamente, se pone la cabeza del muñeco.*

(Sonriendo) Te queda mejor que la tuya, por lo menos es más divertida.

*Martín se quita la cabeza y la deja cerca de la puerta.*

RAFAEL (Con cierta ironía) Perdona que haya entrado sin llamar, pero la puerta estaba abierta. Es raro que estuviera abierta, ¿verdad?

MARTIN No, no es raro. Aquí entra y sale todo el que le da la gana.

RAFAEL ¿Lo dices por mí?

*Un silencio.*

He vuelto, porque necesito hablar con Ana.

*Durante todo este diálogo, Ana ha estado acurrucada, hecha un ovillo expectante. Rafael la mira.*

*(Indicando a Ana con un movimiento de cabeza)*

¿Qué le pasa?

MARTIN Está cansada. Debería comer.

RAFAEL ¿Por qué no bajas a comprar algo?

MARTIN ¿Whisky?

RAFAEL No, algo para comer. Quizás

comiendo algo se nos quite a todos el mal humor.

MARTIN Bajaré luego. (Resulta evidente que Martín no quiere dejar sola a Ana con Rafael).

RAFAEL ¿No dijiste que debería comer? ¿O no tienes dinero?

MARTIN Sí, tengo.

RAFAEL ¿Entonces?

MARTIN No me gusta recibir órdenes.

RAFAEL No son órdenes, Martín. Soy práctico, nada más. Olvido siempre que sois muy sensibles.

MARTIN (Agresivo) ¿Somos? ¿Quiénes somos sensibles?

RAFAEL (Con ironía) Los músicos, claro, ¿a quién creías que me podía referir? ¿O los clarinetistas sois diferentes?

MARTIN No, no somos diferentes. Aquí el único diferente es usted.

RAFAEL Es posible. (Cambiando de tono, ahora amable) Por favor, Martín, ¿podrías bajar y traer algo para comer?

MARTIN ¿Por qué no se va a comer a cualquier parte y nos deja en paz?

RAFAEL No es por mí, es por Ana.

MARTIN Sé muy bien lo que necesita Ana.

RAFAEL No estoy muy seguro de eso. En fin, si no quieres bajar, llevaré a cenar a Ana a algún sitio.

MARTIN Está bien.

(Dirigiéndose a Ana) Vuelvo enseguida.

*Ana no parece haberle oído. No se ha movido. Martín inicia el mutis.*

*Al llegar cerca de la puerta, coge la cabeza del muñeco y sale con ella.*

*Rafael va hacia la puerta y la cierra con cerrojo. Luego, se sienta cerca de Ana.*

RAFAEL ¿Se lo dijiste?

*Un silencio.*

Ana...

ANA Sí.

RAFAEL Te estoy hablando.

ANA Ah, ya.

RAFAEL Te pregunto si se lo dijiste.

ANA No.

RAFAEL Viniste a eso, ¿no?

ANA Sí, vine a eso.

RAFAEL ¿O sólo querías esconderte, perderme de vista?

ANA No, vine a hablar con él.

RAFAEL ¿Y?

ANA Le hablé.

RAFAEL ¿Qué le dijiste?

ANA Mentiras. Siempre hago lo mismo. No quiero hacerlo, pero cuando estoy junto a Martín no puedo decirle la verdad.

RAFAEL ¿Qué clase de mentiras?

ANA Tonterías. No puedo evitarlo.

RAFAEL ¿Qué le dijiste?

ANA (*Cansada*) Cuando haces preguntas, interrogas como un policía.

RAFAEL (*Implacable, pero sin crueldad*) ¿Qué le dijiste?

ANA Que dependo de ti y que quería librarme de esa dependencia.

RAFAEL Ojalá dependieras de mí.

ANA No era mentira del todo. También dependo de ti, dependo de todos. Es horrible.

RAFAEL ¿Qué es horrible?

ANA Nunca he podido ser libre.

RAFAEL El hijo que llevas encima es el único que depende de ti. No dejaré que te drogues, sería matarlo.

ANA Es lo que querría.

RAFAEL ¿Tú?

ANA No, Martín. Querría que este hijo no

naciera, o que naciera muerto.

RAFAEL ¿Por qué?

ANA (*Crispada*) ¡Basta de interrogatorios!

*Un silencio.*

(*Con un hilo de voz*) No quiere tener otro hijo.

RAFAEL Entonces se lo dijiste.

ANA No pude decírselo. Le espanta la idea de un niño. Creo que lo odiaría. Volvería a revivir lo peor de su vida.

RAFAEL Eso no tiene nada que ver. Vas a tener un hijo de Martín. No me importa que sea de él, pero no dejaré que le hagas daño y te destruyas tú misma.

ANA ¿Más todavía?

RAFAEL Todavía no has terminado de destruirte.

ANA También te mentí en eso. Hace ocho meses que no veía a Martín.

RAFAEL (*Sorprendido*) Entonces este hijo tuyo...

ANA No es de Martín.

RAFAEL No entiendo. Has vivido conmigo...

ANA (*Irritada*) Y con otros, lo sabes.

RAFAEL Sí, pero... ¡es tan absurdo!

ANA ¡Por supuesto que lo es!

RAFAEL (*Casi para sí*) Creí que, a pesar de todo, terminarías siempre por quedarte conmigo, por preferir la seguridad.

ANA Ya ves, no ha sido así.

RAFAEL A pesar de todo, no permitiré que te pinches estando embarazada. Te seguiré a todas partes. Te encontraré si te escondes.

ANA (*Crispada*) ¡Déjame en paz! ¿Quién te crees que eres? ¿Mi marido, el policía de turno o Dios todopoderoso?

RAFAEL Es lo de menos. Nuestra relación no fue nunca real. Fue otra de tus fantasías.

ANA (*Desinflándose*) Las mentiras que invento tienen cada vez menos fantasía.

RAFAEL ¿Y por qué no le has dicho a Martín la verdad desde el comienzo? Estás embarazada, necesitas ayuda. No es tan difícil de decir.

ANA (*Levantando la voz*) ¡No necesito ayuda!

RAFAEL Le tienes miedo a las palabras. ¿Por qué? Martín y yo, y quizás cuántos más, todos hemos aceptado tu forma de vivir.

*Ana se pone de pie. Está muy tensa, temblorosa.*

ANA ¡Tu forma de vivir! Tiene gracia. Tratamientos psiquiátricos, crisis de abstinencia, electroshock, miserables proveedores, policías....

RAFAEL Sí, esa es tu forma de vivir. Cada uno elige la suya.

ANA (*En un grito casi*) ¡Yo no elegí nada!

RAFAEL Tampoco el hijo que vas a tener eligió a su madre.

ANA ¡No me tortures! ¡Vete, por favor!

RAFAEL Me iré cuando le hayas dicho la verdad a Martín.

ANA (*Exasperada*) ¡No hay verdades, Rafael! ¡Sólo hay huidas y escondrijos!

RAFAEL Vas a hablar con él. Cuando lo sepa me ayudará a llevarte a algún lugar.

ANA (*Angustiada*) ¿Algún lugar? ¿Qué lugar?

RAFAEL Un lugar donde te atiendan. Estás muy mal. No podrás superar esto tú sola.

ANA (*Suplicando*) No quiero estar encerrada, Martín. No podría soportarlo.

RAFAEL No vas a estar encerrada. Es ahora cuando estás encerrada. No tienes salida.

ANA (*Aterrada*) Voy a estar sola otra vez.

RAFAEL Como yo. ¿Cómo crees que he estado todo este tiempo?

ANA Esperándome, supongo.

RAFAEL Sí, esperándote, deseando que desbarates, cada vez que te veo, todo lo que he levantado con tanto cuidado.

(*Sincero*) Siempre busqué la seguridad, una especie de serenidad, y lo había conseguido.

Mi mujer, mis hijas estaban ahí, tan estables como yo, incommovibles. La casa, los horarios, todo parecía tan claro y ordenado. Mi mujer está llena de sentido común, de generosidad. Ni siquiera traté de explicarle por qué me iba. No habría sabido qué decirle.

ANA Yo... nunca te pedí nada.

RAFAEL Es una forma de exigirlo todo. Eres un viento loco y devastador, Ana. Detrás de ti sólo quedan ruinas.

*Un silencio.*

ANA (*Con una voz débil*) ¿Qué va a pasar, Rafael?

RAFAEL Dentro de unos meses vas a tener un hijo. Te sentirás mejor. Yo no volveré a verte.

ANA ¿Y ahora... ahora mismo?

RAFAEL Vas a hablar con Martín. Yo buscaré una ambulancia.

Quiero estar seguro de que alguien se ocupe de ti.

*Un silencio.*

RAFAEL ¿Vas a decírselo?

ANA (*Débilmente*) Sí.

RAFAEL ¿Todo?

ANA Sí.

RAFAEL ¿La verdad?

ANA ¿Cuál es la verdad?

*Rafael no alcanza a contestarle nada porque se escuchan golpes en la puerta.*

RAFAEL Debe ser Martín. Yo me marchó.  
Enviaré a alguien a buscarte. Martín te  
ayudará, estoy seguro.

*Rafael va hacia la puerta y la abre. Entra  
Martín. Inmediatamente mira con cierta  
aprensión a Ana.*

*(Con ironía)* ¿Dónde dejaste la cabeza,  
Martín? No me refiero a la tuya, sino a la del  
muñeco. Me resultaba muy divertida.  
Adiós.

*Rafael sale. Martín deja la bolsa de papel llena  
de comestibles encima de la mesa. Se acerca a  
Ana con cierta ansiedad.*

MARTIN ¿Qué te dijo? ¿Te interrogó?  
ANA Rafael siempre hace preguntas.  
MARTIN ¿Te amenazó?  
ANA ¿Por qué iba a amenazarme?  
MARTIN A través de la puerta oí que te decía  
algo de venirme a buscar.

ANA Eso dijo.  
MARTIN Entonces piensa detenerte.  
ANA No quiso decir eso.  
MARTIN ¿Te registró?  
ANA No.  
MARTIN Habrá intentado asustarte. No te  
tocó, supongo.  
ANA ¡Basta, Martín! Ahora eres tú el que me  
está interrogando.

*Martín va hacia la mesa y saca algunos  
comestibles de la bolsa de papel.  
Ana está nerviosa. Va hacia Martín y se aferra  
a su brazo.*

ANA *(Ansiosa)* ¿Qué hiciste con la cabeza del  
muñeco?  
MARTIN La tiré al incinerador.  
ANA *(Atónita)* ¡Cómo has podido hacer eso!

MARTIN *(Sarcástico)* ¿Quemar tanto dinero?  
ANA ¡Al diablo el dinero! *(Desorientada)* Y  
ahora... ¿qué voy a hacer?  
MARTIN Apretar los dientes. Eso ayuda.  
ANA *(Furiosa)* Ya lo he hecho. No sirve de  
nada.

*Ana camina por la habitación como si se  
sintiera acorralada.*

Martín... no voy a poder resistir.  
MARTIN Claro que podrás.  
ANA *(Irracional)* ¿Dónde la tiraste? Quizás  
todavía...

*Ana se dispone a salir precipitadamente. Ya no  
controla sus reacciones. Martín la detiene.*

MARTIN ¿Te has vuelto loca? ¡Se ha  
quemado! No existe. No cuentes con eso.

*Ana trata de soltarse.*

ANA *(Gritando)* ¡Déjame! ¡Suéltame!  
MARTIN *(Tratando de hacerla reaccionar)*  
¡Es ahora cuando debes quedarte aquí! Sólo  
unas horas más, sólo un día.

ANA ¡No!  
MARTIN Cuando te pase la crisis podrás irte.  
ANA ¡Ahora no! ¡Suéltame! ¡Te odio! ¡Te he  
mentido todo el tiempo!

MARTIN Lo sé. No me importa.  
ANA Te he estado usando. Sólo quería engañar  
a Rafael.

MARTIN Sigue usándome.  
ANA *(Gritando histérica)* ¡Suéltame, cobarde!  
¡Basura!

*Martín la tiene sujeta con gran firmeza. Ana se  
pone a gritar presa de convulsiones. Está  
pasando por el peor momento de la crisis de  
abstinencia de droga. Martín la echa sobre los*



*cojines del suelo y la envuelve en la manta. La sujeta con fuerza. Ana trata de morderle, rabea, se retuerce, grita cosas ininteligibles, incoherencias. Martín se mantiene firme, pero tiene que hacer un gran esfuerzo para sujetarla. Poco a poco la violencia de los gritos y las convulsiones pierden intensidad. Ahora sólo jadea. Respira agitadamente mientras mueve la cabeza de un lado a otro. Martín jadea también. Ahora Ana se ha quedado quieta. Martín le seca el abundante sudor que la cubre.*

MARTIN Ahora te quedarás dormida, estoy seguro.

Ni siquiera soñarás. Caerás en un vacío blanco.

Yo creo que cuando uno es un niño duerme así.

ANA No dormiré nunca más.

MARTIN Has conseguido aguantar.

ANA Hasta la próxima vez, que será dentro de dos horas.

MARTIN Las próximas dos horas están muy lejos. Lo único importante es ahora mismo.

ANA Y ahora mismo debería hablarte. Vine a eso.

MARTIN Sabes que nunca necesitamos palabras para entendernos, por lo menos palabras normales.

ANA Hay cosas que sólo se pueden decir con palabras corrientes.

MARTIN Me lo dirás más tarde.

ANA Más tarde quizás no pueda.

MARTIN ¿Por qué?

ANA Porque estaré con un tapón de goma en la boca y unos alambres en las sienes.

MARTIN No hables de eso.

ANA Van a venir a buscarme.

MARTIN Ya lo sé, lo dijo Rafael, pero iré contigo.

Seguramente iremos a un hospital. Te

pondrán una inyección o algo así.

ANA Necesito otra clase de inyección.

MARTIN Todo eso se terminó. Está en el incinerador.

ANA La cordura me sienta muy mal, Martín. Lo mío es la locura.

MARTIN Y lo mío. ¿Sabes? Dos locos pueden hacer muchas cosas juntos.

ANA ¿Hacer cosas? ¿Destruirse, por ejemplo?

MARTIN Cosas más sencillas: pintarse la cara, guisar pollo con patatas, poner malezas en los floreros, dormirse desnudos al sol, hacerse el amor en los tejados...

ANA (*Interrumpiéndole*) Lo único que tienes que hacer es volver a tocar el clarinete.

MARTIN Ya no suena. Además, vivir es otra cosa. ¿A quién puede importarle un comino mi clarinete?

ANA A mí.

MARTIN Entonces algún día volveré a tocar el clarinete sólo para ti.

*Martín la besa con ternura.*

*Un silencio.*

ANA ¿Qué sabes de mí, Martín?

MARTIN Nada. Sólo que entras y sales.

ANA Es poca cosa.

MARTIN Suficiente.

ANA A veces yo tampoco recuerdo más que eso: que entro y salgo...

¡pero debe haber más, mucho más!

MARTIN ¡Qué importa eso!

ANA (*Somnolienta*) Tendrías que saberlo. Cuando me acuerde te lo contaré todo.

MARTIN ¿Te llamas Ana, en realidad? Por lo menos quisiera saber tu nombre.

ANA No lo sé, Martín.

MARTIN ¿Y qué sabes?

ANA Casi nada. En vez de memoria tengo un túnel.

MARTIN De algo estarás completamente segura, ¿no?

ANA Sí.

MARTIN ¿De qué?

ANA De que voy a tener un hijo.

*Martín la mira incrédulo, sorprendido.*

MARTIN Viniste a decirme eso, ¿verdad?

ANA Sí.

MARTIN ¿De quién es ese hijo?

ANA Eso no es importante. Sólo sé que será un niño, que subirá desnudo al escenario para escuchar cómo tocas el clarinete.

*Ana esta durmiendo.*

*Martín coge el clarinete que estaba tirado en un rincón y se lo lleva a la boca. Intenta tocar con él. Sólo emite un zumbido sordo. Luego, poco a poco, va saliendo el sonido nítido, limpio.*

*Martín toca en el clarinete una extraña melodía que tiene algo de canción de cuna y también de*

*lamento solitario.*

*Toca largamente. Finalmente, el sonido se extingue en el instrumento.*

*Ana esta dormida.*

*En ese momento se escucha la sirena de la ambulancia. Desde muy lejos se va acercando hasta escucharse muy cerca.*

*Ahora cesa el sonido de las sirenas. Martín envuelve el cuerpo de Ana con la manta y la levanta con ternura. Se dirige con ella hacia la puerta. Ana se ha despabilado un poco.*

ANA ¿Qué pasa?

MARTIN Nos vamos.

ANA ¿Vienes conmigo?

MARTIN Sí. Sigue durmiendo.

ANA Estaba soñando, Martín.

*Martín sale llevando en sus brazos el cuerpo de Ana envuelto en la manta. Las cortinas se cierran lentamente.*

*Fin de la obra.*



*Reportaje a  
Infieles*

DE MARCO A. DE LA PARRA

Estrenada por la Compañía Teatro de la Pasión Inextinguible en mayo de 1998

\*Infieles\*: Elsa Poblano y Alex Zisis

REFLEXIONANDO EN TORNO A INFIELES

LA SECRETA NECESIDAD DE CADA  
CIUDADANO: EL PSICOANALISIS<sup>(1)</sup>

Catherine M. Boyle

Profesora de estudios latinoamericanos  
Universidad de Strathclyde, Escocia



Llegué a la obra *Infieles* por un camino largo. Desde Escocia he leído y comentado el teatro de Marco Antonio de la Parra. En seminarios académico-teatrales los participantes han gozado con la descripción y posibles interpretaciones de *Toda una vida*, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* y *La Secreta obscenidad de cada día*. Esta última parece hecha a medida para una generación que, en su mayoría, rechaza los dogmas de antes, de hace poco, pero que también busca algo más que los nuevos clichés, algo que no está a la oferta en el gran mercado abierto por la dama de hierro. Puede que busquen "el discurso que hechiza", "las frases que necesitan ahora", éstas que Sigmund pide a Carlos en *La secreta obscenidad de cada día*.

En *La secreta obscenidad de cada día* los juegos, la locura, los múltiples niveles de realidad expuestos en aquel acto casi ritual no dejan que el espectador descanse ni un minuto. En la mejor

tradición del teatro chileno de estos años hace que el público, al reír -a veces a pesar suyo- de estos dos seres perversos, se ría de sí mismo. Y de este mundo perverso, se asoma algo que todavía no tiene nombre. Quizás son nuevas posibilidades, posibilidades que se intuyen, que coquetean justo fuera del alcance de la mano. De allí entendí la obra dramática de Marco Antonio de la Parra como algo abierto y, más que ambigua, entregada a la duda.

Desde que vi *Infieles* he reflexionado sobre por qué esta obra, que me atrae por el tema que trata, al final, no me llegó y, a diferencia de *La secreta obscenidad*, sí me dejó descansar. La primera explicación, que no hay que desechar, es que, siendo extranjera y casi de otra generación, no la llegué a entender. Sin embargo, no creo que ésta sea la razón. La obra trata un problema universal, la infidelidad, con un telón de fondo muy particular. Es la historia de una generación repartida en distintas balsas a la deriva. El telón de fondo está compuesto

(1) En este trabajo las citas de las obras son de la edición *La secreta obscenidad de cada día, Infieles, obscenamente (in) fiel* (Santiago: Planeta, Biblioteca del Sur, 1988).

por sueños y frustraciones, ideales y fracasos. Los personajes, protagonistas en un momento clave de la historia de su país, vivido en un momento cumbre de la sexualidad, han sido convertidos en seres pasivos cuya única alternativa ha sido "padecer" otra realidad histórica.

En estas páginas quiero presentar dos conclusiones distintas. La primera es que la obra es masculina. La segunda es que aunque la infidelidad es el tema nombrado, y el tema universal, lo importante es la traición. Y la traición es una obsesión, contemporánea en Chile.

### *If you make your bed you must lie in it<sup>(2)</sup>*

A mi parecer, *Infieles* es una obra masculina. No por el tema que trata, sino por la manera de representarla. La obra se nos presenta entera, armada y con defensas. Es una obra calculadamente astuta que evita la amenaza de estar completamente abierta a la vista del público. Las camas que pueblan el escenario representan cama, casa, calle, motel y, más que nada, historia, presente, mundos interiores vastos y sin explorar. Sin embargo, la forma rígida de las camas en el escenario desmiente este caos humano, y la representación también tiene una forma rígida, cuadrada, que la cierra en sí misma. *Infieles* es masculina porque antes de presentarse públicamente se levantó una defensa y así prohibió el paso a los recintos más débiles, más vulnerables. El caos humano se intuye, se habla pero se esconde tras una forma casi ritual y se protege de un escrutinio más profundo.

También encontré algo fatalista en la obra, algo que me hace pensar en un dicho inglés que avisa "si haces tu cama debes acostarte en ella", o sea, cada uno tiene que cargar con las consecuencias de sus acciones, no hay que echar la culpa de sus errores a los demás. Y si te sale mal, que apechugues no más. Es un dicho que encierra una intolerancia a los errores humanos. Es un dicho de brazos cruzados que generalmente va precedido

por el pronombre "she": "Well, she made her own bed..."; "En fin, ella hizo su propia cama...".

Sí, son las mujeres las que hacen las camas y los hombres colaboran en deshacerías. Así las camas son el punto de encuentro, el campo de batalla, de dos espacios distintos, uno privado y femenino, el otro público y masculino. Esto se ve en las dos parejas que forma Felipe.

Al principio, mientras Daniela, "una hacendosa dueña de casa" (p. 128), hace las camas, Felipe declama desde el baño, el reino de su mundo imaginario, donde es el gran poeta que siempre ha soñado ser. Afuera su mujer intenta arrastrarlo de nuevo a la realidad, donde ella se preocupa por las pesadas cosas cotidianas. La mujer, al parecer, elige negar su mundo creativo, "Tú podrías ayudarme, tú escribes bien... En vez de estar haciendo camas como loca" (p. 130). Según este tipo de análisis, la mujer dueña de casa no tiene cómo entender al marido creador, su falta de espíritu creativo impide que ella vea al artista truncado que se esconde tras la fachada del publicista de éxito.

La realidad es que ella ve y entiende demasiado bien. Comparte la vida con un hombre que ha experimentado la reducción de su otro mundo, privado, no remunerado, que ha venido a ocupar un espacio históricamente femenino: el arte concebido y expresado en el baño, en la cocina, como escape, como fantasía y a veces como necesidad.

Felipe necesita que su mujer crea en él, que le anime. Pero, ¿cómo va a encontrar esto en una persona que ve lo pequeño y mezquino de su espacio creativo? Cuando Felipe pregunta, "¿Pusiste acaso atención en lo que hablaba en el baño?" (p. 131), cae abierta y patéticamente en el ridículo, y más que amor o admiración, estas palabras inspiran en ella pena y cariño. Ella sabe que el baño es el último recinto del anhelo expresivo frustrado, y sabe que a duras penas el arte del baño se traslada a otro sitio. En el baño todos íbamos a ser artistas.

A diferencia de Daniela, cuya historia es, antes que nada, la de dueña de casa con trabajos

(2) La traducción literal de este dicho es "Si haces tu cama debes acostarte en ella"



poco significativos afuera, Andrea se nos presenta con toda una historia personal, independiente. Uno de sus mayores atractivos es su dominio de un espacio público, político, "libre", sexual. Masculino. Prototipo del modelo de la mujer liberada de antes, cuando la liberación significaba poco más que un traslado al mundo machista. Ella es, al principio, la antítesis de la mujer -hace- camas, pero resulta que ella también sueña con cosas cotidianas, con tener un hijo, una casa, con comprar muebles. El gran dilema de Andrea es, parece, que ahora este mundo en que hará camas. Y Felipe, aterrado, huye de las supuestas garras de otra mujer castradora que le impulsará a nuevas infidelidades.

Estas reflexiones son parte de una lectura de la obra, y de pensar en sus posibilidades ocultas. Como espectador yo me sentí excluida de la función, me sentí "voyeur" a una sesión de terapia de grupo, para estos "adúlteros a cuatro", como indica Carlos (p. 181). La experiencia de hacer un montaje colectivo dejó un adentro y un afuera. Adentro, el dolor que causó este excavar en la historia personal; adentro, la búsqueda de imágenes, metáforas, códigos teatrales. Afuera, el producto, empaquetado; afuera una obra muy literaria, muy explicativa; afuera una ausencia de metáforas expresadas escónicamente. Tuve que leer el programa para aprender que las camas también se concebían como "barcos varados en la arena", y ¿por qué no se hacía explícita la metáfora del mar para que el espectador tuviera acceso a un código fundamental? (y sus ojos quedaron negros de no haber visto el mar. Todos íbamos a ser reinas). Entre estos dos espacios navegaba el bosquejo de una historia que cada actor llevaba adentro, pero que no se descubrió.

### *Ladrón pero no traidor*

En *Obscenamente (in)fiel* Marco Antonio de la Parra habla de la influencia de José Donoso en su obra. Los títulos de sus obras podrían ser variaciones de *El obsceno pájaro de la noche*, sus personajes reflejan las contradicciones y los secretos subterráneos de esta ambigua clase media chilena, desde siempre, parece, al borde de un

abismo económico y moral, largo rato, según mucha crítica, en vías de descomposición. Por alguna razón, hay una frase de *La desesperanza* que me parece muy relacionada a *Infieles*: "ladrón pero no traidor". No sé muy bien por qué, sólo sé que me parece muy vinculada a toda esta época. Se relaciona con cierta ética de izquierda, y con una obsesión por la traición. Única. Sin embargo hay muchas traiciones posibles. Tanto esta novela como *Infieles* tratan la historia política y afectiva de las generaciones tocadas por el golpe, y ambas usan el recurso literario del exilio y el retorno para enfocar el problema.

Carlos y Andrea vienen llegando de afuera. Con estos personajes, De la Parra incorpora en su obra a los nuevos invasores de la dramaturgia chilena. Ya no son los del otro lado del río de los años cincuenta y sesenta, ni son "ellos" los todopoderosos invisibles de los años setenta. Los invasores de los ochenta son los exiliados que vuelven. En general hacen parte de la clase media chilena, de sectores que, desde los años veinte hasta los setenta, poseían un poder político indiscutible.

En *Infieles* los que vuelven al mundo de la clase media se encuentran con gente agobiada por su éxito económico. Timidamente, estos personajes expresan sentimientos de culpabilidad, de haberse convertido en traidores para sobrevivir "exitosamente en un país ajeno a sus ideales y sus principios" (p. 54). Es un país en vías de modernización, un proceso regido por la tranquilidad pública, elemento esencial para el éxito de políticas económicas seguidas al pie de la letra y que, en otras circunstancias, habrían desencadenado reacciones violentas en el país. Y es un proceso que, sin duda, ha beneficiado a sectores importantes del país, entre los cuales se encuentran Felipe y Andrea. Su dilema es el de la generación que come en los restaurantes de El Bosque, conscientes de las grandes contradicciones que están viviendo, y de las cuales intentan huir. Con vergüenza y facilidad aceptan la acusación de ser "cómplices". Acusación hecha por los invasores a este mundo.

Como el típico invasor, éste representa un desafío y una amenaza. Y actúa como catalizador para una situación donde el peso de la cotidianeidad

no permita salida. Que yo sepa, **Infieles** es la primera obra que trata el rol de la sexualidad que irrumpe e ilusiona, que hace revisar pasiones político-sexuales. En **Infieles** es un pasado mitificado, personificado en la mujer, el que invade el mundo de un hombre desilusionado, sin fuerzas propias para salir de su hundimiento. Andrea, aparece como la hada madrina, elegante, sofisticada, toda una Miss Universe (modelo transcendental para la mujer chilena), y presenta la posibilidad de la pasión por la vida, "... como si todo el fuego de esos años viviera en tu mirada... Inextinguible" (p.141).

Inextinguible, la calificación de la pasión que da nombre a este grupo. Es significativo que la única vez que se escucha esta palabra la pronuncia Felipe, la persona más ingenua de la obra. La ingenuidad, el temor a la mediocridad son los impulsos que le llevan a creer en esta pasión. Pero es una pasión traidora, "la que no se puede concebir, la contradictoria, la más fundamental".

La búsqueda de esta pasión emerge llena de conflictos. Es una pasión que exige la negación de la convivencia conyugal. Y más que infieles, Felipe y Andrea son desleales. Conscientemente, distorsionan la personalidad, los deseos y las necesidades de su pareja legítima, representándolos según las exigencias de los pretextos que van elaborando y creando para escapar. Más que esto, son desleales por el simple hecho de no verse los unos a los otros, y cada uno es desleal quizás por el miedo a verse retratado con penosa fidelidad en los ojos del otro. La relación adúltera se convierte en la posibilidad de cambiar de espejo, es otra manera de abrir el asfixiante espacio personal, de entrar en el mundo soñado.

Un cuarteto de adúlteros, un laberinto de realidad y mundos oníricos donde cada uno invade las pesadillas de los demás. Esta es **Infieles**. He hablado poco de Carlos, el marido engañado, probablemente porque no lo sentí como personaje. Carlos es el cerebro de la obra, es frío, determinado, obsesivo, calculador, autoritario. Está fuera de la acción, rara vez se aproxima al campo de batalla y su rol es analizar, funcionar como la pesadilla y la conciencia de los otros personajes. Y como el torturador de Daniela. El personaje de Carlos

encarna las posibilidades y las contradicciones de **Infieles**. En él entreveamos la rica creatividad enfermiza de la persona engañada, y luego se distancia para no desviarse más. Distanciado, altanero, su afán humillante de saberlo todo se convierte en uno de los motores de la obra, al irrumpir él en la escena para indagar, atormentar, precipitar la tragedia del final.

Sin embargo, Carlos se quedó un poco aluera de la obra, no llegó, y es por eso que lo veo como la personificación de la obra misma. El programa nos habla de lo doloroso de la experiencia, las palabras de los personajes son testimonio de una situación dolorosa y difícil, y el desenlace demuestra una tragedia que se podría haber evitado si... Quizás si el rumbo histórico del país hubiera sido distinto. Y quizás no. Parte de la contradicción de **Infieles** es que estas palabras pronunciadas en el escenario sin el apoyo de otro lenguaje teatral forman una barrera, barrera difícil de atravesar. Hay algo demasiado frío, una distancia demasiado exagerada que sugiere que la obra, como Carlos, lleva puesta una armadura dentro de la cual se está descomponiendo. Porque, a pesar de las dudas, de la absoluta ausencia de certidumbres, y de las preguntas que provoca, **Infieles** se presentó al público terminada y cuadrada. Masculina. Fría e inhóspita. Como Carlos. ¿Como la infidelidad?

Como dice Marco Antonio de la Parra, **Infieles** tendrá "un curso inimaginable". Estos temas, que sigo sin saber muy bien lo que tienen que ver con ser "ladrón pero no traidor", son enormes, casi intocados en la dramaturgia chilena, quizás por su dolorosa proximidad. Espero que me llegue la novela a Escocia. Creo (si me permiten) que ese medio se adecuará más al tema, que dará la oportunidad a cada lector de crear sus propias relaciones con las situaciones, de compartir, quizás en el baño, el psicoanálisis de los protagonistas.

Mientras tanto, seguiré reflexionando en torno a estos temas no tan particulares. Y sin duda, me guardaré las ganas de gritar, como Carlos cuando se entera de que se encuentra en la compañía del genial Profesor Freud, "Psicoanalízeme".

**NARCISISMO, PASION Y ODIIO A LA  
REALIDAD EN "INFIELES".  
UNA REFLEXION PSICOANALITICA.**

Dr. Juan Francisco Jordán Moore  
Médico Psiquiatra



Lo primero a resaltar en la obra, que en este momento nos interesa analizar, es la confluencia y entramamiento de realidades. Es así como se nos presenta como trasfondo una realidad social y política que desde el pasado y presente se engarza con la situación actual de los personajes. A su vez la situación actual se encuentra enlazada, así como desde el otro extremo, con el mundo interno de los personajes. La puesta en escena puede entenderse como un espacio transicional, similar al del juego en los niños o el de los sueños, en el cual confluyen y se anudan la realidad interna y la externa de los personajes. Desde esta perspectiva podría plantearse que estamos frente a un teatro de lo onírico, que se ubica en la intersección entre ambos mundos y que da cuenta del carácter pasional, voraginoso y apremiante de un mundo interno que se desborda y termina por inmovilizar la capacidad de soñar. Pero si los sueños se hacen realidad ya no hay que soñar y si no tenemos que soñar la pesadilla es lo que ocupa su lugar.

Es claro que, en el entretreimiento de

realidades, se está haciendo una equiparación entre la amorosa pasión de Felipe y Andrea y la pasión también compartida por la ideología política. Por lo tanto, el amor tiene algo de político y la política tiene algo de amor, pero aquí se nos enfrenta a una categoría particular del amor y éste es el amor infiel.

En la primera aproximación la infidelidad se relaciona con la falta de lealtad hacia otra persona o hacia las ideas que se dice profesar. En esta aproximación, la infidelidad se define en relación al comportamiento que el sujeto manifiesta frente a una exterioridad a él mismo, sean personas, instituciones o ideas a las cuales se ha adscrito. Sin embargo, existe otro modo de aproximarse a la infidelidad que se relaciona con la capacidad del individuo para mantener un estado de equilibrio entre los diversos componentes de su personalidad. Esta aproximación se relaciona con la definición que se da al fiel de la balanza: "aguja que juega en la alcoba o caja de las balanzas y romanas, y se pone vertical cuando hay perfecta igualdad en los pesos comparados".

El amor infiel, desde esta perspectiva, es un

amor desequilibrado, un amor cuyo fiel se halla descentrado y ya no es capaz de informar equilibrada y armoniosamente cuanto hay en él de los distintos componentes que se amalgaman en el amor. Es así como en el psicoanálisis el amor, ya sea éste por una pareja o por una causa, se encuentra en el equilibrio armonioso entre el amor a sí mismo y el amor hacia el otro o el prójimo. La conocida fórmula cristiana "amar al prójimo como a sí mismo" expresa justamente este equilibrio. Este en psicoanálisis se expresa en el equilibrio entre el narcisismo y el amor objetal.

La obra nos muestra, en el sentido trágico, el destino inevitable de este desequilibrio fundamental. Finalmente el libro de Felipe, la consumación de la fantasía grandiosa, se acopla a la muerte de Andrea. Como si se demostrara que en la persecución de la satisfacción narcisística de ver realizado el propio ideal de sí mismo no importara el costo, aún si éste tiene que vérselas con el sacrificio de la vida humana, o con la destrucción del proyecto vital de los que nos rodean. Aquí nuevamente merece destacarse el paralelo con proyectos políticos que, en la persecución de un ideal utópico, el cual puede entenderse como la proyección en el futuro del ideal de sí mismo, no reparan en el costo que requiera la consumación de tal utopía.

La aproximación que aquí estamos proponiendo es una comprensión del amor infiel que vaya más allá de sus descripción en términos de una conducta externa objetivable, tal como habitualmente es entendido. Se trata más bien de la comprensión desde una cualidad que puede expresarse o no en una conducta amorosa infiel. Desde esta perspectiva, existen infidelidades que no comparten la característica pasional que en la obra se le asigna al amor infiel. En estos casos se trata más bien de un juego en el cual ambos participantes pueden compartir la excitación infantil de estar rompiendo una interdicción, lo cual puede hacer el juego extremadamente erótico. Este juego se enmarca en la estructura edípica y los infieles, en estos casos, repiten compulsivamente la pre-historia edípica. En esta estructura fantasmática el papel del

padre o la madre es asignada, en la fantasía, al cónyuge engañado. Este pasa a ocupar el rol del padre o la madre anti-libidinal que prohíbe y censura ciertas prácticas y fantasías sexuales que el infiel ha debido por lo tanto reprimir en la vida sexual con su pareja oficial, legal, y se ve compelido a consumar en una relación clandestina. Se consuma así el triunfo edípico sobre el padre o madre con quien se ha rivalizado en la dinámica del complejo de Edipo. Al mismo tiempo, en virtud de la sobredeterminación de las conductas y fantasías mentales de los humanos, los amantes dan curso a la satisfacción de los deseos homosexuales a través de la identificación con la pareja participe en la infidelidad, en el ámbito de la vida sexual que ésta o éste prosigue teniendo con su cónyuge. Se satisfacen así, en la infidelidad, aspectos tanto del edipo positivo como negativo al estilo de un juego caleidoscópico en el cual los participantes del drama ocupan diversos papeles en distintos niveles de la mente inconsciente.

La trama de la obra aporta estos elementos de la fantasía del drama edípico. Así puede reconocerse en Carlos y Daniela el imperativo moderador, censor y orientado hacia la realidad que cumplen los padres. Pero al mismo tiempo ellos participan en el juego caleidoscópico de la fantasía cumpliendo con sus propios deseos homosexuales como se hace manifiesto en los sueños que aparecen a lo largo del despliegue de la obra. Este es el nivel libidinal enmarcado en la estructura edípica, el cual también puede conceptualizarse como aquel componente neurótico de la personalidad obligado a repetir y actuar el pasado edípico no resuelto y reprimido.

Sin embargo, algo existe en este amor infiel que no posibilita que el juego mantenga su cualidad de tal y que termine en desenlace trágico y mortal. Este aspecto es señalado, en el texto, como pasional y está ejemplificado por el amor de Felipe especialmente. Esta pasión impura se demuestra como la representante de un estrato más profundo, primario y arcaico de la mente, el odio a la realidad. Ya Freud señaló que el odio era ontogénicamente



anterior al amor.

Para desentrañar este contenido pasional en el amor infiel citaremos algunos de los parlamentos de Felipe. Andrea le dice: "Felipe... tus hijas son preciosas, tu mujer es tan dulce..." Felipe contesta: "No son nada... Tú eres la verdad, la vida, la fuerza, la luz...". Más adelante dice Felipe a Andrea: "Que te quiero, que ahora todo será distinto, que tendremos hijos, que vamos a cambiar de verdad las cosas, nuestras vidas, el mundo. Que la historia se había detenido y es hora de volver a echarla a andar".

Estos fragmentos citados dan cuenta del carácter pasional del amor de Felipe. Esta pasión se expresa en la necesidad de sustituir la realidad del sujeto por otra realidad que reemplaza a aquella que es negada. Desde este punto de vista la pasión con que nos enfrenta la obra es una renegación a la cual podemos seguir en su doble movimiento. Primero se descarta y niega la realidad

"No son nada...", dice Felipe de su esposa e hijas. Esta realidad es asimilada a lo malo, es la cárcel munda- de la cual el sujeto debe liberarse, y a la cual se hace responsable de las propias limitaciones que han imposibilitado el cumplimiento de las expectativas narcisísticas. Una vez descartada y negada, esta realidad es sustituida por la verdadera vida; la luz; la nueva fuerza; la historia reencontrada; el mundo nuevo que anuncia su esplendorosa llegada en el éxtasis y la euforia de la cual ambos amantes participan. Renegación en cuanto a la primera negación se agrega la afirmación de la ilusoria realidad que llega a sustituir y reforzar la primera negación. Nos encontramos frente a un fenómeno de prestidigitación, de magia, que logra forzar la ilusión como un hecho más real que la misma realidad.

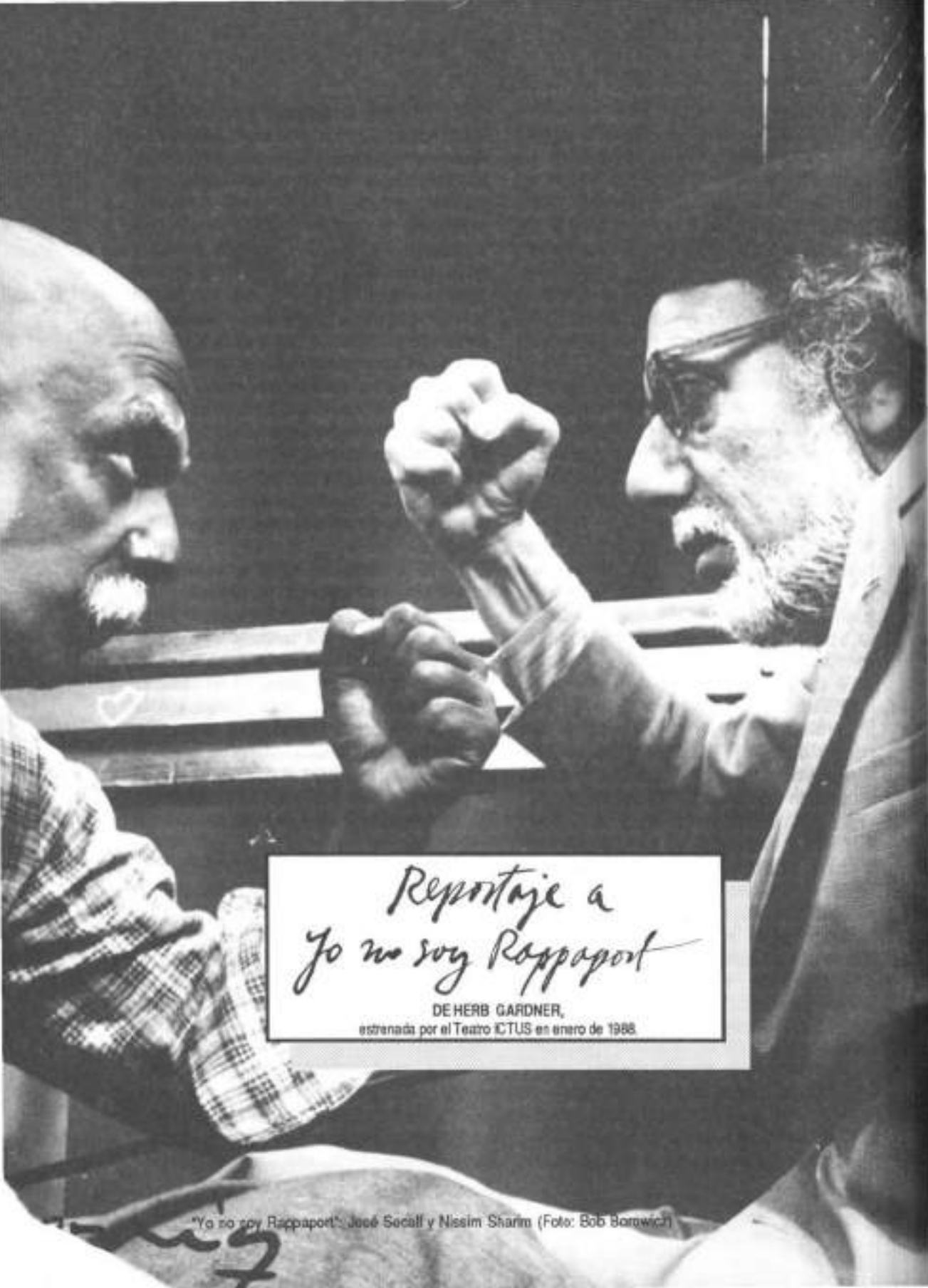
Es a esta cualidad pasional del amor infiel a la cual nos enfrenta la obra de Marco Antonio de la Parra, y en la cual reside su profundo sentido ético. Ya los griegos se habían referido a la pasión impura como hybris, señalando el carácter contaminado de la misma. En el caso que hemos analizado se trata de la pasión amorosa contaminada, hibridizada también podemos decir, por el odio a la realidad, odio que es la primera manifestación del narcisismo humano frente a una realidad que frustra y provoca displacer, ya sea ésta una realidad externa o interna. Este carácter híbrido de la pasión puede expresarse en una relación amorosa, en la afiliación a una determinada ideología o en la práctica religiosa. En este sentido la obra nos presenta un problema universal en la relación del hombre con sus ideales y utopías.

El narcisismo no tolera la utopía como pensamiento a ser contenido por la mente y que pueda orientar el quehacer cotidiano, confiriéndole una dimensión ética a la conducta en cualquier campo del quehacer humano. La utopía debe ser realizada y concretizada ahora. El pensamiento deviene acción. En esta acción aparece la furia narcisista frente al ideal frustrado por la realidad. De este modo la relación amorosa con el ideal, que en un primer momento se muestra en todo su esplendor, se ve bruscamente trastrocado en odio y destrucción, develándose así las fuentes originales de este amor apasionado.

Como en los cuentos infantiles, algo, a modo de moraleja, para finalizar. Existe un dicho árabe que dice: "El hombre que no desconfía de sí mismo, no merece la confianza de los demás". Tal vez este dicho pueda servir de orientación frente a la presencia de una pasión que todo lo consume, ya sea que la vivenciamos en nosotros mismos o la constatemos en los demás.







*Reportaje a  
Yo no soy Rappaport*

DE HERB GARDNER,  
estrenada por el Teatro ICTUS en enero de 1988.

\*Yo no soy Rappaport\*: José Secall y Nissim Sharim (Foto: Bob Borowich)

*Reportaje a yo no soy Rappaport*

## RAPPAPORT: UNA MIRADA

### ACTORAL

Nissim Sharim Paz  
Actor, autor y miembro del  
comité creativo del Teatro ICTUS



**Y**o no soy Rappaport. ¡Claro! Y sin embargo... El secreto propósito del arte es el descubrimiento. Por lo menos, en el teatro yo creo que es así.

Se quiera o no. Se sepa o no, la mirada de todo creador -y también la del receptor- está centrada en esta latencia: la exploración y el descubrimiento. ¿Cuál es la pregunta? ¿cuál el descubrimiento? Reflexiona el artista. ¿Con qué me van a sorprender? Se pregunta el receptor, ávido por comprender algo de su existencia singular.

La actividad teatral implica una exploración permanente. Una exploración de nuestra específica vinculación con la vida donde se reivindican la pasión, la sensibilidad y las emociones, en general, como fuentes del conocimiento y estímulos de la existencia.

La ubicación de un teatrista frente a su exploración artística no siempre es lúcida. En verdad, generalmente, no lo es. No sabe por qué intenta por ahí y no por acá. No sabe -al menos, no con precisión- cuál es la inquietud de existencia que lo lleva a plantearse ciertos problemas e

interrogantes. En el fondo no sabe lo que intenta descubrir. Aunque, generalmente, exista una vaga y romántica intuición poética que le esté dando algunas pistas.

Tampoco es seguro que el teatrista descubra lo que descubrió. Por lo menos, no a corto plazo.

La modalidad específica de nuestra creación en el ICTUS, y nuestra manera de percibirla tanto en términos de proceso como de resultados, de exploración y descubrimiento queda, generalmente, condicionada por el punto de partida de la experiencia artística pertinente, y por la ubicación desde la que se esté participando.

El punto de partida de la invención y/o puesta en escena de una obra teatral es de la más variada naturaleza. Desde el tradicional texto escrito con artelación por uno o varios escritores, hasta las simples y vehementes ganas de averiguar qué es lo que uno necesita comunicarle a los demás. En medio de ambos polos, las adaptaciones de cuentos, novelas o guiones radiofónicos, las imágenes de la realidad que más te sensibilizan, o simplemente un

dolor y... esas ganas que suelen tomarse irresistibles.

En los últimos 20 años de trabajo en ICTUS, el punto de partida de nuestras experiencias artísticas ha estado preferentemente asociado al inicio simultáneo de la invención y ejecución del material artístico, característica básica de la creación colectiva.

Es por ello que, por regla general, intentamos una aproximación globalizante al material que se empieza a reunir. Ubicados como autores y/o directores, se ponen en juego preferentemente todos nuestros mecanismos racionales, conocimientos, oficio, ideología e intuiciones para tratar de definir el carácter de la exploración que intentaremos; para tratar de entender detrás de qué descubrimiento andamos.

El complemento de lo anterior lo constituye el escenario. Los que completamos el proceso artístico como actores experimentamos la búsqueda con matices adicionales. Y entonces la exploración se torna visceral y espontánea, instintiva y personalísima.

La mirada actoral enriquece la exploración, adiciona la mirada total y globalizante indispensable en toda creación; al cambiarte de ubicación,

ensanchas la percepción del descubrimiento.

El punto de partida de **Yo no soy Rappaport** fue el texto escrito por el autor norteamericano Herb Gardner.

Muchos entendidos intentaron demostrar que ICTUS renunciaba a una línea estética de larga trayectoria, caracterizada fundamentalmente por un método de trabajo y su ineludible actitud contestataria.

Otros mejor entendidos, afortunadamente, contestaron por nosotros: "... Y si encontramos en esta obra elementos como la violencia (una violencia externa, callejera, determinista en lo que se refiere a posteriores conductas de los personajes), un humor dosificado, sutil, con una filosofía de gran profundidad; una ternura vitalista; evocaciones y recuerdos que sirven de contrapunto a un momento presente muchas veces dominado por la incertidumbre; conciencia de la condición humana, de la libertad del hombre para expresar ideas y sentimientos, para rebelarse ante lo que cree injusto e indigno estamos -de alguna forma- encontrándonos con lo que ha sido durante largo tiempo el trabajo de ICTUS". (Eduardo Guerrero - abril de 1988 - **Mundo Diners Club**).

Yo pienso que lo anterior es verdad. Lo

*"Yo no soy Rappaport": J. Secall y N. Sharim (Foto: B. Borowicz)*



distinto en Rappaport fue el punto de partida. Muchas veces habíamos trabajado en nuestras creaciones colectivas con autores, con textos escritos con antelación, pero que por alguna razón se encontraban abiertos: porque eran cuentos, novelas, relatos breves, u obras teatrales no terminadas. Nunca habíamos intentado una creación colectiva con un texto ya cerrado. De ahí el origen de muchos errores cometidos y de algunos descubrimientos de técnica que creo serán muy útiles en el futuro.

Y entonces la exploración se trasladó al escenario, básicamente. Al escenario que es capaz de reinventar personas. Se les llama personajes; tal vez porque son el producto del amor entre la materia y la magia, entre la historia y la poesía.

Lo que se inventa en el arte generalmente nos excede pero no nos excluye; es más, nos concierne. En definitiva, nos pertenece.

Las personas-personajes que soy arriba del escenario pueden ser muy distintas entre sí, pero son siempre mías; son siempre una parte de mí mismo que adquieren autonomía durante horas, meses y hasta años, gracias a la magia y a la poesía.

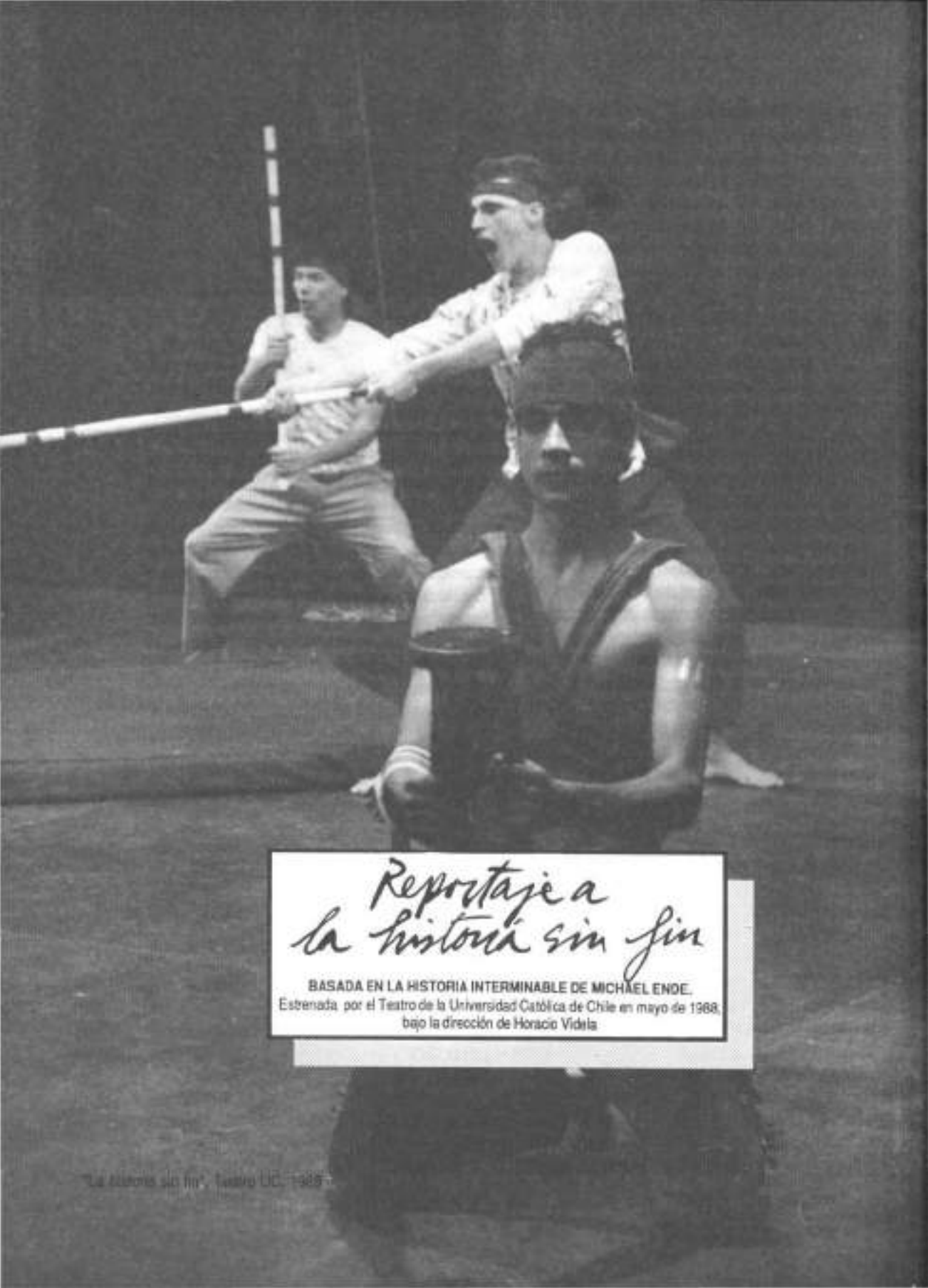
Y entonces la exploración se traslada al escenario y se torna visceral y espontánea, instintiva y personalísima. El descubrimiento y sus constancias se repiten a diario en el escenario y te vas llenando de imágenes que, como nubes que viajan, transitan entre tu corazón y tus sentidos. Y aparece de pronto toda tu existencia que es más que la realidad, pues no sólo aparece lo que ha ocurrido, sino mucho de lo que pudo ocurrir o de lo que es posible que ocurra; y la voz se te adelgaza para que el otro te escuche y cuando Nat Moyer o Rappaport hablan de su pasado, se te viene tu propia niñez y los hechos que eran parecidos o no, pero que ahora son iguales... y aparecen tus tercas raíces... tu dimensión étnica, como una sentimentalidad herida por oscuras hendiduras de la historia... y la marginación que es una sola... y un pecado contra la vida... y la gran utopía política y la sabiduría de los viejos contestatarios que te traen estremecidos momentos de soledad poblada... los de la discusión en el parque y la música en el cerro... Y entre fantasía y risa, entre costumbre y modo, aparecen también tus grandes amores... por el resplandor, Carter, por el



"Yo no soy Rappaport": N. Sharim, M. Bravo, J. Secall  
(Foto: B. Borowicz)

resplandor... y miedo, con el corazón en la mano, una y mil veces para gratificar tus urgencias, pero también porque descubro que para mi dignidad necesito tus alas. Y en el introvertido hermetismo del Negro Carter aparecen los giros del alma de muchos de los tuyos que aterrados por la vida fundamentan su silencio responsabilizando el lenguaje. Y si yo traiciono la causa con la que ahora me comprometo... que se pudra la mano del brazo que ahora levanto... desde París, impedido... París siempre París... o en Temuco... o en Vaticano; y los intelectuales judíos que en masa adhieren al socialismo como el más auténtico Mesías tan larga y dolorosamente esperado... Y se activa tu viejo dolor infinito. Una lágrima no es capaz de conmover al mundo y el pensamiento ya no mueve montañas... "Y aquel que camina una sola legua sin amor, camina amortajado hacia su propio funeral..." ¡Tantas muertes de los mejores...! ¡De los amados! ¡En nuestra "costa del espanto"...! Pero el negro se mueve. Aunque apenas lo entienda, lo entiende. También él necesita estar vivo... estar vivo o seguir muerto... y se mueve y pelea y necesita seguir oyendo mis hazañas... ¡Las ideas, Carter, están vivas y hermosas como el giro de las estrellas...! Y yo estoy listo... mi corazón está en calma... También mi pueblo se mueve. La agonía larga termina. Yo no tengo 80 años... ni siquiera 50. Soy un joven. Un joven siempre. Me salto la trampa del tiempo y me descubro vivo, agradecido y potente... ¡Me han entregado mil alas para mi aliento!

Yo no soy Rappaport. ¡Claro! Y sin embargo...



*Reportaje a  
la historia sin fin*

BASADA EN LA HISTORIA INTERMINABLE DE MICHAEL ENOE.  
Estrenada por el Teatro de la Universidad Católica de Chile en mayo de 1988,  
bajo la dirección de Horacio Videla



LA HISTORIA SIN FIN: LA  
INTELIGENCIA PARODICA  
COMO ATRIBUTO INFANTIL.

Antonio Ostorno Almarza  
Escritor y Profesor de Literatura



La presencia de un texto complejísimo<sup>(1)</sup>, una puesta en escena atractiva e inquietante y un trabajo de dirección revelador de una intencionalidad artística plenamente asumida, serían elementos más que suficientes para intentar un análisis de la obra de teatro "La Historia sin Fin", que el Teatro de la Universidad Católica montó a comienzos de año.

Ahora bien, si dicha obra, además, cautivaba la expectación de los adultos, tratándose de teatro caratulado bajo el estigma de infantil, resulta algo más que sorprendente. Y llama la atención por dos motivos: primero, porque el teatro para niños en Chile es escaso y, en segundo término, porque los espectáculos teatrales son, para las posibilidades de lectura de un adulto, una perfecta obviedad (no deseo generalizar, pero pienso que esto ocurre con demasiada frecuencia. Juicio de papá). Y aquí, en cambio, nos enfrentamos a una obra inteligente, que nos habla de problemas "grandes", que nos inquieta y nos deja como quien cayó en una celada: vinimos

al teatro desprevenidos y nos lanzaron una serie de propuestas serias encima. Cuando nos dimos cuenta, ya estábamos metidos en el lio, o sea, en la Historia, es decir, en esta obra de teatro.

Hay, sin embargo, una constatación más atractiva. Cuando asistí por primera vez a verla lo hice con mi hija de diez años. Fue maravilloso: nos reímos, nos sensibilizamos, seguimos el ritmo de la batería o del sintetizador, y terminamos cantando junto a los actores, bailando de pie, instalados en una perfecta comunión con aquella sala que, hacía sólo una hora atrás, se había sentado circunspecta, a la defensiva y prejuiciada. Concluí, como era lógico, que esta obra se adecuaba a los requerimientos de una casi-lola, capaz de seguir los diálogos, de vincularse con algunos signos evidentes de contemporaneidad y disfrutar de la invitación a ser sujeto del espectáculo.

Me prometí en aquella ocasión verla de nuevo. Cuando lo hice, no pude escapar al imperativo dominical de hacerme cargo del niño de

(1) Me refiero a la novela del alemán Michael Ende, *La Historia Interminable*, texto desde el cual se adaptó la obra de teatro.

tres años. O sea, usted comprenderá, el calvario mismo. Me imaginé lo peor. Puse todo mi ingenio en despertar su interés. Llamé su atención sobre el escenario, sobre las luces, sobre el papiro oriental que cuelga, etc. Compré dulces y le dije que se hiciera amiguito del niño de al lado. Y empezó la obra y operó su magia. Mi hijo -no es, claro está, un gran espectador teatral- quedó prendado del escenario. Sólo atinaba a preguntarme, cada tanto, ¿qué es, papi? Yo le respondí varias veces que se trataba del teatro y él, en su media lengua, repetía como si entendiera. Y claro que entendió. Estuvo durante una hora siguiendo las alternativas de Atreyu, el héroe, y sus amigos y enemigos. No fue necesario ir al baño, ni darnos una humillante vuelta por las escalinatas, ni salir precipitadamente del teatro porque el niño se puso a llorar. Me parece fundamental extraer algunas conclusiones de este hecho, más aún cuando fue de común ocurrencia. Más de un papá (o mamá) decidió volver solo o sola a ver la obra; los niños conversaban con los personajes, llenos de gozo y confianza; más de alguien salió tarareando las melodías e, incluso varios días después, todavía lo hacía. Mi hijo, a veces, vuelve a proponerme que vayamos al teatro.

El objetivo de este trabajo es modesto. Sólo busca poner en común algunas de las inquietudes que me quedaron flotando al pensar en esta historia. ¿Cómo acotar los límites de un teatro de niños y de adultos? ¿Qué pasa cuando una novela se hace teatro? ¿Cuál es el código de esta obra y de su puesta en escena? No pretendo, por cierto, el análisis exhaustivo y total del problema. Apenas unas aproximaciones que, ojalá, pudiesen sumarse a muchas otras sobre lo que, pienso, es una necesidad imperiosa para nuestros hijos: la creación de un verdadero teatro infantil.

### ***Nuestros niños: ¿hijos de la parodia?***

La primera observación que me parece pertinente es que esta obra es inteligente en dos sentidos: primero, porque es capaz de construir un lenguaje de múltiples significaciones, de diversos estratos y componentes, capaz de ser leído en toda su ambigüedad; en segundo lugar, a partir de ese lenguaje y gracias a él, la obra alcanza la

configuración de un mundo fantástico, lleno de lazos con la realidad, y por lo tanto inteligible.

La primera nota es crucial: la idea de la obviedad (oculta bajo el paradigma de lo claro) subyace frecuentemente en los textos y obras que se catalogan de "infantiles". Así, por ejemplo, el Lobo feroz es malo y la Caperucita es buena. A lo más, en las expresiones más osadas, se atisba una suerte de sustitución de las representaciones del paradigma: así, el Lobo es reemplazado por la presencia de una fuerza extraña y la Caperucita, por la heroína del espacio. O bien, otras formas: se complejiza el problema bajo la imagen del pícaro (El gato con botas, por ejemplo, o Papelucho). Sin embargo, a pesar de estas búsquedas, en el sustrato del relato permanece la imagen de la claridad y la nitidez. El cuento infantil, en algún sentido, se había desprendido de su capacidad para engendrar extrañeza. En esta obra, por el contrario, el signo básico es lo extraño, que funciona bajo la forma de la parodia. El héroe, aparte de su conciencia de serlo y el designio mítico, no posee ningún atributo de héroe. Ni siquiera es un iniciado, como se lo reprocha en algún momento. Los malos -tributo necesario a la tradición- son personajes que infunden, más que temor, verdadera compasión. La *Vetusta Morta*, por ejemplo, es un claro signo de ambigüedad, al representarse una y múltiple, desesperanzada y salvadora.

De alguna forma, la obra va construyendo un lenguaje de ambivalencias y polisignificados. Con este lenguaje, todo el texto dramático se va representando en la imagen del doble. Para lograrlo, lo que se desarticula es el lenguaje de la claridad y éste es sustituido por un lenguaje de mixturas.

Resulta determinante el procedimiento del lenguaje teatral. Pareciera funcionar bajo el lema de "nada contemporáneo me es ajeno", o de "todos los lenguajes estereotipados me son necesarios". Así, veremos aparecer en la obra una dinámica general de comics. Los cuadros se suceden, unos a otros, con la vertiginosa arbitrariedad de las historietas, donde la aventura y el episodio desechable son la base de su estructuración. En efecto, cada una de las secuencias de la obra tiene su propio sentido y no requiere de las anteriores ni de las posteriores, para explicarse o entenderse. Se bastan a sí mismas, ya

que lo único importante es el transcurso, ese viaje mítico, ese caminar elástico de Atreyu tras el objetivo de saber.

Pareciera que, en este modo de articulación, al quedar suprimida la causalidad, se hiciesen mucho más significativos los pequeños signos que se integran al relato general. La música, por ejemplo, pierde absolutamente su carácter incidental y pasa a ser relevante. Las melodías nos recuerdan a los spot de televisión (algunos aparecen directamente<sup>[2]</sup>) y, en general, el ritmo acelerado del rock contemporáneo.

La apropiación, en todo caso, no se limita a los signos más inmediatos. La reunión de los malos (fundamental para toda historia), se presenta bajo dos formas. Primero, los personajes se aparecen con grandes impermeables de amplias solapas subidas y sombreros alones, parodiando a Humphrey Bogart en su clásico *Casablanca*. Pero, además, la presencia escénica recuerda más un "Video Clip" que a algún ancestro teatral. Las luces, ciertos efectos de sombra, los desplazamientos caricaturescos, nos vinculan directamente con el mundo de la televisión y la imagen de esos cabarets llenos de humo, que bajo la melodía de un saxofón, traman sus intrigas.

Un acierto en este sentido es la incorporación de la música en vivo. Produce un efecto de naturalidad de lo falso. Todo es artificial, pareciera ser el mensaje. Con la batería y demás instrumentos, puestos en el escenario y representando al narrador de la historia, el relato se evidencia y los niños -y adultos- se vuelven más llanos a percibir los hechos como fantasía. Pero, al mismo tiempo, la atención se centra en el sentido de la historia o en la gratuidad de la misma. De esta forma, se asiste a la obra como si ésta fuera significativa (nos quisiera decir algo) o, simplemente, como si esta fuera un puro espectáculo y no hubiera más sentido que el hecho directo de presenciar la obra de teatro. El lenguaje se bifurca, abordando las posibilidades de lectura de públicos diferentes: por una parte, opera bajo la forma del distanciamiento brechtiano, y, por otra, apela a las formas más comunitarias y ancestrales del teatro como un rito.



"La historia sin fin": María Izquierdo

Un niño de tres años "entiende" la obra no porque perciba los elementos alegóricos que en ella se contienen, sino porque se siente partícipe de un ritual que lo compromete en ese momento, porque la obra se conecta con los signos que constituyen su mundo real. Para los adultos, el proceso se revierte: ellos perciben la alegoría y se centran en la problemática propuesta.

En esta misma línea aparece como fundamental la asunción del narrador. Una de las distinciones clásicas entre lo narrativo y lo dramático ha sido la ausencia o presencia de narrador. Este último se supone necesario para la narración y no así para el drama. Más allá de los límites teóricos del problema, aquí se toma la forma del relato, del cuento infantil. Y dado que todo esto es un relato y requiere de un narrador, éste se escenifica y se hace teatral. La obra, de esta forma, pasa por alto la distinción y se separa y se suma a los dos géneros en los cuales está inscrita. Un matiz de significación se aporta, un elemento interesante para el sentido: no hay fantasía sin relato, la fantasía supone la situación de no-fantasía, es decir, el punto de vista de lo real y del relato que allí se engendra. Por ello, sólo un humano puede nombrar a la Emperatriz Infantil y, así, regenerar el mundo de la fantasía.

Hay una libertad de lenguaje teatral, un desprejuicio para asumir distintos códigos, una

[2] Cfr. con el episodio en que uno de los mensajeros ofrece pan a los otros.

cierta frescura de decir, que me parece constituyen uno de los méritos evidentes de esta obra. Esto posibilita que se produzca una especie de mixtura productiva, capaz de complejizar el mundo del relato infantil, hasta lograr que éste sea inteligible e inteligente para niños y adultos. Todo sorprende, todo se vuelve extraño y, al mismo tiempo, familiar. La obra nos devela las cuotas de incertidumbre que se esconden muy cerca de nuestra inmediata sensibilidad. Y allí radica el segundo sentido que veo en este trabajo: la obra de teatro hace fantástico un mundo que se presenta como cotidiano y conocido. A través de la diversidad de signos que se apropia, permite establecer lazos múltiples con la realidad. Su decodificación, ya sea bajo la forma de la alegoría o del espectáculo, se hace posible.

Creo que esta potencialidad se realiza en virtud de un elemento indirectamente teatral: la conciencia paródica del mundo. Este lenguaje de mixturas y niveles es el único capaz de expresar la duplicidad de lo real, la inestabilidad del mundo, lo contradictorio de las verdades. Y los niños de hoy están inscritos en un mundo de ambigüedades y contradicciones. Ellos están más cerca del lenguaje de las teleseries (donde un hijo generalmente no es el hijo, y los padres no son los padres) que del lenguaje de Blanca Nieves, que era totalmente pura, y bella, y buena, y etc.. Si tuviéramos que encontrar un símil para esta obra, tal vez debiéramos remontarnos a He-Man<sup>(3)</sup> quien sigue las huellas de Superman, y se configura como un personaje doble, terrenal y divino, impotente y todopoderoso. De alguna manera, hoy los niños tienen una conciencia paródica y la imagen del reverso es vivida, no como una carga, sino con la naturalidad de un mito.

### ***Los nuevos (y viejos) cuentos: los niños se los conocen todos.***

Desde otro punto de vista, esta obra merece nuestra atención. Se trata de indagar en el sentido general del texto, tanto de la novela en la cual se basa, como en su puesta en escena.

Creo que la selección del texto ha sido

fundamental. Refleja un profundo respeto por el público potencial, es decir, los niños. El trabajo de conversión de un lenguaje a otro, se ha limitado a buscar los aspectos formales del código, intensificando los mecanismos propios del drama y minimizando los aspectos puramente narrativos. Pero el sentido, la significación se ha mantenido. No se jugó a la simplificación y se mantuvo una temática esencialmente abstracta.

Una de las obsesiones de Michael Ende es el problema de la conciencia contemporánea. En qué punto y en qué situación se halla esa conciencia, pareciera ser una clave para leer a este autor. Esa respuesta se percibe en esta historia sin fin, a través de la oposición entre la fantasía y la nada. De alguna forma, esa gran oleada que amenaza al país de Fantasía, esa enfermedad que es la Nada, aparece como la imagen potenciada de la conciencia del hombre contemporáneo: un hombre descreído, sin expectativas, sin certidumbres.

El mundo de los adultos, el mundo instituido y reconocido, es un mundo que muere. Cuando se busca la solución a la enfermedad que aqueja a la Emperatriz Infantil, se elige como héroe a un niño, Atreyu, de una tribu casi desconocida (muy parecida a los pieles rojas), una tribu extinguida, arrasada. Este niño todavía no realiza su proceso de iniciación como cazador. Dicho en otros términos, este héroe, Atreyu, no se ha inscrito en el mundo de los adultos; por lo tanto, está con su fe y su mística intactas. El todavía cree en la salvación, en los objetivos que tienen un sentido, en cierta finalidad de la existencia.

Esta historia cuestiona los elementos claves de la conciencia contemporánea. Es interesante poner atención a las palabras de uno de los personajes más lúcidos y despiadados de la obra, el perseguidor de Atreyu, el hombre-lobo, Gmork, cuando le advierte a éste acerca de cuál será su destino en el mundo de los hombres:

"Si atraviesas la Nada, no existirás ya. Habrás quedado desfigurado. Estarás en otro mundo. Allí no tenéis ningún parecido con vosotros mismos. Lleváis la ilusión y la ofuscación al mundo de los hombres. ¿Sabes, hijo, lo que pasará con todos los habitantes de la Ciudad de los Espectros

(3) Cfr. Piña, Juan Andrés, "He-Man: un plagio original", Revista *Apsil*, 164 (21 octubre 1985)

que han saltado a la Nada?

- No -tartamudeó Atreyu.

- Se convertirán en desvaríos de la mente humana, imágenes de miedo<sup>14</sup>

Los personajes de Fantasia son perjudiciales a los hombres, y transforman su verdadera naturaleza. De alguna manera, el texto propone que estos seres se desnaturalizan en la conciencia humana y se vuelven su signo contrario. Si en el reino de la Fantasia son seres de signo positivo, al establecerse en los códigos humanos se convierten en figuras despreciables:

"Los seres humanos odian y temen a Fantasia y a todo lo que procede de aquí. La quieren aniquilar. Y no saben que, precisamente así, aumentarán la oleada de mentiras que cae ininterrumpidamente en su mundo..."<sup>15</sup>

Contra este destino, contra esta conciencia degradada y balbuceante, contra esta imagen oscura y tenebrosa de la existencia humana, de una realidad que teme a sus fantasías y no vive por ellas, que ha perdido la fe en sus propias invenciones, que se sitúa en la confusión, es que se levantan las conciencias invictas de Atreyu y de su doble humano, Bastián, niño circunscrito a la soledad y al desamparo existenciales, pero extenso en su relación creativa con la lectura y la imaginación.

Esta obra no plantea a sus lectores-espectadores un problema sencillo. De ahí que afirme que es esencialmente respetuoso de los

niños. Apela directamente a su conciencia paródica, a su certeza de la inversión. La obra construye un mundo de inversiones, de dobles, de realidades totalizadoras. Fantasia es el doble de la realidad humana, así como Atreyu es el doble de Bastián y Gmork es la síntesis horrible de estos dos mundos. Hay un mundo posible y hay un mundo real: ambos son fantásticos. Lo único admisible es el mundo que los involucra. Por eso, Fantasia es un reino construido de modo complejo, con guerras y dolores, con muertes y resurrecciones, con términos y comienzos. La Historia sin fin, la historia como continuidad, como reiteradas repeticiones cíclicas y mitológicas.

El mecanismo de construcción, de este modo, se pone en evidencia: bajo la imagen de un mundo infantil tradicional (el mundo de los buenos y los malos), la obra propone su inverso, es decir, el mundo complejo de la Historia sin fin, única realidad admisible. Es posible que los niños espectadores no logren percibir el nivel alegórico que cada uno de los personajes y sus discursos proyectan. Sin embargo, la sensibilidad plasmada en un espacio teatral barroco y una situación dramática sui generis, se instala sin temores en la conciencia de los niños. Los espectadores infantiles de esta obra saben de qué se trata; pero lo saben desde otro lenguaje y otra recepción, que Michael Ende -por boca de Bastián- se encarga de poner en evidencia:

"No le gustaban los libros en que, con mahumor y de forma avinagrada, se contaban acontecimientos totalmente corrientes de la vida totalmente corriente de personas totalmente corrientes (...) Por otra parte, le daba cien patadas cuando se daba cuenta de que lo querían convencer de algo (...)

Bastián prefería los libros apasionantes, o divertidos, o que hacían soñar"<sup>16</sup>

Los niños asistentes a esta obra sólo perciben esa fantasía que irradian los episodios y completan ellos mismos el sentido de la obra. Creo que sería vano coleccionar esta aseveración con la

(4) Ende, Michael. *La Historia Interminable*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1984, pág. 140. Todas las citas del texto son de la misma edición.

(5) Pág. 140

(6) Pág. 27

"La historia sin fin": M. J. Niñez y J. MacManus





clásica pregunta de ¿qué entendiste? Pareciera que no entendieron nada, pero lo vivieron todo. Y eso es extraordinario.

Se demuestra, así, que no hace falta proponer obras simples o simplificadas, con argumentos más o menos conocidos, y personajes insertos en la tradición, para que éstas se vinculen con un público infantil. Tiendo a pensar que el proceso es inverso: tanto la problemática planteada, como el lenguaje en que se realizan, determinan la clave del éxito. Esta historia ha tenido aceptación porque su lenguaje y su sentido son complejos y contemporáneos.

### ***De la narración al drama: un tránsito creativo.***

Ya antes hice mención al proceso de traducción -sobre todo en lo relativo a la mantención de la complejidad original de la novela como significación- desde el libro al drama. Sin embargo, me parece importante consignar otras observaciones al respecto, ya que pienso que en dicho trabajo se aprecian méritos evidentes del trabajo de dirección.

Al cotejar uno y otro texto (narrativo y dramático), irrumpe con toda evidencia la especificidad de cada lenguaje. Quien realizó la adaptación del libro al teatro dominaba con toda propiedad lo característico de cada género. Así, se nota claramente cómo se han descartado todos los elementos retardatorios de la acción, propios de la novela, y se han modificado o sustituido aquellos inevitables que, sin embargo, disminuían el desarrollo del acontecer.

En la novela, texto de construcción polifónica, la voz de Bastián es muy importante, ya que marcará con certeza el proceso de incorporación del lector al texto, hasta transformarse éste en protagonista de la historia. Así, hay a lo menos tres puntos de hablada: Bastián, el narrador y la historia interminable. La relación de estos tres puntos de vista pone el acento en la discusión del problema del texto y la literatura, constituyendo, en la práctica, un metalenguaje literario. Obliga a la novela, entonces, a desentenderse de la aventura y centrarse en el

proceso de Bastián, que opera como correlato inverso del proceso constitutivo del héroe de las aventuras, Atreyu.

La obra de teatro simplifica esta relación, se centra en el conflicto básico (la Nada versus la Fantasía) y se estructura a partir de una sucesión de acontecimientos que, como ya dijimos, valen en sí mismos, en cuanto pura acción, puro espectáculo. Del mismo modo, los aspectos descriptivos de la novela se derivan hacia la escenificación a través del recurso coreográfico o escenográfico, donde la configuración del espacio (uso pleno del escenario) es particularmente significativo. Pienso en la representación del pantano de la tristeza (uso de telas), o la presencia de la Nada bajo el signo de la interdicción y de la imagen nuclear, o de la Emperatriz Infantil sobre un columpio.

Este proceso de traducción, además, incorpora una variable que es estructurante de todo este trabajo: la constitución de un discurso en dos niveles, el adulto y el infantil. Hay episodios que han sido especialmente acotados, con la finalidad de llegar a los dos públicos. Es el caso de las tres puertas que conducen a Uylala el oráculo. En la novela, estas puertas están definidas por una función alegórica muy precisa: representan, por así decirlo, las fases de un proceso de salvación. En efecto, para rescatar la fantasía se debe, en primer lugar, vencer el enigma como misterio ancestral y acumulación de la cultura (las esfinges contienen la memoria colectiva); luego, será necesario verse a sí mismo (el héroe debe enfrentar un espejo que representará su verdadera faz oculta); y, por último, debe transitarse desde la inocencia, desde la ingenuidad, para lo cual es necesario olvidarlo todo, perder todos los miedos y no desear nada. En esta secuencia, la significación es extraordinariamente conceptual y, por lo tanto, se requiere una operación diferente para acceder a los niños.

El tránsito por esta secuencia se logra bajo la forma del acoso competitivo, código que los niños entienden perfectamente. El hombre-lobo que persigue a Atreyu (sin que éste lo sepa) ocupa en la obra de teatro un lugar mucho más relevante que en la novela. Uno tiende a recordar esas historias de marionetas donde la heroína no sabe que su

enemigo acecha, pero el público es el testigo de la trampa. Aquí ocurre lo mismo. De hecho, en la novela la persecución concluye cuando llegan los personajes donde Ygrámul. El encuentro posterior es fortuito. Para la representación dramática, la persecución es clave, ya que concretiza en personajes visibles el conflicto principal. Por ello, en la obra de teatro, Gmork (el hombre-lobo) acosa a Atreyu en el traspaso de las tres puertas.

A través de este recurso se logra que el público infantil decodifique este acontecimiento como parte fundamental del esquema de la aventura, bajo la forma de un anticlímax (de hecho, en este episodio triunfa Atreyu, para caer nuevamente en las garras de Gmork). El público adulto, en cambio, que ya está inserto en el lenguaje alegórico, retendrá la enunciación discursiva que ha identificado las puertas con su sentido simbólico y conceptual. Para los adultos existe un verdadero proceso de iniciación y de riesgo, cuyo sentido se extiende a una verdadera metáfora epistemológica del mundo.

Por último, es interesante destacar la recuperación del lenguaje del cuento y la apelación a la imaginación del espectador. En la novela, la construcción del mundo de Fantasia es absolutamente irrealista y apela básicamente a la conjunción de elementos puramente imaginativos. En la lectura, los nombres, la alteración de las estructuras ortográficas (se escribe Fantasia y no Fantasía), sumados a la representación de lo imaginario (dragones, vientos que hablan, montañas muertas, etc.), provocan la extrañeza general. Toda descripción y todo acontecimiento son raros. Sin embargo, el narrador se toma su tiempo para que el lector se instale en su código. Poco a poco, a través del diálogo entre Bastián y *La Historia Interminable*, el lector se hace partícipe del código constructivo. La obra de teatro, en cambio, no dispone de ese tiempo. Entonces, la sorpresa y el asombro los consigue con elementos muy conocidos, de fácil identificación, pero signados bajo la categoría de lo exótico. Así, por ejemplo, los tres mensajeros están ataviados con elementos que se pueden asociar a lo ruso, lo oriental y lo altiplánico. Conjunción de nacionalidades al estilo de un spot de la Coca-Cola.

Lo mismo sucede con Cairon, el médico del reino. En la novela está representado por un centauro y en la obra de teatro es una mezcla de emperador chino con el maquillaje de un grupo rock moderno.

Esta traducción que, indudablemente, realiza los elementos fantásticos de la novela para su adaptación al teatro, se inserta en una opción primera: sostener el cuento como forma. **La Historia sin fines** es un relato dramatizado. Pero no se ha ilustrado un cuento, distinguiendo la fase de relato y la fase dramática, sino que los elementos propios del mundo narrado (incluidas sus figuras discursivas) son incorporados a la acción teatral. Bastián, el libro, el narrador, son tan dramáticos como Atreyu, Gmork, la Vetusta Mora o la Emperatriz Infantil. De esta forma, estamos en el teatro y en el relato.

### ***El arte: una forma de indagación.***

Al inicio de estas reflexiones me preguntaba si era posible acotar un teatro infantil, o cuáles eran las posibilidades de la traducción de géneros y de qué forma nos hablaba la obra que analizamos. No sé si las respuestas sean válidas o no, o simplemente provengan de la más arbitraria e incipiente aseveración: aquella que se remite a un espectador/lector, a alguien que no posee más propiedad para el análisis que ocupar el lugar del receptor.

Creo, sin embargo, que hay una realidad ineludible: el teatro, como todo arte, debe contener verdad y debe ser contemporáneo. Si explora y explota nuestros códigos, si se formula nuestros problemas, si no se resigna frente a los facilismos, y se propone la construcción de un modelo de interpretación de la realidad, es decir, si toma partido hasta mancharse, sus resultados estarán en la línea del gran arte. De esta forma se estará consiguiendo -como decían los formalistas rusos- desautomatizar la decodificación del receptor y, por lo tanto, posibilitará nuevos mensajes, absolutamente únicos e irrepetibles. Ese proyecto, esta actitud, me parece que presiden el trabajo general de esta puesta en escena. Por ello, más que teatro infantil, es lisa y llanamente Teatro. Y eso es mucho.



## *Temas de discusión*

El Teatro de la Universidad Católica en el Centenario.

**ESCUELA DE TEATRO: UN  
PROYECTO UNIVERSITARIO**

Consuelo Morel M.  
Socióloga Escuela de Teatro  
U. Católica



**D**esde su fundación misma, la Universidad representa un Proyecto Cultural que tiene como misión central la formación de personas por medio del saber, a través de largos procesos realizados en la comunidad de alumnos y profesores. Esta formación de personas se opone a un concepto más pragmático de entrega de "paquetes" de conocimientos y certificados a través de los cuales, eventualmente, se formarían profesionales aptos para el desarrollo de la sociedad.

El concepto de Universidad que sostenemos busca conectarse con una historia particular que se da en un espacio cultural determinado. La Universidad es un lugar específico al servicio de la Cultura, y de ésta definida como el encuentro entre sujetos históricos que son portadores de una identidad, de una tradición de muchas generaciones, que al revisarla a la luz de sus conocimientos no hacen más que acercarse a la raíces mismas de esa historia, proyectándola con sus aportes renovados, hacia el futuro.

No concebimos a la Universidad como una

institución donde primen sólo los criterios de eficiencia práctico-profesional o de mera adecuación a los criterios del mercado.

Nuestra mirada es más allá, es hacia el hombre, hacia los fundamentos del saber, *hacia sus fronteras y sus límites*. De este modo, toda la pregunta universitaria remite al ser humano mismo, en su calidad de sujeto central de esa historia social y cultural de la cual hace parte. Se trata de colaborar -desde la Universidad- a que las preguntas esenciales de toda la vida humana, de su entorno natural y social, de sus necesidades materiales, de su espíritu, de sus dolores, de sus alegrías, de su muerte, estén "abiertas" y posibilitadas de recibir nueva luz, creatividad, novedad. En último término y como límite, estén abiertas para recibir la Buena Noticia en su totalidad... Así la comprensión de la experiencia humana "como dependiente de la experiencia del Amor" se convierte en nuestra tarea fundamental y es el núcleo de la vida universitaria.

En esta visión de la Universidad se hace Arte y también se hace teatro. Más de 40 años de tradición teatral en nuestra Universidad Católica



Casa Central U. Católica

avalan la presencia de este arte como un aporte de gran importancia en la representación de nuestra historia, de nuestros valores, de nuestras percepciones y de nuestras características. De nuestros vicios y virtudes. Es el reconocimiento ritual y artístico de los fenómenos humanos esenciales recogidos en la acción dramática, la tarea que acompaña, y ha acompañado desde el escenario la vida de nuestros pueblos y de nuestra sociedad desde sus orígenes.

Pero el teatro, la función de extensión artística, no hubiera sido posible y carece de todo sentido sin una Escuela donde se formen los futuros actores y pensadores teatrales. Sin ella no existe ninguna ligazón necesaria con la Universidad.

La Escuela de Teatro es el lugar desde donde se origina nuestra tarea artística y a partir del cual nace el proyecto que sale a la luz pública.

En ella se produce el "encuentro" de maestros y discípulos que continúan en la entrega de un oficio, de una arte y de un pensamiento que heredaron de antiguos profesores suyos, realizando

a partir de ello una acción renovadora y transformadora. Y formar a un artista no es tarea fácil, es la formación de un individuo, de una persona, que crea y que en esa medida realiza, o no, un aporte a la sociedad en la cual vive.

Ahora bien, ¿cómo se realiza este largo proceso y qué es lo que da sentido para hablar de un teatro en la Universidad?. La preocupación de una Escuela de Teatro Universitaria trasciende las coyunturas inmediatas y opera con plazos y ritmos diferentes a aquellos de cualquier otro asunto público o empresarial. Su preocupación profesional y educativa apunta a las bases esenciales de su saber y al modo específico que ella tenga de insertarse en la vida social en un período histórico particular

### ***Antecedentes históricos***

La Escuela de Teatro, desde su fundación, siendo un proyecto incipiente en manos de muy pocas personas, debió buscar y elaborar las líneas centrales en que desarrollaría la trasmisión de su



conocimiento. A su vez debió crear sus propios parámetros de evaluación para proponerse como proyecto académico.

Su tradición era la de los teatros independientes y de la antigua Academia del Teatro de Ensayo que funcionaba como una suerte de extensión universitaria desde el año 1943. Formó parte del Teatro de Ensayo, del movimiento teatral gestado en la década de los 40, los teatros universitarios en general. Este movimiento y sus necesidades de renovación requerían la formación de nuevos hombres de teatro, labor que se satisfizo mediante las academias teatrales. Desde la presentación de *El Peregrino* de Josef de Valdivielso, primera obra representada por este teatro, han pasado 45 años y se han estrenado más de 100 obras teatrales. De modo que el Teatro U.C. llega a la celebración del centenario de nuestra Universidad con la celebración de sus 45 años ininterrumpidos de trabajo artístico. Sin embargo transformar esas tradiciones en una actividad universitaria significó redefinir las funciones del arte teatral, complejizarlas y otorgarles un valor cultural diferente.

Así el Teatro fue formulado en primer término al interior de un complejo y atractivo proyecto

"Los encantos de la culpa": L. Prieto y C. Gwynn



"Hamlet": Héctor Noguera

interdisciplinario: la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC). Esa primera etapa de discusión académica al interior de nuestra Universidad fue de enorme importancia y significó un avance en los planes de estudio, en las disciplinas tratadas y en las conexiones teóricas a las cuales se ligó el arte teatral. Por primera vez el Teatro fue incluido al interior del "fenómeno del lenguaje" y específicamente dentro del lenguaje audiovisual con las consecuencias teóricas y prácticas que ello significaba. Este modo de conceptualizar el tema de la representación dramática, dio un horizonte teórico mucho más amplio al teatro y lo propuso como un valor de conocimiento y de saber en sí mismo. Este, a través de los recursos expresivos y formales que le son propios, y que viene a complementar la tarea científica de la Universidad, integrándose así a la síntesis humanista que ella busca.

Esa etapa de esta Escuela de Teatro sentó bases académicas para un desarrollo futuro y revalorizó el aporte del conocimiento del hombre a través de lo artístico. Ya no fue sólo un lugar de entretención y esparcimiento, sino fue propuesta una clave de expresión y reconocimiento de las bases culturales de nuestra vida en sociedad.

Posteriormente a la disolución de la EAC, la institución pasa por distintas reestructuraciones, hasta quedar planteada la actual estructura académica de nuestra Escuela de Teatro hacia 1977.

Frente a la crisis social y política de ese periodo, un importante hombre de nuestro Teatro,

Eugenio Dittborn, la enfrenta y convoca a actores, directores y teóricos del Teatro a trabajar en esta nueva etapa. El representaba más de 20 años de trabajo teatral, una tradición, y una visión específica y creativa del teatro para ese momento. También aportaba un punto de vista acerca de la importancia de mantener el teatro dentro de una Universidad Católica.

Se formuló y se creó la actual Escuela con mucho de la tradición de la EAC y con la síntesis de la experiencia de Dittborn. El, junto a los profesores de Teatro se dan a la tarea de mantener el espacio de la ESCUELA como una fuerte reflexiva, de experimentación creativa y de pensamiento que no debía desaparecer. Sin ella no existe la posibilidad de trabajo académico ni de búsquedas experimentales en torno al Teatro, función que ya en ese momento, era considerada esencial.

### **Situación actual**

En ese contexto se crea, una estructura, un plan de estudio, un conjunto de unidades, etapas y cursos por los cuales debía pasar un estudiante de actuación y que conforman la actual estructura curricular de esta Escuela. Además de lo anterior se crean tres departamentos: uno de Docencia, uno de Investigación y Experimentación Teatral y uno de Producción. La existencia de estas tres instancias demuestra las tres actividades centrales de esta Escuela, cuales son las de enseñar, investigar y crear Teatro; se intenta realizar la labor artística

"La vida es sueño": Erto Pantoja y Remigio Remedy  
(Foto: Jorge Aceituno)



desde un centro dinámico donde confluya lo docente, lo investigativo y lo artístico mismo. Donde esos departamentos se nutran entre sí dando origen a un sistema de vasos comunicantes que debían unirse en torno a proyectos específicos.

El concepto de investigación y creación son asimilados y ambos se constituyen en la base de los planes de una enseñanza verdaderamente universitaria. Sin investigación, la docencia se vuelve retórica y repetitiva, a su vez sin investigación el teatro se queda fuera de la búsqueda Universitaria y puede convertirse en una academia privada o en un teatro meramente comercial.

En estas condiciones se viven crisis y el proyecto ideal sufre muchas deficiencias que lo apartan de su centro original y originante que es el hombre y su cultura.

Hoy, al celebrarse el Centenario de nuestra Universidad Católica, creemos es el momento de volver la mirada hacia estos núcleos y fundamentos que nos dieron vida. Reflexionar acerca de nuestras funciones sociales, de nuestra docencia y de nuestra creación artística. Meditar en común acerca de los postulados que dieron origen a esta Escuela y acerca de nuestra lejanía o cercanía a ellos. Esta es la tarea del momento si queremos que la Escuela de Teatro sea realmente un Proyecto Universitario.

### **Reflexión final**

Sin revitalizar nuestra vocación esencial, de verdaderos profesores universitarios, investigativos y creadores a partir de nuestra particular historia se puede realizar un teatro que se aleje de las preguntas fundamentales del hombre y de su verdad, con las consecuencias que ello tiene para toda la vida cultural chilena.

La representación teatral debe llegar a ser "sede" de nuestras experiencias personales y sociales de modo de poder contenerlas en una perspectiva amplia y compleja. El incentivarlo es compromiso de cada uno de nosotros, alumnos y profesores, y este es, a nuestro juicio, el sentido principal de la celebración de esta importante fecha para la Universidad, la cual, hacia la mitad de su existencia, integró la labor Teatral como un elemento siempre presente en su quehacer.

<b>IV CONCURSO NACIONAL</b>
<b>DE DRAMATURGIA,</b>
<b>EUGENIO DITTBORN</b>

Agustín Letelier Profesor de Literatura Instituto de Letras U.C.
--



**E**l Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn fue instituido en la Universidad Católica el año 1981 con el propósito de estimular la creación de obras teatrales en todo el país y honrar la memoria de Eugenio Dittborn, cuya preocupación constante fue orientar el trabajo del Teatro de la Universidad Católica hacia la valorización del teatro nacional.

El concurso es convocado cada dos años. Se otorgan dos premios en dinero y tres menciones honoríficas. No se incluye la representación de las obras premiadas porque la programación anual de representaciones corresponde a la Comisión de Repertorio, cuyas resoluciones son independientes de los acuerdos del Jurado del Concurso. Explícitamente se quiere excluir el criterio de factibilidad o de coincidencia con las líneas programáticas de repertorio en las decisiones del jurado para permitirle valorar centralmente la calidad de la dramaturgia.

La convocatoria al concurso es siempre lo más amplia posible. Se hacen llegar las bases a todo el país utilizándose diferentes medios de

información: prensa, radio, televisión, grupos de teatro, academias teatrales, Secretarías Ministeriales de Educación y toda forma directa o indirecta de informar a los dramaturgos nacionales residentes dentro y fuera del país. También pueden participar dramaturgos extranjeros con, por lo menos, cinco años de residencia en Chile.

La respuesta de los dramaturgos fue, desde el comienzo, extraordinariamente alta. Al primer concurso se presentaron 45 obras. Si tomamos en cuenta que una de las razones para instituir el premio fue la crisis de dramaturgia, tal respuesta fue inesperadamente numerosa. En tal cantidad de obras nuevas es inevitable que existan grandes diferencias de calidad, pero como lo realmente significativo son las obras destacables, puede ser suficiente recordar las obras premiadas para advertir su buen resultado: el Primer Premio lo obtuvo *Lautaro*, de Isidora Aguirre y el segundo *¿Dónde estará la Jeannette?*, de Luis Rivano. Ambas obras fueron representadas posteriormente con gran éxito.

El segundo concurso, realizado en 1983, fue notoriamente menos exitoso. El número de obras

participantes descendió a 37; entre ellas el jurado no encontró ninguna con méritos suficientes para obtener el primer premio, que fue declarado desierto, y otorgó el segundo premio a la obra **Escúcheme, Doctor Freud**, del dramaturgo Sergio Guzmán.

Al tercer concurso, el de 1985, se presentaron 42 obras. El primer premio lo obtuvo **Santa María del Salitre**, del dramaturgo Sergio Arrau, autor de gran prestigio fuera del país y que ha obtenido muchos premios en concursos internacionales de teatro. El segundo premio lo obtuvo la autora Iris de Caro por su obra **Kuyaskay**. En ambos casos las obras se basan en hechos de la historia o de las leyendas del Norte de Chile, temáticas de gran riqueza literaria pero muy pocas veces tratadas por nuestros autores. Las Menciones Honoríficas de ese tercer concurso recayeron en tres obras también merecidamente destacadas: **Espacios en blanco** del escritor Carlos Morand, **El Calandrajo**, de Víctor Carvajal, y **Alegro, ma non troppo**, de Fernando Sáez.

El cuarto concurso tuvo una especial

importancia porque, si bien su convocatoria correspondió al año 1987, se lo relacionó con la celebración del Centenario de la Universidad Católica, 1988, y, dada esta circunstancia especial, y la calidad de las obras premiadas, la Comisión de Repertorio acordó representar tres de estas obras en la actual temporada teatral 1988.

Al IV Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn, Premio Centenario de la Universidad Católica, se presentaron 55 obras procedentes de muy distintos lugares. Por las bases del concurso sólo pueden identificarse los autores que hayan recibido premios o menciones, solamente cinco, pero ya la procedencia extranjera de muchas de esas obras, España, Alemania, Estados Unidos, varios países latinoamericanos, mostró la amplitud de la respuesta a la convocatoria.

Si bien las formas dramáticas de las obras presentadas mostraron una amplia variedad, hubo un rasgo predominante en la temática, la preocupación por personajes y hechos de la historia. Los nombres son suficientemente explícitos para

\*¿Dónde estará la Jeannette?: Jaime Azócar y Anibal Reyna





"La tragicomedia del Rey de la Patagonia" (Foto: J. Aceituno)

ilustrar esta tendencia : Chile, 28 de enero de 1823, Cristóbal Colón, Gran Almirante del Océano, Virrey de las Indias, Lucila Godoy, Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda, El exiliado (los años del exilio de Dante en Florencia), La tragicomedia del Rey de la Patagonia, Melgarejo y, en forma algo distinta, la misma obra premiada, Pachamama, podría incluirse en esta tendencia predominante ya que ironiza sobre aspectos de la historia política de los países hispanoamericanos. Con una sorprendentemente amplia información sobre la época y una profunda y poética interpretación del personaje central, como en El exiliado o con un predominio de la imaginación, como en La tragicomedia del Rey de la Patagonia, nuestros dramaturgos mostraron una clara preferencia por temas históricos, naturalmente en la medida que hechos y personajes del pasado nos ilustran acerca de las confusas circunstancias del presente o nos impulsan a una revalorización de la historia.

En varios casos fue una lástima no poder identificar a los autores de obras que si bien por sus características no fueron mencionadas para recibir premios, sí habría sido muy bueno poder

recomendarlas a las compañías teatrales independientes para su representación; obras muy bien hechas, con temas interesantes o con livianos y entretenidos juegos teatrales que quedaron en desventaja frente a otras obras con aportes formales o temáticos de mayor valor, pero que podrían constituirse en un buen espectáculo.

Seis obras fueron superando las diferentes etapas del proceso de selección, todas ellas con méritos suficientes para obtener los premios del concurso. Pachamama atrajo por su forma aparentemente ingenua y caricatural de presentar el problema de los gobiernos autoritarios hispanoamericanos, por el contraste entre la chabacanería y falta de valores del grupo gobernante y la ingenuidad del pueblo dominado, y por su lenguaje que lleva al teatro algunos procedimientos de la narrativa hispanoamericana. Fragmentos de alguien, que después tomó el nombre de Oscuro vuelo compartido se vio como una obra de estructura muy equilibrada, con un muy cuidado lenguaje y con gran fuerza expresiva, dentro de un estilo muy despojado de artificios. El tema de la reconstrucción de sí mismos y de su relación de pareja, en dos personajes que han caído en las



drogas, es nuevo en nuestro teatro y tiene clara importancia social. Si bien el desarrollo dramático de **La tragicomedia del Rey de la Patagonia** tenía incongruencias y situaciones no justificadas en el ritmo interno de la obra, su tema, basado en la historia real de Orelie Antoine, proclamado Rey de la Araucanía, mostraba tal grado de imaginación y dramatizaba un aspecto tan insólito de nuestra historia, que llamó mucho la atención y fue una seria candidata al premio. La obra **La otra orilla** tenía una muy equilibrada estructura dramática, certeras observaciones acerca de la situación de los exiliados, y un lenguaje teatral que era índice de dominio de las técnicas de la construcción dramática. **El exiliado** es una obra sorprendente. El notorio rigor de las informaciones acerca de la vida y de la época del Dante, el inteligente uso de las situaciones históricas para sugerir proyecciones hacia el presente, la variedad de escenarios y de personajes, la riqueza imaginativa, centraron la atención del jurado también en esta obra, aunque más parecía un excelente libreto para cine. La sexta obra del grupo finalista fue **Vinculos de sangre**, inquietante mezcla del tema del incesto con elementos de política en un clima de turbiedad representativa de otras situaciones turbias y enfermizas de nuestra sociedad. Su desarrollo mostraba un marcado carácter novelesco que la alejaba del drama.

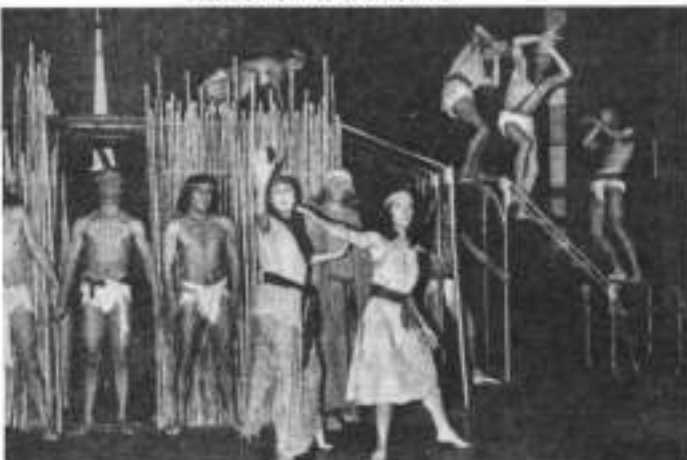
Las deliberaciones del jurado fueron

amplias, detalladas y con interesantes argumentaciones desde diferentes puntos de vista. Habría sido bueno conservarlas para apreciar la seriedad y riqueza del debate que puso en juego muy diferentes valores del quehacer teatral y mostró la calidad humana y la honestidad de varios de los participantes. Como resultado de esas deliberaciones se otorgó el Premio Centenario a la obra **Pachamama**, del dramaturgo radicado en Alemania, Omar Saavedra. El Segundo Premio lo obtuvo **Fragmentos de alguien**, del dramaturgo Jorge Díaz, radicado en España. La primera mención se otorgó a **La tragicomedia del Rey de la Patagonia**, del dramaturgo Andrés González Del Bosque; obtuvo la segunda mención la que resultó ser una segunda obra de Jorge Díaz, **La otra orilla**, y la tercera mención fue otorgada a **El exiliado** de Vittorio Di Girolamo, artista e intelectual italiano radicado desde hace muchos años en Chile.

Presidió el Jurado el Director de la Escuela de Teatro, Ramón López; en representación de los dramaturgos de la Escuela participó el autor Egon Wolff; como actor y director teatral participó Ramón Núñez, el Prof. Martín Panero representó al Rector y Agustín Letelier integró el jurado en representación de los profesores del Instituto de Letras.

Es imposible predecir el destino de las obras premiadas en el concurso. Su éxito o fracaso depende de factores que no siempre están en relación directa con su calidad como textos dramáticos. Su representación está sujeta a las posibilidades o al interés de las compañías teatrales, y la puesta en escena depende de la dirección y del equipo artístico que tenga a su cargo la representación. Diferentes interpretaciones contribuyen a esclarecer y valorizar los textos dramáticos y ese es un proceso que puede durar años; no obstante desde ahora ya es posible advertir que entre las 55 obras presentadas al concurso hubo muchas de gran interés y que, premiadas o no, iniciaron ya su vida en el ambiente teatral chileno. Las cinco obras premiadas pertenecen a dramaturgos y artistas de reconocida trayectoria, lo que no es raro en un arte que, más que otro, requiere de técnica y oficio para lograr resultados satisfactorios.

"Lautaro", PROTECHI, 1982



**CRITERIOS PARA UNA APRECIACION  
DEL TEATRO CLASICO  
EN LATINOAMERICA**

Héctor Noguera  
Actor y director  
Profesor de la Escuela de Teatro UC.



**E**l teatro del Siglo de Oro Español sigue siendo presentado en toda Latinoamérica con gran frecuencia. Se presenta tanto por grupos aficionados como profesionales, por los directores jóvenes y los experimentados, bajo formatos más o menos alejados de la manera "clásica", con mayores o menores presupuestos, para públicos jóvenes y adultos. Forma parte de los planes de estudios escolares y los profesores parecen siempre interesados en poder mostrar a sus alumnos estas obras en vivo con la esperanza que éstos tengan un acercamiento más vivencial con textos de difícil acercamiento al joven de hoy. Si se agrega que por estar escritos en nuestra lengua son también de alguna manera nuestros clásicos y que sus sólidas estructuras permiten saquearlos a nuestro antojo (y es lo que se debe hacer según recuerdo decía Jean Vilar cuando era Director del Teatro Nacional Popular de Francia) en beneficio de una interpretación contemporánea para una entrega creativa y más comunicante a nuestros públicos, podemos concluir que es importante ocuparse de la expresión de este teatro en nuestra realidad.

En Chile, a partir del golpe de estado, se recurrió al "teatro clásico". Sucesos de tal envergadura y tan conmocionadores de la vida de un pueblo conllevan grandes y traumáticos cambios. Luego del estupor vienen las preguntas y éstas, en su esencia, no son otras que las que plantean los clásicos cuando tratan los grandes temas, ya que su perdurabilidad obedece a la exactitud y trascendencia de las mismas. Los elementales impulsores de la conducta humana se mantienen inalterables. Por otra parte y en menor medida o en una medida más coyuntural, era una manera de decir lo que estaba vedado, protegido por la autoridad del clásico (con todo durante mucho tiempo nadie se atrevía a dar Fuenteovejuna). Así es que el teatro de la Universidad Católica en el año '74 montó *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca, con la dirección de Eugenio Dittborn, donde destacaba la lucha de Segismundo por su libertad; luego también con Dittborn *El Burgués Gentilhombre* de Molière, el arribismo llevado a la locura. Con la dirección de Raúl Osorio se hizo *Hamlet* de Shakespeare, centrado principalmente en la ilegitimidad del poder



"La vida es sueño": Alejandro Castillo, Ana María Palma, Héctor Noguera

de Claudio. Con Ramón Núñez **El Burlador de Sevilla** de Tirso de Molina, donde se aventuró una sensualidad osada para los tiempos y el país, que era víctima del "moralismo". Osorio se arriesgó también con un autosacramental de Lope de Vega, **El Pastor Lobo**, que fue para mí el comienzo de una búsqueda formal del tratamiento del autosacramental.

La puesta de Fernando González de **Romeo y Julieta** en versión de Neruda; **El Gran Teatro del Mundo** de Calderón de la Barca, dirigido por Raúl Osorio, y una nueva versión de la misma por quien suscribe; **Triptico** de Juan Edmundo González basado en teatro griego clásico, **La Farsa del Licenciado Pathellin** en versión de José Andrés Peña. Recientemente el mismo **Romeo y Julieta** de Neruda, en versión de la Compañía Teatro Q, y otros sustentan la tendencia de revalorizar lo clásico como un nuevo espacio de creatividad.

En mi caso, el deseo de volver sobre obras que ya han sido presentadas, como **El Gran Teatro del Mundo** y **La Vida es Sueño**, pasando de mi rol de actor en las primeras producciones a la de

plantear propuestas escénicas (**La Vida es Sueño** es un proyecto en elaboración, conjuntamente con Erto Pantoja), responde a la motivación señalada de recrear lo ya contado magistralmente, a manera de comentario quizás; o bien, de rehacer a la manera nuestra lo ya hecho, desmontando las estructuras, distanciando las situaciones, descontextualizando lo histórico para ubicarlo en un espacio teatral fuera de tiempo que dé cuenta de todos los tiempos a que la obra pertenece. Interviniéndola con nuestra presencia para trasladar signos y relaciones metafóricas, para contactar la obra con el público en base a claves actuales, situarla en quienes la hacemos, comentarla según nosotros.

Podemos presentar las obras de el Siglo de Oro como difusión de un teatro importante que perteneció a una época y que aún vive y también como una instancia de reflexiones propositivas que definan escénicamente campos de nuevas visiones. Los clásicos llegan a tales por ser fuentes permanentes y perdurables para el hambre humana de conocer. Los del Siglo de Oro español

pertenece a una época de florecimiento del pensamiento, a un estado de las cosas que permitía la elaboración y el surgimiento de grandes obras, vigentes aún en su especificidad. Frente a visiones excluyentes y desechadoras de los caminos del desarrollo humano, es necesario rescatar los frutos que han alimentado las épocas anteriores, para nutrir también la presente con sus calidades originales, irreproducibles, producto de una sociedad cuyo estado no es el nuestro.

Los aportes establecidos por los grandes innovadores del teatro de nuestro siglo en el terreno del espacio escénico, de la aproximación al texto, de la interpretación actoral, de la relación teatro y sociedad, la incorporación de las ciencias de la comunicación, el concepto de imagen teatral, de entorno y todo aquello que constituye una visión contemporánea del teatro y que incorpora una visualidad y una sonoridad fundamentalmente distinta a lo que sospechamos pudo ser el arte escénico anterior al realismo de nuestro siglo, nos permite rever el teatro clásico y darle una nueva dimensión a sus obras. Si vemos este teatro con una

visión decimonónica, o como las grandes producciones europeas, sólo podemos dejarnos llevar por una sensación de aburrimiento o de impotencia ante lo que se nos aparece como inabordable y optamos por considerarlo antepuesto a la actualidad teatral o a cualquier vanguardia, o bien el blanco de los que siempre pregonan con vaguedad el teatro que "debe hacerse".

Un punto de contacto de fundamental importancia con Calderón, Lope, Tirso, la Picaresca, es la búsqueda de lo popular. Nuestro teatro pasa por esa necesidad como elemento básico de nuestra identidad. El verso clásico puede constituirse en un medio de comunicación directo y popular si se considera que principalmente está conformado por octosílabos, a veces agrupados en décimas, que es la forma más popular de nuestra poética folklórica y musical. Hemos comprobado que trozos de *El Gran Teatro del Mundo*, acompañados por ritmos folklóricos, adquieren una sonoridad y expresividad sorprendentes a la vez que transmiten con mucho mayor claridad su contenido. Contenido y ritmo van unidos en esta versificación ejemplar, de tal manera

"El burlador de Sevilla", Teatro UC, 1967



que si falla uno desmerece el otro. Dejando de lado por completo la cadencia ibérica y dejándose conducir por la rítmica que es cercana, si no idéntica a nuestros ritmos, podemos establecer contacto. En el caso específico de la frondosidad calderoniana, ésta se convierte en sensorialidad energética, en expresión vital si en lugar de esconderla se muestra en todo su vigor.

Está también el uso de la peripecia, tan propia de nuestra narrativa popular. Los acontecimientos siguen siendo importantes para el gusto popular y no tenemos por qué excluirla de nuestro arte y dejarla sólo para la novela que tan bien maneja aquello, el periodismo o la teleserie. El discurso reflexivo tanto como la peripecia son en lo español y lo latinoamericano (quizás por herencia)

"Hamlet", Teatro UC, 1979



vehículos para la conmoción de nuestro espectador a nivel intelectual y sensitivo. Por ello, el excesivo despojo que a veces se hace, según me parece, de estos elementos, redundan en una sequedad peligrosa para la comunicación.

A partir del montaje en el Teatro de la Universidad Católica de El Pastor Lobo de Lope de Vega, en 1974, se puede hablar de un camino de interpretación de los clásicos españoles que atañe a una nueva expresión de ese teatro; al menos así ha ocurrido en dicha entidad. De especial interés resulta la experiencia si se piensa que se trata de un autosacramental, género casi intocado actualmente. La interpolación de signos propios de nuestra cultura (y a veces sub-cultura) en los personajes abstractos del Auto, que iban desde Laurel y Hardy,

personificando la gula y la envidia, hasta canciones de Isabel Parra en boca de la Oveja, creaban una sustentación para el texto, (que se conservó casi en su integridad) que destacaba y distanciaba su estructura. Esto permitía, además, una lectura asociada a la contingencia del momento que veía en los acontecimientos y aventuras de la oveja y el lobo, las vicisitudes de la Iglesia en una situación de dictadura.

La relación del clásico con el momento actual que hace el espectador, buscando signos correlativos tanto en lo individual como en lo colectivo, es parte de su tarea; también lo es el desciframiento de los signos que el director establece como claves, privilegiando las que aparecen en el mismo texto o bien estableciéndolos como resultado de éste o como fruto de la intuición que se va desarrollando en la misma dinámica del trabajo. En una palabra, la forma en que el público completa el espectáculo, puede ser motivo para incentivar creativamente a los realizadores,



llamando por tales a todos los que de alguna u otra manera participan en la creación.

La pobreza de medios de realización, común a la mayoría de nuestros grupos teatrales, nos aleja felizmente de la tentación, por último por imposibilidad, de producir los clásicos según el gran modelo. Nos obliga, en la reducción necesaria de personajes, decorados, utería, del realismo en general, a intentar una interpretación esencial de estas "grandes" obras. Debemos reivindicar nuestro derecho a presentarlas bajo una estética nueva, que es la de nuestros países, estética que dentro de la variedad que tenemos tiene algunos denominadores comunes que la hacen reconocible. Entre esos denominadores está de manera muy fundamental una capacidad de comunicación directa, inmediata, utilizando infinitos subentendidos de complicidad con el público, mediatizados a través de la acción dramática que convierte a nuestro teatro en un algo que es difícil de encasillar, si no imposible, en parámetros europeos o norteamericanos por nombrar las influencias más cercanas. Cualquier ismo entre nosotros corre el riesgo de enfriar aquello

"La farsa del licenciado Pathelin": Juan D. Garretón,  
José A. Peña, I. Sepúlveda



"Romeo y Julieta", Teatro Itinerante, 1978

intangibles, comunicables sólo entre actor y público, que constituye una interacción que es la esencia misma del arte escénico.

Someter a los españoles en referencia a esta dinámica, significa recrearlos a partir de la raíz misma en que ese teatro nació y para lo cual fue creado. Es interpretar desde su esencia aquello escrito en el pasado y que se nos puede aparecer hoy como nueva fuente de un teatro popular. Es una manera de colonizar un teatro que fue colonizador, invertir el ciclo, recrear, desmontar, re-ver, re-presentar, re-inventar, re-producir, re-colectar.

Es concebir al teatro clásico no como alternativa a la vanguardia sino como asimilador de los espacios dramáticos conquistados, del distanciamiento, del análisis actancial, de la superposición de planos escénicos, de la extrapolación de espacios, de la ruptura del ojo histórico, de la creación colectiva, del teatro pobre, del develamiento de nuestra identidad, de la relación teatro y sociedad: o sea Brecht y Grotowski, Stanislavsky, Artaud, Piscator, Julian Beck, Meyerhold, Appia y Reinhardt. El convertir la conservación del peso cultural europeo, en patrimonio creativo nuestro, lo agradecerán los jóvenes, el futuro.



*Investigación Teatral*

"La viuda de Apablaza" (Foto: René Corbeau)

LA VIUDA DE APABLAZA  
Y SU RELACION CON  
LA TRAGEDIA CLASICA<sup>(1)</sup>

Carola Oyarzún  
Magister en Letras, U. Católica



La crítica afirma la existencia de una relación estrecha entre la obra de Luco Cruchaga, *La viuda de Apablaza*, y sus antecesoras, el *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Racine. Estas tres obras -junto a muchas otras más- comparten el correlato del mito de Fedra. Tanto Grinor Rojo como Julio Durán-Cerda, insisten en la similitud de varios de sus personajes, principalmente la madrastra que se enamora de su hijastro, y el hijo bastardo que la desprecia.

Poco se ha insistido, sin embargo, en la elaboración de los personajes de la obra (*La Viuda*) correlacionada sobre todo con el *Hipólito* de Eurípides y también, por lo menos en parte, nos parece, con la *Phedre* de Racine<sup>(2)</sup>.

Esta observación de Grinor Rojo entrega el

punto de partida y el estímulo para explorar esta área e intentar un análisis comparativo de estas tres obras.

### *Hipólito de Eurípides*

La tragedia de Hipólito descansa sobre un esquema de venganzas declaradas. Venus, diosa del amor, no puede aceptar la adoración que Hipólito le tiene a Diana, diosa de la castidad. Por esto, Venus, ofendida e indignada, decide vengarse de Hipólito, haciendo que Fedra, su madrastra, se enamore de él cuando Teseo, su padre y marido de Fedra, no está en Trecene. Una vez que éste regrese y se entere de lo ocurrido, mandará a matar a su hijo.

La obra de Eurípides cuenta con la figura de Teseo como uno de sus pilares fundamentales. Esto hace una primera diferencia con *La viuda de*

(1) Este artículo de Carola Oyarzún es una parte de su tesis "Lo trágico en *La viuda de Apablaza*", con la cual obtuvo el grado de Magister en Letras con mención en Literaturas Hispánicas.

(2) Grinor Rojo, *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 165.

**Apablaza**, donde la figura del marido es sólo un indicador de que fue un hombre que le dejó sus tierras a su mujer, y que engendró un hijo legítimo, el cual, a su muerte, pasó a manos de su viuda. La existencia de Teseo en el Hipólito y la ausencia de Apablaza en **La viuda de Apablaza** confieren características muy diferentes a los personajes femeninos centrales de estas obras. En el primer caso, Fedra se lamenta y parece no aceptar las leyes de su corazón, y su temor a la reacción de Teseo es superior a sus fuerzas y no hace más que llorar su infortunio. En cambio, la Viuda, dada su condición de mujer sin ataduras maritales, puede dar libre curso a sus impulsos. Ella puede llevar sus motivaciones hasta las últimas consecuencias, pues nada la ataja. Lo mismo ocurre con el hijastro de la Viuda, cuya acción tampoco está determinada por la autoridad paterna, como es el ejemplo de Hipólito. También la libertad de los personajes de **La viuda de Apablaza** está marcada por la inexistencia de dioses, sin las rivalidades de éstos; el ejercicio de la libertad adquiere mayor fluidez y naturalidad, rasgo que se ve reforzado por el ambiente campestre donde la obra transcurre.

Los personajes Hipólito, por una parte, y Níco, por la otra, comparten una misma condición: la de ser hijos bastardos y, por lo tanto, poseen una desventaja que los hace ser de una determinada forma. Hipólito ha buscado en la castidad una virtud a través de la cual protegerse, y el Níco ha buscado una posición económica que lo levante de su calidad de "guacho". Hay en estos bastardos un sino trágico, como si el habernacido fuera de la ley, los condenara para siempre y sus vidas se vieran amenazadas indefinidamente. Esto explica que uno se cobije en la diosa Diana y el otro en la diosa "fortuna".

Hipólito y Níco tienen algunos rasgos en común, pero también difieren enormemente en otros aspectos. El personaje griego tiene un carácter arrogante y su odio por las mujeres es extremado y enfermizo. Basta escucharlo:

¡Oh Júpiter! ¿Por qué dispusiste que las mujeres viesan la luz del sol, si son cebo engañoso para los hombres? Si deseabas que

éstos se multiplicasen, no debías haberlas creado, sino que ellos en sus templos, pesando el oro, o el hierro, o el bronce, comprasen los hijos que necesitaran, pagando el justo precio de cada uno, y que viviesen en sus casas, libres de femenil compañía.<sup>(3)</sup>

Estas palabras son sólo el comienzo de un largo parlamento dirigido a envilecer a las mujeres. Para Hipólito, éstas son criaturas que sólo conducen al hombre a los peores males.

El ejemplo del Níco es diferente, puesto que en reiteradas oportunidades muestra una inclinación visible por las mujeres: primero recibe gustosamente las insinuaciones de la Celinda; luego, manifiesta abiertamente su amor por la Florita, y, con respecto a la Viuda, su actitud es de respeto y cariño.

Otra instancia importante de confrontar entre estas dos obras es la forma en que Fedra y la Viuda encaran su situación sentimental. Se ha señalado que Fedra actúa atemorizada por su marido, por la personalidad de su hijastro y también por la clara conciencia de que aquello que le está ocurriendo es indebido:

¡Infeliz de mí! ¿Qué he hecho? ¿Cuál ha sido mi absurdo delirio? He perdido la razón, he caído en las redes de alguna deidad funesta. ¡Ay, ay misera de mí! Nodriza, cubre otra vez mi cabeza; me avergüenzo de lo que he dicho hace poco. (149)

Su largo silencio la ha torturado hasta el punto de confesar a su nodriza el motivo que la aqueja. La nodriza urde un plan para atraer a Hipólito sin que Fedra sepa, ya que esta nunca quiso confesar su amor a Hipólito, pero su debilidad la hizo confiar en quien no debía:

Pero te diré cómo he llegado a discurrir así. Después que el amor me hirió, traté de conciliarlo con la virtud, y comencé entonces a ocultar mi dolencia. No debía fiarlo a la lengua, que si a veces rectifica los pensamientos

(3) Eurípides, *Tragedias*. Madrid, Ediciones Distribuciones S.A., 1983, p. 164. Las restantes citas corresponden a esta edición.

ajenos, se expone otras a muchos males. Determiné resistir con entereza a este amoroso delirio y dominarlo castamente. Por último, no pudiendo vencer a Venus, he decidido morir. (156)

Fedra se suicida por temor a la condena y la deshonra. En cambio, la actitud de la Viuda es la opuesta. Este personaje no siente remordimiento alguno, y una vez que ve amenazado su amor por la intromisión de su rival, enfrenta a su hijastro y le confiesa abiertamente sus sentimientos, sólo con la ayuda de unas copas de vino: "El vino alienta la confianza, Níco..." (94). Primero lo alaba, diciéndole: "Te parecis al finao, qu'es tu padre... Tenís las mesmas hechuras dé; los ojos iden cuando él era guaina y estábamos enamorao..." (95). El Níco refuta las insinuaciones de la Viuda y entonces ésta lo lleva a la tentación de aceptarla junto con todos los bienes que posee. Más tarde, al

igual que Fedra, se da cuenta cuán bajo ha caído, reconoce su culpa y no ve otra opción que la muerte, "¡mátenme mejor...! ¡Mátenme!" (107).

Los dos personajes femeninos centrales en sus últimos momentos, en un acto que muestra lo que les queda de voluntad y de orgullo, acuden a la venganza. La de Fedra, tendrá efectos mortales para Hipólito, pues la calumnia de que su hijastro hubiera profanado su lecho, provocará la más terrible de las iras de Teseo. La falsa acusación que hace Fedra a Hipólito refleja un alma resentida y también su impotencia al no haber podido librarse de sus propias culpas. Situación similar ocurre con la Viuda cuando, muy próxima a su fin, maldice al Níco y lo amedrenta:

Tey de penar hasta que te rompí el bautismo en un barranco o te empatani en un hualve... Cueros no han de faltar tampoco pa que te ahoguen en el vao el río... ¡Tieso, agusanao, poirío tey de ver, como tenís el corazón agora pa espreciarme...! ¡Culebronazo requetemaldecio...! ¡Hacela llorar a una que jué mejor con él qu'el pan candial...! ¡Maldito...! (110-111)

Aunque estas maldiciones no pasan de ser palabras, una vez muerta la Viuda, quedarán en la mente del Níco para siempre. Sin lugar a dudas, la vida de este muchacho será diferente y el golpe sufrido por la muerte de su madrastra trasciende lo esperado por todos:

A naiden la quería como a ella; pero vos, m'hijita linda, erai mi debiliá... ¡Ejame llorar por la viua, que sí'ha esgraciao pa

(4) Germán Luco Cruchaga, *Teatro*, Santiago, Editorial Nascimento, 1979, p. 94. Las restantes citas corresponden a esta edición.

"La viuda de Apablaza": C. Bunster y M. Lorca (Foto: R. Combeau)







"La viuda de Apablaza" (Foto: René Combeau)

dejarme solo, antes e morirse e la pena de vernos...! ¡Ejamellorar porla viua...! (115-116)

### ***Fedra de Racine***

En efecto, Fedra no es ni totalmente culpable, ni totalmente inocente. Está empeñada, por su destino y por la cólera de los Dioses, en una pasión ilegítima de la cual es la primera en horrorizarse. Se esfuerza cuanto puede para superarla. Prefiere morir a declarársela a nadie.<sup>(5)</sup>

Son éstas las palabras del propio Racine en el Prefacio de **Fedra**, instancia que aprovecha para comentar su obra y reconocer que ésta es una tragedia cuyo tema está tomado de Eurípides.

En esta obra la acción gira en torno al

personaje femenino, Fedra, quien, al igual que en **Hipólito** de Eurípides, descubre su pasión por su hijastro, mientras Teseo, su marido, se encuentra lejos, y, ella en primera instancia, hace lo posible por alejarse de él:

En vano en sus altares quemaba yo el incienso: si imploraban mis labios el nombre de la Diosa, idolatraba a Hipólito; viéndolo de continuo, hasta al pie del altar que mi mano incensaba, le ofrecía yo todo, sin nombrarlo, a ese Dios lo evitaba doquier. ¡Coimo de la miseria! mis ojos lo encontraban en la luz de su padre. Contra mi misma, osé sublevarme por fin y para perseguirlo di fuerza a mi valor. Quise enviar al exilio mi enemigo adorado y fingí el hostigar de una madrastra injusta; apremié su destierro, y mis pequeños gritos lo arrancaron del pecho paterno y de sus brazos. (53)

(5) Jean Racine, **Fedra**. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982, p. 19. Las restantes citas corresponden a esta edición.

Todos sus esfuerzos resultan inútiles, su corazón sobrepasa lo razonable y lo correcto, y favorecida, en parte, por la supuesta muerte de Teseo, e instada por Enona, su nodriza, declara su amor a Hipólito junto con ofrecerle la corona. Este artificio empleado por Fedra es equivalente a la acción desplegada por la Viuda: ambas usan su poder y sus riquezas para atraer al joven.

La Fedra de Eurípides y la Fedra de Racine coinciden en ver su desgracia como un castigo proveniente de los dioses y ambas llevan el fatalismo desde que aparecen por primera vez en escena. En las dos, florece una esperanza de lograr el amor de Hipólito a través de los planes de sus sirvientes, hecho que en ambos casos fracasa.

El rechazo del joven a su madrastra es parte fundamental del esquema del mito de Fedra, igualmente presente en la obra **La viuda de Apablaza**. El Hipólito en Eurípides, siente una verdadera aversión por las mujeres, de manera que en Fedra concentra todo su odio. No es éste el caso de Hipólito en Racine, que es un ser casi perfecto, y no desprecia a las mujeres, sino que ve claro que Fedra es su más mortal enemiga, presente que de ella provienen todos sus desastres; sin embargo, su actitud ante ella es de humildad y respeto. Una prueba de sus virtudes es el hecho de estar dispuesto a sacrificarse e irse de Trezona para evitar el choque y el escándalo. Por este rasgo es que resulta tan doloroso ver cómo la calumnia levantada contra él por Enona, lo condena a ojos de su padre.

También en esta tragedia, la autoridad de Teseo desencadena situaciones irreversibles. Aunque temido por su hijo y su esposa, también posee características más humanas: duda, indaga sobre lo ocurrido y finalmente se arrepiente de haber invocado a Neptuno para vengarse del "ultraje" cometido por Hipólito, cuya inocencia es reconocida por todos.

También la Fedra de Racine se arrepiente y confiesa toda la verdad a Teseo en un acto de valentía sublime:

¡Ay momentos preciosos! Escuchadme Teseo.

Soy yo quien se atrevió, sobre ese hijo casto, a lanzar la mirada profana e incestuosa. Puso en mi pecho el Cielo una llama funesta. La detestable Enona condujo lo demás... (165)

Esta Fedra por su honestidad y fortaleza moral supera a sus semejantes (la Fedra de Hipólito y la Viuda de **La viuda de Apablaza**). En esta figura trágica no hay venganza que provenga de ella misma, ni maldiciones; y si no pudo llegar a vencer sus impulsos, desplegó todos los esfuerzos por lograrlo, y, con toda la aflicción de su alma luchó,

¡Cielos! ¿qué he hecho hoy?

Va a aparecer mi esposo y su hijo con él.

He de ver al testigo de mi adúltera llama observar con qué rostro me acercaré a su padre, el corazón penoso de quejas que él no oyó, húmeda yo de lágrimas que rechazó el ingrato...

Enona, y yo no soy una de esas mujeres audaces que, en el crimen gustando una paz calma, pueden fingir un rostro que jamás se avergüenza.

Conozco a mis pasiones y a todas las recuerdo. Ya tengo la impresión de que muros y bóvedas empezarán a hablar y, prontos a acusarme, aguardarán a mi esposo para desengañarlo. (99)

Sus bellas palabras transmiten todo su dolor, y su desesperación y soledad infinita. Racine al final deja a una Fedra agonizante mientras Teseo decide ir al lado de su hijo.

Hipólito, como personaje de Racine, se acerca notablemente al Níco de **La viuda de Apablaza**, por el hecho de tener un amor correspondido verdaderamente: Aricia el primero, y la Florita, el segundo. Para ambos personajes, esta situación les genera las mayores dificultades con sus madrastras. Estas, arrebatadas por los celos, se disponen a desafiar a sus rivales y atrapar a los jóvenes.



## REFERENCIAS LITERARIAS

### EN LA OBRA DE LUIS RIAZA<sup>(1)</sup>

Manuel Peña Muñoz  
Escritor

Uno de los aspectos más interesantes en el teatro de Riaza y puesto en relieve por la crítica especializada es la constante referencia en su obra a fuentes culturales, literarias y teatrales. En el fondo de sus obras subyace una importante tradición antiquísima, pero que aquí aparece recreada libremente con formas audaces, novísimas y sorprendentes. También se advierte un legado teatral más reciente que Riaza transforma con sus propias leyes en un constante juego paródico. La original recreación que Riaza hace de mitos tradicionales de la cultura occidental, desde los mitos griegos hasta el mito de Don Juan, hace que su teatro sea tildado de revolucionario y, por lo tanto, sus obras lejos de haber sido representadas en escenarios oficiales, han visto los estrenos en salas marginales. Efectivamente, las obras de Riaza han sido representadas discretamente aunque con gran éxito, en especial en los Festivales de Teatro de

Sitges, donde un público joven y renovado ha sabido entender que se trata de un teatro minoritario, marginado, atrevido, aunque importante por lo que de revolucionario supone el empleo originalísimo del lenguaje, la técnica de la actuación antinaturalista y esperpéntica y el uso degradado de las tradiciones literarias y teatrales convencionales.

En el fondo de sus obras laten, entre otros elementos culturales, viejos mitos recuperados otra vez y remozados sarcásticamente con un signo de modernidad. Sófocles y Eurípides están presentes, ironizados y destruidos. Allí está la obra **Medea es un buen chico** (publicada en la revista "Pipirijaina" Nº 18), inspirada en la tragedia de Eurípides, aunque transformada con el tono farsesco y paródico que caracteriza el teatro de Riaza. Al final de la obra, suena la campanilla que esperábamos. Medea cree que es Jasón dolido por saber que Medea desechada ha dado muerte a sus dos hijos. Pero

(1) Este artículo de Manuel Peña Muñoz es una parte del trabajo de investigación titulado "El mundo teatral de Luis Riaza, dramaturgo español contemporáneo". Dicho trabajo fue realizado durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1984, merced a una beca del Ministerio Español de Asuntos Exteriores, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, bajo la dirección de Luciano García Lorenzo.

Medea ha ahogado en el escenario a sus dos perritos falderos y la nodriza dice: "No es el Señor. Es el hombre que trae la leche de los perros de la señora".

Hay en Riaza una constante inspiración en las fuentes literarias clásicas y, a la vez, desmitificación y burla de las mismas. Se ve que sus obras aparecen respaldadas por una formación teatral del dramaturgo, pero esta información él la utiliza para destruirla, mostrándonos el revés de lo que considerábamos "oficial". Y, en el ejemplo citado, la solemne y trágica Medea aparece en la obra de Riaza como una ridiculización del mito del Andrógino, como una criatura asexual, como un grotesco travesti vestido con ropas de mujer, que destripa un perro faldero y riega el escenario con el aserrín en una escena demencial e histórica que conecta con el esperpento y el teatro de la crueldad.

Pero ocurre que Riaza, si bien es cierto se inspira en mitos de la tragedia griega para ironizarlos y burlarse de ellos, desmitificándolos, también arremete contra muchos dramaturgos contemporáneos que se han valido de los mitos griegos para remozarlos y "modernizarlos", como Antonio Gala en *Por qué corre Ulises* o como Anouilh en *A Electra le sienta bien el luto*, pulverizando en *Las Jaulas* a estos dramaturgos que intentan actualizar tragedias griegas y, para ello, se vale de una absurda puesta en escena de *La Edipada*, donde aprovecha para burlarse, a su vez, de Edipo y de Yocasta. Y hasta llega a decir: "Y vaya usted a saber si a la larga, no acabó Ulises también por convertirse en un cerdo como sus marineros".

En todo ello, hay una metáfora actual, porque si Riaza destruye lo "clásico" es para hacernos dudar de lo que se ha considerado de siempre como verdad oficial, como cultura oficial. Y en todo lo establecido, hay implícita una sospecha que es la que siembra Riaza con su teatro "destrutivo". La duda queda siempre, porque nunca sabemos si el teatro de Riaza dará con nuevas vías o se agotará en un estilo de la pura desintegración de lo convencional.

El teatro de Riaza se nutre también de las nuevas tendencias del teatro europeo contemporáneo, especialmente del llamado "teatro de la crueldad". Y como Riaza es un hombre contradictorio, no sabemos nunca cuándo está tomando en serio el teatro de la crueldad y cuándo se

está burlando de él. Lo que sí sabemos es que su teatro es de ceremonia, de gran boato y de provocación. Y que pese a ser tremendamente revulsivo, va siendo aceptado paradójicamente por la burguesía a la que ataca, como ocurría en su época con el teatro de Oscar Wilde. Riaza le enrostra a las clases dominantes terribles verdades y se pone en contra de ellas, desarmando sus prejuicios e intereses de clase. Lo hace con un lenguaje soez, obsceno si es preciso, buscando lo escatológico y expresándose en un lenguaje visual de tremendo impacto. Así, en *Los Huevos de la Moscarda*, exige que se descuarticen vivos varios perros en el escenario. También ha exigido "una degollina de pajaritos vivos". No se ha escatimado sangre fría para degollar gallinas en el escenario con el consiguiente derramamiento de sangre, aleteos, reacciones violentas del público no avisado, de la prensa y por supuesto de la Sociedad Protectora de Animales. En *Las Jaulas* lo exige en las acotaciones, pero luego Riaza opina indignado ante la supresión de esa escena a petición de las autoridades oficiales de una ciudad de provincia: "El público burgués no soporta estas cosas. Que se hable de la revolución en términos grandilocuentes, que se lea a Marx o el diario del Che, eso sí... Todo el mundo se siente muy revolucionario sentado en una butaca del teatro. Y aplauden a rabiar, aunque luego en sus vidas, esas mismas personas sean muy reaccionarias. Pero decapitar gallinas... no... el amor a los animales... la sangre... Eso horroriza".

Ciertamente estos recursos dramáticos llevados a tal extremo constituyen una declaración exuberante de revolución teatral. Y, en este sentido, la obra de Riaza es una incitación a la rebeldía y a la búsqueda desaforada de la imaginación. Contra lo establecido, contra lo burgués, contra lo convencional, contra lo oficial, Riaza opone la libertad creativa, el triunfo del arte y de la imaginación.

Y las vías de expresión teatral son precisamente imaginativas, de una inusitada originalidad. Su característica fundamental es el recargamiento, la estética barroca. Y lo revulsivo y ambiguo de sus criaturas andróginas nos remite ineludiblemente en su estética al universo dramático de Genet, imaginativo también, marginado, "maldito"

y cargado de perversiones. Como en el teatro de Genet, Riaza representa muchas veces sus obras con actores que realizan papeles femeninos, como tantas veces se ha hecho con *Las Criadas* y con otras obras del teatro contemporáneo para acentuar la ambigüedad y lo grotesco del universo mostrado. Estoy pensando en un montaje de *La Casa de Bernarda Alba* de García Lorca, cuyo personaje principal era interpretado por un hombre, en el Teatro Eslava, en 1976. En este mismo teatro se representó en 1978 *Orquesta de Señoritas* de Jean Anouilh con la Compañía de Comediantes de San Telmo en un montaje de actores que representaban papeles femeninos. Con el mismo efecto siniestro y malvado, el director italiano Mauro Bolognini llevó al cine *Presagio* con actores, entre ellos Max von Sidow, interpretando a mujeres judías antes de los campos de concentración. Riaza se vale de este recurso a tal punto que podemos afirmar que entre los nuevos autores españoles es él quien usa el travesti con mayor frecuencia y maestría, logrando producir un efecto de perversa fascinación.

Claro que no solamente los hombres hacen de mujeres, sino al revés, como también hemos visto en montajes modernos de obras contemporáneas. Estoy pensando en un montaje de 1978 en el Teatro Martín, de *Esperando a Godot* de Beckett, cuyos protagonistas eran interpretados por actrices.

Como vemos, también las mujeres invierten su sexo y al levantarse el telón en *Retrato de Dama con perrito* vemos a Francisca, la sirvienta, vestida de hombre como en el teatro clásico español del Siglo de Oro y a Benito, vestido de mujer, mientras que Don y Boni, señor y bufón, alternarán sus papeles y el señor se hará pasar por bufón y el bufón por señor, para luego pasar a ser ama y criada y fingirse alternadamente los roles, como en *Las Criadas* de Genet. Aquí subyace lo que podríamos denominar un principio de "teatralidad" en el teatro de Riaza. Los personajes están continuamente fingiéndose otros, haciendo teatro en el teatro, lo que posibilita al máximo el desarrollo de las capacidades histrionicas de los actores al tener la posibilidad en una misma obra de desdoblarse en otros personajes, de intercambiar sexos y rangos sociales, lo cual está estrechamente vinculado al trabajo de experimentación teatral del actor.

Este constante fingimiento es un elemento teatral recurrente en la obra de Riaza y podemos decir que un recurso que define y caracteriza su teatro. Se trata de un recurso barroco por lo demás, ya que la sustitución de criados que se fingen señores, señores que se fingen lacayos, criadas que se fingen amas y que están interpretadas por hombres que se fingen mujeres, puede llegar hasta la repetición al infinito, como ocurre en la obra *Medea es un buen chico*, en que una actriz representa a un actor que hace de mujer, y cuando al final de la obra *Medea* nos muestra su sexo entre los encajes para hacemos ver que era un travesti, nos damos cuenta que el sexo es de plástico y que el papel lo hacía una mujer que se hacía pasar por un hombre que se fingía mujer... El mismo Riaza dice: "Nuestra época no es la época de la sospecha, como dicen. Nuestra época es la de la sustitución. Y puestos a sustituir,

"El desván de los machos": Patricia Mackay







sustituíamos mujeres por hombres o vengan travestís y travestís. Aunque también puede ser que en vez de hombres haciendo de mujeres, mis piezas podrían representarse con mujeres que hacen de hombres que hacen de mujeres... y así hasta el infinito".

Lo renovador en el teatro de Riaza en este sentido es que los actores no encarnan nunca a un solo personaje y van constantemente rotando de papeles de modo que indistintamente van jugando roles y sexos, alternada o... simultáneamente, lo que constituye una verdadera renovación y revolución teatral, a la vez que un verdadero "tour de force" para el actor.

Dice Riaza: "Me interesa que escénicamente un actor no sea el signo unívoco de un solo personaje. Un actor puede representar al mismo tiempo dos o más personajes".

Luis Riaza no sólo se vale de este recurso, sino que además multiplica hasta el infinito sus posibilidades lúdicas. En *El Palacio de los Monos* amplía el experimento de desdoblamiento de personajes al hacer que tres de sus personajes, Mayordomo, Cocinero y Portero (que están fingiendo que lo son) inventen otros personajes, invirtiéndose entre sí los papeles y después inventando personajes de gala, creando con esta alucinante rotación de personajes un juego mágico de múltiple desdoblamiento como en un barroco juego de espejos. Cosa parecida ocurre en *Retrato*

de *Dama con perrito*, donde los personajes no sólo invierten los sexos, sino también, como se ha dicho, las jerarquías sociales, creando un mundo ilusorio y perversamente ambiguo, con su consiguiente traslondo significativo, porque estos constantes juegos de disfraces vienen a ser símbolos dolientes de la ambigüedad y vienen a demostrarnos las contradicciones básicas de nuestro mundo contemporáneo.

Riaza utiliza estos recursos basados en la ambigüedad (ambigüedad de los sexos, ambigüedad de las jerarquías, ambigüedad de las situaciones) para introducir la sospecha de lo que considerábamos "oficial" y "moral", destruyendo así los órdenes establecidos. Por ello su teatro es subversivo y cumple una función sediciosa pues desprestigia a la autoridad, mostrándola como una realidad corrompida y caduca. Riaza desenmascara a las clases sociales altas que bruscamente en su teatro irrumpen envueltas en gloriosos harapos o en patético oropel a la manera del gran teatro de Valle Inclán, mostrándonos la otra cara de unos seres egoístas que manipulan el poder para perpetuarse en él.

Jerarcas podridos, nobles arruinados, el dero, militares con sus uniformes y escarapelas, duques y "leidis" aparecen en el teatro de Riaza con un sentido caricaturesco del ridículo, en una dimensión patética. Riaza los utiliza como muñecos esperpénticos, aprovechándose de su "teatralidad", de su vigorosa expresividad, llenando así el escenario de símbolos y rompiendo en lo formal.

Riaza lo confiesa: "La revolución en el teatro la creo posible sólo a través de las formas. Si elaboramos unos signos nuevos, podemos lograr un mundo nuevo... Un teatro verdaderamente revolucionario debe incidir más en la revolución formal que en los contenidos".

Lo grotesco de unos personajes que simbolizan a las clases privilegiadas viene a ser una obsesión en Riaza. Y al utilizar metafóricamente los vestuarios y decorados de la "alta sociedad" con un estilo expresionista de gran mascarada, de cruel esperpento, de oropel hecho trizas, su teatro adquiere una expresividad siniestra, vigorosa e insólita.

Riaza va degradando paulatinamente la

pompa y la solemnidad, aun en su lenguaje que aparece desmitificado y ridiculizado, mostrando la corrupción y las "segundas intenciones" que subyacen bajo textos aparentemente morales y oficiales. Y en este cruel juego de desenmascaramiento, Riaza muestra las básicas represiones españolas, entre ellas la represión sexual, a la vez que destruye las superconvenciones sociales de España y desenmascara las falsas estructuras de poder y los falsos y eternos mitos sociales y morales de raíz española, trazando en cambio un camino de libertad en el sentido político, religioso, sexual o artístico.

En este sentido, el teatro de Riaza ha sido considerado como una insoportable metáfora de la España franquista en que estaban restringidas las libertades individuales, y el país como los escenarios de Riaza tenía algo de balneario elegante venido a menos, de casa noble ligeramente resquebrajada, pero, pese a todo, mantenía una fachada oficial revestida de oropel. Ni más ni menos que como los personajes de Riaza, aislados en sus palacetes decadentes y caducos, sin contacto con el exterior, reventados y obsoletos.

Pese a la esperanza de un mundo mejor que se atisba en la obra de Riaza y a la ilusión que nos muestra de un "mundo de la imaginación" y de la libertad, hay en su obra una visión escéptica, insoportablemente pesimista de un mundo podrido y acabado, descuartizado en sus raíces y del todo aniquilado. Y su desesperanza entronca con el pesimismo de la literatura europea contemporánea: el absurdo y locura de Kafka, el existencialismo pesimista de Sartre y de Camus, la angustia vital de Kierkegaard, la ausencia de Dios de los filósofos alemanes y la total y desgarradora desesperanza de Beckett. Riaza retoma los elementos de la literatura europea contemporánea, pero llevados aquí y ahora y "a la española". Si bien es cierto hay una asimilación de estas tendencias pesimistas y desesperanzadas del mundo europeo, hay también una transformación de ellas con una vitalidad de sello hispánico. Y todo ello converge en el teatro de Riaza como en un extravagante y genial pastiche, desde las técnicas de actuación teatral señaladas por Grotowsky y Stanislavsky que cambiaron los rumbos de las anticuadas formas de interpretación

teatral, pasando por los histéricos "happenings", hasta las experiencias del "Living Theatre", del "Bread and Puppet", del teatro de la crueldad, del teatro del absurdo, del teatro épico dialéctico, del metateatro, del antiteatro, del sociodrama y del psicodrama.

### *De "El Teatro y su Doble"*

La visión teatrosópica de la realidad viene a acentuarse en Riaza con las lecturas de Antonin Artaud, de quien también es heredero como se ha dicho. Su formación teatral tiene pilares enraizados en una obra clave del teatro contemporáneo: **El Teatro y su Doble**. Pero si bien es cierto Riaza recoge elementos del teatro de Artaud y del teatro post-artaudiano, también es cierto que se burla de este teatro, parodiándolo en un continuo juego de paradojas. Se inspira en Artaud, pero a la vez lo ironiza y lo parodia. Y parodia la técnica de su teatro. De pronto, se torna también épico dialéctico, pero, a la vez, se vuelve en contra de Brecht, ironizándolo también y usando el efecto de distanciamiento con distintos matices.

Este continuo desdoblamiento en el tratamiento de las piezas de Riaza, constituye un elemento relevante y definitorio y consecuente con el tratamiento de los personajes. Es decir, su renovación ataca básicamente a la técnica de la interpretación, a las bases teatrales de su dramaturgia y al texto literario.

Con frecuencia, el espacio escénico también se desborda de la cuarta pared, ampliando las posibilidades lúdicas del montaje y creando mayores posibilidades creativas para el director de las obras de Riaza, que se convierte también en un verdadero creador y colaborador del mundo alucinante de Riaza. De otro modo, los personajes salen muchas veces del patio de butacas, o bajan a las primeras filas e incorporan al público en el espacio escénico, lo que por lo demás es un recurso del teatro post-artaudiano ya utilizado, por ejemplo, por el granadino José Martín Recuerda, en **Las Arrecogidas del Beaterio de Santa María Egipcíaca**, una obra española contemporánea de corte realista, aunque apoyada en un enfoque expresionista, esperpéntico

y valleinclanesco de la España negra, social y entrañablemente andaluz. Recuerda moderniza su teatro y toma también elementos del teatro europeo contemporáneo, como lo hace Riaza, aunque este último va muchísimo más allá, rompiendo moldes y estructuras no sólo en el plano escénico, sino también en el interpretativo y en el texto.

De Artaud recoge también el recurso teatral de los muñecos incorporados en el escenario. Este efecto teatral no es nuevo, porque ya E.T. Hoffmann había sentido en el siglo pasado una fascinante y maléfica atracción por los muñecos y muñecas mecánicas que pueblan su universo literario, del mismo modo que en la Edad Media, los autosacramentales españoles aparecían poblados de seres demoníacos accionados por poleas, sogas y mecanismos hidráulicos, produciendo un efecto hipnótico y aterrador.

Los muñecos mecánicos han producido desde siempre una fascinación extraña en el hombre, y Sigmund Freud analiza estas reacciones subconscientes de repulzue y escozor ante estas

figuras en su ensayo "Lo Siniestro", analizando los muñecos autómatas en la literatura y en la vida y el efecto que producen tanto en los niños como en los adultos. Recordemos el uso de estos muñecos en el teatro oriental de títeres y marionetas, en las sombras chinescas y en los espectáculos callejeros españoles de gigantes y cabezudos. La historia del teatro demuestra que la presencia de muñecos inmóviles o accionados mecánicamente produce un efecto hipnótico y "teatral" en el ánimo del espectador. Y Artaud recoge este elemento, señalando en una de sus acotaciones: "No habrá decorado. Bastarán unos personajes jeroglíficos, unos trajes rituales y unos muñecos de diez metros de altura". Y los muñecos esperpénticos pueblan el universo barroco de Riaza, llenando y saturando en ocasiones el espacio escénico como las sillas en la obra del mismo nombre, de Ionesco.

En Riaza, los muñecos son lantoches inverosímiles, vestidos de manera desorbitadamente imaginativa, hermosos y sórdidos al mismo tiempo, con sombreros de plumas y boas

"El desván de los machos": Adolfo Assor, Juan Carlos Meléndez y Pedro Villagra .



apolilladas, como enormes burgueses ridículos. Son a veces los fantasmas del recuerdo que giran envolviendo a seres reales que sueñan con un pasado mejor. Y de pronto, ocurre que estos muñecos cobran vida y son más reales que los propios personajes acosados por sus fantasmas. Y nuevamente la ambigüedad cobra vida en la obra de Riaza. ¿Quiénes son reales? ¿Los fantasmas o los personajes acosados por los fantasmas? Y de pronto, los fantasmas son interpretados por actores, mientras que el que sueña es un muñeco.

Muñecos y más muñecos de tamaño natural se confunden con los personajes, alternando papeles, confundiendo situaciones como en una cruel pesadilla. El crítico Ruiz Ramón hace alusión a estos personajes acosados por una profusión de objetos disímiles, extraídos del mundo Art Nouveau y rodeados de muñecos, de fantoches que reflejan a los personajes reales que a su vez están simulando que son muñecos. Dice Ruiz Ramón: "Se acentúa así la nota constante de dualismos, de ambigüedades, de reflejos inversos y perversos que permean la obra de Riaza. ¿Quiénes son más reales? ¿Los personajes Dama, Benito, Artista Adolescente, o los fantoches grotescos, idénticamente maquillados que se llaman todos Mercedes? ¿Qué efecto ejerce esta insinuación (de que todos son igualmente reales o irreales) sobre nuestro concepto del mundo teatral como representación nada más del mundo nuestro, el "real" de verdad? ¿Estaremos acaso delante de una nueva versión del "gran teatro del mundo"?

### ***De "El Gran Teatro del Mundo" y "lo barroco".***

Efectivamente, el teatro de Riaza ha sido muchas veces comparado con el teatro español del Siglo de Oro: barroquismo, realidad múltiple de espejos invertidos, fusión de lo trágico y lo cómico, efectos de luz y sombra, constantes contrastes, uso repetido de técnicas de teatralidad, teatro dentro del teatro, ambivalencia de la realidad, sentido onírico de la realidad. Aquí es donde la obra de Riaza entronca en su ambigüedad con *La Vida es Sueño* de Calderón y con gran parte de sus

autosacramentales.

Hay no sólo un tono solemne en la escena de la muerte en *El Palacio de los Monos* sino también una estructura múltiple esencialmente barroca que nos remite al universo calderoniano; lo mismo podemos decir del lenguaje esencialmente retórico y barroco, como si los personajes hablasen en una obra antigua, aunque los problemas abordados fuesen absolutamente contemporáneos. Claro está que Riaza utiliza el lenguaje de las obras barrocas para burlarse de ellas y producir un efecto de distanciamiento y de ironía.

La técnica utilizada es la barroca. En *El Palacio de los Monos* el escenario está dividido (siempre, como en el mundo barroco, el teatro de Riaza está dividido en dos planos: amos y criados, "leídas" y nodrizas, etc.) por espejos de los que sólo vemos el marco. A un lado, el Portero y el Cocinero desnudan al Mayordomo, preparándole para su muerte. Al otro lado, el Ama se viste para su boda. (Este juego de "boda"- "muerte" nos remite a *Bodas de Sangre* de García Lorca). Simultáneamente se desarrolla una tercera acción: el comentario pronunciado por Coro/Ti Prans. Al fondo de la fila de espejos, se ve la bañera ceremonial a la que llevarán con grotesca solemnidad al Mayordomo y en donde verterán su sangre, bañera que además se convertirá más tarde en mesa para el banquete de exequias. El montaje para la doble acción preparativa de la muerte y de la boda no puede ser más sugestivo: se va a celebrar un sacrificio que incluirá dentro de sí principios de vida y de muerte, comienzo y fin, decaimiento y renovación. Y todo ello, en imitaciones mutuas realizadas a través de los espejos.

Desde luego que en esta superposición de planos y en esta concepción de la realidad múltiple y desmontada, el teatro de Riaza nos remite al mundo barroco con su desmontamiento y multiplicación de la realidad en planos de existencia simultánea.

El mismo Riaza lo confirma: "Pretendo un teatro ampuloso, barroco, partiendo de una degradación de esa ampulosidad". Y al utilizar barrocamente una tradición teatral del Siglo de Oro, Riaza realiza una destrucción de ese teatro, usando un verdadero "pastiche degradado" de las fórmulas



que caracterizaron el teatro barroco. Y en este pastiche se mezclan también elementos de otros estilos teatrales y de otras obras de la dramaturgia universal. En **El Palacio de los Monos**, el Mayordomo asesinado cae muerto diciendo: "¿Tú también, hijomío?", lo que nos remite al asesinato de Julio César. Y al caer desplomado dentro de una bañera, queda con un brazo fuera, lo que nos remite al asesinato de Marat. En suma, pura alusión, puro juego literario en despiadada burla y sarcasmo cómplice con el espectador. Porque si Riaza se vale de **Julio César** de Shakespeare, de **Hamlet** incluso, del **Marat-Sade** de Weiss, es precisamente para parodiar esas obras, utilizando escenas maestras para mostrar ruindades contemporáneas, crímenes absurdos cometidos por el poderoso del mundo de hoy, y así, con esta degradación de una forma clásica, mostrándola bajamente para reflejar una realidad baja también, realza con ello la intensidad de nuestra experiencia teatral, sustituyendo la emoción noble y trágica por un sentido de desengaño, de ultraje y de asco.

### **Referencias musicales y teatrales.**

Riaza incorpora con frecuencia canciones en su obra. A veces, se trata de viejas canciones de sabor pop, de coplas o estribillos populares; otras, realiza versiones degradadas de temas populares del romancero o de incluso de otros textos literarios, lo que nos recuerda a Lope de Vega que incorporaba a su propia creación las formas teatrales del Romancero.

En **El Palacio de los Monos** está clara la referencia a dos obras de la literatura española que aquí están fundidas en una paradoja terrible de gran guiñol con un sentido teatrosópico. Son ellas **La Celestina** y **Bodas de Sangre**. Pero mientras Lorca utiliza como Lope de Vega la canción popular para apoyar dramáticamente la acción con un efecto lírico, aquí, en Riaza, la canción ejerce un efecto grotesco, porque ante la pureza de las canciones que oímos, el personaje Ama gesticula obscenamente, diciendo groserías simulándose plebeya, lo que como en el teatro de Brecht, tiene un efecto distanciador y desmitificador respecto de la

canción que oímos. En **Medea es un buen chico**, además de la obvia referencia a la obra de Eurípides, hay secuencias que nos evocan **La Cantante Calva**, especialmente cuando Medea le pide a la Nodriz que le ponga discos en la vitrola. La Nodriz se los enumera. Son títulos extravagantes, absurdos. Al llegar al tercer disco, lo mira y dice: "Medea es un buen chico". A lo que Medea responde. "Sí, efectivamente. "Medea es una buena chica". Y el disco comienza a sonar. Recuerdo de "¿Y cómo está la cantante calva? / Bien, sigue peinándose para el mismo lado".

La música pop interviene irrumpiendo en ese mundo barroco y recargado, aunque hay también utilización paródica de salmos religiosos y de música de iglesia. Riaza se burla de la liturgia tradicional de la iglesia católica y con frecuencia utiliza sus letanías con fines humorísticos, lo mismo sus himnos y salmos, como sus orapeles eclesiásticos.

Riaza es la parodia por excelencia, y hasta las canciones brechtianas aparecen ridiculizadas prosaicamente en su obra. En **Drama de la dama que lava entre las blancas llamas** vemos a "Leidi", la vieja fregona, nodriz y gran "dama que lava" restregando mientras canta mirando al público:

"Trabajar sí trabajo / les lavo los moqueros  
las bragas, los sostenes / y los paños secretos.  
Saco sus orinales / y sus escupideras  
y dejo sus retretes / limpios como patenas."

En todo ello hay una amarga alegoría de nuestro tiempo y, por esto, pese a la carcajada y al boato, el teatro de Riaza utiliza recursos expresivos con las tonalidades sombrías de las pinturas negras de Goya y de los cuadros dramáticos de Solana. No obstante, hay una reivindicación de la capacidad creadora del hombre, de la espontaneidad, de la imaginación y de la capacidad de improvisación, de la libertad, en suma, cualidades sometidas antes del teatro de Riaza a las fuerzas represivas y reguladoras que buscaban eliminarlas a favor de una sociedad reglamentada, regida según conceptos de una autoridad que en este teatro se desprestigia y se desafía.





*Actualidad Teatral*

"El período de José Agustín", revista de la Memoria, 1988

## ARTHUR MILLER EN CHILE

El dramaturgo norteamericano nos visitó en junio de 1988. Revista Apuntes y la Escuela de Teatro de la Universidad Católica lo invitaron a dialogar con la gente de teatro y de la cultura de nuestro medio.

### SALUDO A ARTHUR MILLER

Egon Wolff

Estimados amigos y colegas del teatro:

Parece a ratos un hecho milagroso, este acto cultural que nos reúne aquí, para poder compartir estas horas con un ser humano tan señalado, tan relevante, como lo es "nuestro" Arthur Miller.

Perdone señor Miller este atrevimiento de calificarlo de "nuestro" cuando usted ni siquiera nos ha concedido el derecho de emplear esa filiación. Me aventuro a usarla, cuando considero lo mucho que usted ha significado, y sigue significando, a todos aquellos que hacemos teatro en Chile, desde los tiempos en que sus magníficas obras comenzaron a fertilizar el teatro universal, y que, como tantos, hicimos "nuestro" de inmediato.

No puedo dejar de recordar, casi con un estremecimiento, el escalofrío de frenesí creativo que nos sobrevino, a los dramaturgos en ciernes de los años 50, cuando tuvimos la suerte de recibir la influencia vivificadora de sus primeras obras, y ver en ellas un camino de expresividad, para iluminar nuestras aún oscuras e inciertas fuentes inspiradoras de entonces.

No puede dejar de declarar que si hay

alguien que lo indujo, algún día, a escribir para el teatro, fué precisamente usted, quien sin saberlo - ahora lo sabe- le sostuvo la mano sobre su primer cuaderno de notas. Aún recuerdo la agitación de pasión creadora que nos recorrió, cuando pudimos ver, y luego leer, las conmovedoras escenas entre padre e hijo, en su **Todos son mis hijos** que abrió la imaginación en cuanto a cómo tratar situaciones humanas, al interior de su determinismo social, sin que su función crítica, su proyección moral, rompiera con su humanidad, con su verismo y su realidad. Porque si hay algo en que se destaca Arthur Miller, es en su capacidad de tratar con profunda empatía humana las situaciones conflictivas más preconcebidas por él. Al final, las ideas alojadas en sus construcciones teatrales nos llegan en su doble vertiente de emoción y racionalidad, al mismo tiempo, tocando todas nuestras fibras perceptivas, y sin anularse la una por la otra, que es el peligro que acecha en todo teatro que pretende denunciar.

Es la mutualidad de su teatro lo que más nos impresiona, como si siempre estuviera rescatando hechos que se nos mantienen ocultos por nuestro aislamiento humano, y que, de pronto, bajo la luz de

sus obras, abrieron en nosotros canales de comunicación, que nos confinan menos en nuestra interioridad, y, por ende, nos hermanan más.

Siempre se ha pensado que arte y filosofía son antinómicas, y que la filosofía tiene una suerte de permanencia y el arte una suerte de elusividad, que las hacen contradictorias y anuladoras, la una por la otra. Pero nuestro escritor ha sabido demostrar que eso no es así, necesariamente, y ésta es su principal virtud.

En verdad es al revés, creemos nosotros, porque maravilla sólo es arteificio, y razón sola es abstracción, y el arte de Arthur Miller es haber hecho uso de ambas, convirtiendo la realidad en fuente de ideas y de emociones, simultáneamente, siendo lo más fiel a ello. Incluso, cuando se toma la licencia de saltar hacia un expresionismo formal, en ocasión de componer su magnífico *La muerte de un vendedor*, donde vertió todo su talento, dejándonos, de pasada, un clásico del siglo XX, que va a quedar inscrito como una hazaña cultural de esta era.

La convicción de Miller que el arte debe nutrirse más con las observaciones de un autor que con sus opiniones y deseos, permitiendo así una equidistancia objetiva básica para la creación de productos artísticos valiosos, lo llevó a escribir sus *Brujas de Salem* que, al igual que su *Muerte de un vendedor*, pusieron una bomba de tiempo bajo el liberalismo optimista de la sociedad norteamericana. Fue un dedo acusador dirigido contra la oscuridad de las mentes, cuando el temor y la culpa, administrada por los temores y culpas de otros, se posesiona de ellas; cuando el poder se asienta sobre un consenso impuesto a la fuerza, cuando la complacencia reemplaza a la conciencia. Obra que, por otra parte, mostró la eficacia de una dramaturgia que rescata la historia como fundamento para construir la trama, siempre que se le provea de un contenido que revele los problemas de la hora actual.

El acto de ceder la conciencia a la administración de otros, en nuestra sociedad secularizada, fue, otra vez, el tema que preocupó a nuestro autor cuando compuso *La mirada desde el puente*. Aquí fue Eddie Carbone y ya no John Proctor, luchando por su alma en paz. Y volvemos nuevamente a la mirada distanciada, que observa la lenta decantación de los hechos, en una situación

que lleva al héroe más allá de su vida, al sacrificio de su ser, en aras de redimir una conciencia traicionada. Y para que ese punto de vista quede enteramente claro, el autor crea aquí el expediente de romper la realidad con las intervenciones de un comentarista, que no nos permita dudar hacia donde apunta la obra.

**Memoria de dos lunes**, un texto menos conocido del autor, pero, en sí, una obra maestra en presentar la necesidad de la esperanza y el camino de cómo soportar su ausencia, siguió en esta serie ininterrumpida serie de obras maestras, que también nos permitieron conocer su **Después de la caída**, una obra de atractiva y novedosa estructura, donde pasado y presente confluyen continuamente sobre los impulsos destructivos latentes en el hombre, cuando pierde su inocencia. **El precio**, una obra de descarnada introspección de la naturaleza humana; **Incidente en Vicky** un texto perturbador sobre nuestra participación en la culpabilidad general de creernos libres del mal, por poder atribuirselo a otros, de estar apertrechados en el bien, por ser tan decentes, su poder poner el nombre de judío a todo aquel que nos libre de nuestra propia maldad.

Arthur Miller ha incursionado también en el cine y la televisión. Recordamos muy especialmente su guión para el cine, **Tiempo de Angustia**, basado en las experiencias patéticas de sobrevivencia en un campo de concentración; **Los Inadaptados**, que nos llegó en su versión filmica hace algunos años, y, en fin, tantas otras producciones multifacéticas de este prolífico autor, y que llena ya casi medio siglo de fértil creatividad de un hombre que es hoy un honor para las letras norteamericanas de este siglo.

Arthur Miller declaró una vez que para él, el teatro es, ante todo, un instrumento de pasión, y nosotros nos congratulamos que esa pasión haya estado al servicio de poner al hombre común, al hombre perdido en la multitud, en condiciones de poder echar una mirada a sí mismo, para entender mejor los márgenes de su vida, y descubrir así que, a pesar de estar hecho de tan frágil materia, es capaz de expandir su ser hasta el infinito, siempre que acepte que su ser es su espíritu, y su razón, su fe en una vida mejor.

# EL DESAFIO TRAGICO EN EL DRAMA ACTUAL<sup>(1)</sup>

Arthur Miller

- Señor Miller, ¿Para quién escribe usted? ¿Para usted? o ¿Para los que usted espera que sean o piensen o sientan como usted? o ¿Para los que sean, piensen o sean diferentes a usted? En último término, ¿Escribe usted para alguien?

\*Escribo para mi mismo, supongo; pero principalmente creo que para superar, para dominar al enemigo. En general, podría decir que el enemigo son las personas indiferentes, que están satisfechas y que no experimentan dolor a medida que atraviesan por la vida. Ni siquiera el dolor personal, ni el dolor de los demás.

Ya que nos encontramos en una institución católica, podría decir que mi idea del demonio es que, en realidad, él enseña la indiferencia; especialmente, la indiferencia de los apasionados, de modo que si ustedes me preguntan ¿para quién escribo? yo diría que estoy escribiendo para una visión de un mayor sentido de la vida.

- En el supuesto de que usted concuerde que hoy se practica más un teatro de recriminación y queja en vez de un teatro que propone cosas, ¿A qué atribuye, usted, este hecho?

Supongo que será porque no existe una visión clara de una vida alternativa. No se puede escribir un drama de proposición, de propuesta, cuando uno no sabe lo que podría reemplazar lo que ya existe. Cualquier sistematización política de las ideas supone una forma de anulación del amor y en realidad el teatro, si fuera realmente excelente, podría alcanzar a todo el mundo.

Cuando nosotros nos quejamos de un

sistema o de un gobierno, lo que yo hago con mucha frecuencia, al escribir una obra podría ayudar pensar que realmente hemos contribuido a crear ese sistema, que esto no nos vino del cielo, que hay algunas tradiciones que nosotros compartimos, que están creando dichas condiciones. En buenas palabras, tomar la responsabilidad de lo que estamos haciendo y aquello que estamos viviendo. He dicho en mi autobiografía que mis mejores escritos son aquellos que me hacen sonrojar.

- Como escritor, ¿Cuáles son sus valores morales inamovibles contra los cuales medir el accionar del hombre actual y consecuencialmente, el de los personajes creados por usted?

No ando trayendo en el bolsillo una regla para medir las acciones de la gente; es solamente un puro instinto. Es imposible disfrazar el propio rechazo, el propio desagrado o la expansión de mis sentimientos dentro de ciertas circunstancias. Una escala moral podría definirse como aquella en la que usted se puede interrogar por qué siente tal rechazo o por qué siente tal sensación de alegría o de felicidad. Lo demás es sólo filosofía.

- Su obra *La Muerte de un Vendedor* está escrita con aparente desorden, al azar, casi de las visiones y sueños de Willy Loman dejando en nosotros una impresión global de su personaje. En cambio, *Todos son mis Hijos* está construida ladrillo sobre ladrillo, siguiendo un curso de acumulación de los hechos.

¿Cuál de ambas estructuras lo satisface más cuando piensa en ellas retrospectivamente?

(1) La grabación del foro sostenido con Arthur Miller el 6 de Junio en el Teatro de la Universidad Católica fue transcrita por Hugo Merchant y editada por M. L. Hurtado. Realizó la traducción inglés - español la Sra. María Estela Lorca Fuller.

**La muerte de un vendedor** es lo que yo siempre tuve la intención de hacer. Principalmente, porque yo me reservo un juicio respecto a él, mi propio pensamiento respecto al personaje. Soy tan él como soy mí mismo y resulta que eso también es verdad respecto al auditorio, a la gente que me escucha. Muchas personas piensan que esta obra de teatro es, simplemente, una especie de acusación, una especie de enfrentamiento con la sociedad americana. Pero resulta que esta obra se ha dado en muchos lugares del mundo y, sin embargo, las reacciones han sido siempre más o menos las mismas. Supongo que es solamente porque esta obra tiene mucha ternura por este limitado, pobre hombre, y que esta especie de compasión es una necesidad universal en cualquier parte del mundo. Lo que no quiere decir que la sociedad americana, realmente, no sea puesta en juicio en ésta.

*- ¿En qué circunstancia está justificado, según usted, el empleo de elementos expresionistas en una obra concebida realísticamente? Por ejemplo en su Muerte de un Vendedor ¿no tuvo usted temor de emplearlos? Por otra parte, ¿cree usted que el realismo se agotó como medio expresivo? Como realismo nos referimos a la obra 'bien hecha', con cuento, personajes y climax.*

Con frecuencia se confunden el realismo con el naturalismo. El naturalismo es un esfuerzo por entregar la vida sin comentarios. Un realista puede ser cualquiera, desde Shakespeare a los griegos o Ibsen. Lo que yo considero realismo es una visión total de cualquier conflicto que esté presentado. Es un enfoque de sentido común. Si ustedes quieren comprender a una persona o una situación de la vida real, ustedes se van a dar cuenta, pronto, que no hay siempre una sola explicación que dé cuenta de una acción. Un ser humano, por ejemplo, no es única y exclusivamente producto de su clase o de los intereses de su clase o de las exigencias de sus ideales. Un ser humano es como un acuerdo, una transacción. Siempre hay uno que está perdiendo o ganando en esta transacción. Se trata de una materia muy compleja y la capacidad de

entregar esa complejidad es para mí el realismo.

A veces, considero que es necesario utilizar otros modos junto con el realismo, pero lo estamos haciendo todo el tiempo en la vida real. Cuando entra un policía en una habitación con su uniforme, él está representando el castigo de la sociedad. No resulta muy importante el hecho de que él ame a su perro. Es así como una obra de teatro realista puede subrayar la función social de un individuo y eso es lo que llamamos el expresionismo. Ambos, tanto la función social como la función realista, se pueden destacar en una obra de teatro.

En buenas cuentas a mí me gustaría escribir obras que, realmente, sean bien comprendidas por gente de buen criterio; que cuando salgan del teatro puedan decir: 'Ahora sí que comprendo algo'.

*- ¿Concibe usted, aún, lo trágico en el hombre común y corriente de la sociedad urbana contemporánea? Y de ser así, ¿en qué?*

Hablar de tragedia evoca una tradición muy grande, muy larga en nuestra cultura, y la gente empieza siempre a medir la tragedia con una regla, con un cartabón que fue creado hace dos mil años. Corriendo el riesgo de simplificar en exceso lo que siento, yo diría que la tragedia, lo trágico es, ante todo, un sentimiento, un sentimiento de una cierta dimensión, de una cierta profundidad y cualquier cosa que sea capaz de crear este sentimiento es trágico. Esa sensación de lo trágico, se deriva de nuestra proximidad con la muerte, y es una burla contra todo lo que pretendemos o contra todo lo que esperamos. Pero en algunas ocasiones, el ser humano parece permanecer vivo cuando su cuerpo muere y esto nos deja con una sensación de lo trágico.

Yo no creo que esa sensación se pueda limitar a una forma dramática; creo que en el futuro habrá variaciones, otras formas que van a crear también esta sensación. La única cosa que se aproxima a una regla en relación con lo trágico, es que el personaje, la creación central trágica, pueda ser una amenaza a la idea corriente de la realidad que mantenemos. En cierto sentido, él pone sentido, él pone a prueba nuestras creencias y amenaza



esas creencias. Y cuando él fracasa, de alguna manera ilumina esas reglas por las cuales nosotros vivimos. Las figuras que son menos trágicas son menos amenazantes. La tragedia es algo que nos asusta, que nos amedrenta, y en esto estoy de acuerdo con Aristóteles. Se nos amenaza, se nos asusta mucho, simplemente, por el hecho de que el mundo que nos rodea se va a derrumbar: se amenaza toda la seguridad de aquello por lo cual vivimos y, al final de la obra, se produce una sensación de purga de nuestro sentimiento, y una iluminación de aquellas reglas por las cuales nosotros vivimos.

- Marilyn Monroe pertenece a la mitología del siglo XX. ¿Le agrada ese mito o ha hecho algo para desmitificarlo desde el teatro?

Yo me refiero a ese punto en mi autobiografía, pero ustedes tienen que recordar que si ella estuviera aquí con nosotros, tendría unos sesenta años y no sé si una persona de sesenta años pueda continuar siendo un mito. Creo que si ella pudiera hablar en este momento, les diría que su situación, toda su tragedia, se produjo porque fue muy maltratada cuando niña. Y que estas heridas brutales, al final, la destruyeron. Probablemente les diría que trataran con amor a sus hijos.

- ¿Qué echa de menos en la dramaturgia actual norteamericana? ¿Qué ha perdido y qué ha ganado, según usted con autores como Mamet, Sheppard, Simpson?

Algunas de las personas mencionadas son talentosos escritores, pero tal vez, escapan, no aceptan este desafío del que estoy hablando: el desafío trágico. No han logrado, en conjunto, mostrarnos personas que lleven dentro de sí la sociedad. Han logrado mostrarnos las personas en un lado y la sociedad en el otro. En otras palabras, la culpabilidad del ser humano respecto a los demás es la esencia de la tragedia, y en su conjunto, no existe en estos escritores una aceptación de esta propia responsabilidad. Estos escritores no llegan a la profundidad de la realidad porque están lejos; está



Presencia de A. Miller en el Teatro de la U. Católica  
(Foto: J. Ibaceta)

por un lado el escritor y por otro lado está su dilema. No hay una unión de ambas cosas. Supongo que estoy planteando, aquí, una materia religiosa. En el libro de Job, éste hace la pregunta: ¿Qué he hecho yo para merecer todas estas cosas? Pero ésta es una pregunta muy difícil de plantear en la sociedad contemporánea. Para que un hombre se atreva a preguntarle esto a Dios, significa que él se considera muy importante. Después de dos guerras mundiales en que matamos millones de personas, después de los campos de concentración en donde no había diferenciación entre el bien y el mal, entre los hermosos y los feos, los viejos y los jóvenes, parece que ya no tiene sentido hacerse la pregunta: ¿Qué he hecho yo? La tragedia ha sido asesinada en nuestra propia conciencia por los acontecimientos de nuestro siglo, porque lo inimaginable se ha producido y lo que es peor, esperamos que se pueda volver a producir. De tal manera que ¿qué importancia tiene un individuo y su conciencia? Ese es el problema para escribir obras de teatro hoy en día.

- ¿Cuándo una obra de contenido social-político podría ser considerada como un panfleto?

Cuando los personajes no tienen autonomía y cuando todos están hablando de acuerdo a un patrón pre-determinado. Las primeras obras de propaganda fueron las de iglesia, como los

autosacramentales: el demonio siempre tenía una rutina pre-establecida que tenía que cumplir, y los demás personajes estaban pre-determinados respecto a las relaciones que iban a tener. Ya no suelen ser muy interesantes. Una vez que uno entiende el patrón de como está construida, ya no vale la pena leer la obra. Lo que nosotros buscamos en una obra es la sorpresa y nunca van a tener sorpresas en una obra política.

### ***Libertad de expresión y consenso político***

- *Usted como dramaturgo y miembro del teatro norteamericano se va de Chile sin haber visto una sola obra de teatro chileno. ¿Usted no se interesó en ver teatro chileno?*

Si, me habría interesado, pero lamentablemente todas las noches he estado conversando con personas distintas respecto a mi misión aquí. Y, en realidad, el hecho de que yo no hablo español significa que habría tenido que revisar, estudiar alguna traducción para poder comprender una obra de teatro chilena.

- *Específicamente, ¿cuál es la misión o motivo por el cual se encuentra actualmente en Chile? y ¿como escritor, qué piensa sobre las amenazas que en Chile reciben distintos actores, incluso de muerte?*

La razón por la cual el señor Styron y yo estamos aquí es porque somos miembros del PEN CENTER. Yo soy vice-presidente de la rama internacional del PEN CLUB. Hace dos años hice un viaje similar a éste con Harold Pinter a Turquía y el objetivo era mas o menos el mismo: llamar la atención del mundo respecto a hechos como que estos actores estaban siendo amenazados de muerte, o periodistas que están presos por lo que han escrito, con la esperanza de que los gobiernos tomaran todas las medidas necesarias para evitar que estas cosas continuaran. Estamos cada vez más convencidos que el asunto de los derechos

humanos es una materia eminentemente universal. Cuando hablamos de la Unión Soviética o de China, sabemos perfectamente que mientras la gente en esos países no sea libre, la nación es un peligro para otros países. Y es por eso que los líderes de Occidente están tratando constantemente de obtener argumentos y de discutir con los líderes soviéticos para abrir este discurso dentro de los países, cosa que están empezando a hacer. Hay publicaciones hoy en la Unión Soviética que eran inconcebibles, incluso, hace un año. Creo que en este momento hay una apertura a la crítica interna en ese país, lo que ocurre en muchos otros países del mundo. Uno tiene la sensación de que se están iniciando en una nueva vía. A veces, espero que alguno de nuestros periódicos hicieran lo mismo, porque suelen dejar muchos problemas en la oscuridad. De manera que mientras mayor sea el surgimiento de la libertad de algún país, más difícil resulta suprimir y constreñir a la gente en otro país. Entonces básicamente estamos aquí para expresar nuestra solidaridad con los artistas que son amenazados en Chile como ha ocurrido en muchos otros países.

- *Don Arthur ¿Chile le ha parecido un país trágico?*

En cierto sentido, sí. Es trágico cuando uno encuentra gente con gran habilidad, con grandes capacidades y, por alguna razón poco razonable, se le impide que eso lo hagan florecer. Anoche fui a saludar a un periodista chileno en el momento en que iba a pasar la noche en la cárcel. El tiene que ir todas las noches a la cárcel por una infracción que cometió en 1983. Les confieso que me pareció que era lo más absurdo que podía existir.

- *La distancia ideológica entre los dos partidos tradicionales de su país parece ser menor que las corrientes internas en el partido único de la Unión Soviética.*

*¿No cree usted que la democracia en Estados Unidos es sólo teatro?*

Mientras más viejo me pongo, pienso que



Arthur Miller (Foto: José Ibaceta)

toda política es teatro. Especialmente ahora todo se está ventilando en la televisión. Recuerdo que a principios de la década del cincuenta cuando vi una fotografía del Presidente Eisenhower en que un maquillador le estaba arreglando la cara antes de presentarse en televisión, sentí un verdadero shock. Me escandalicé, porque me pareció que él iba a hacer un esfuerzo para persuadirnos de que era algo distinto de lo que nosotros creíamos que era. ¿Sería concebible que Abraham Lincoln hubiera usado maquillaje?

Sí, es cierto que los dos grandes partidos

políticos de Estados Unidos son muy similares, pero eso no es lo importante. Lo significativo es que hay una prensa libre, y bajo la Constitución están garantizados los derechos de reunión, de hablar en público, que su casa no puede ser violada sin un documento de parte de la policía, que uno puede tener una discusión con esos partidos. En realidad, en Estados Unidos un partido político tiene que crear un consenso de gente tan diferente que llega a ser un representante de un grupo grande, y creo que es la creación de ese consenso, de ese compromiso masivo que opera la democracia.

Naturalmente, es un sistema que tiene varias fallas, pero no lo mata a uno como ocurre a veces en otros sistemas. Ya que se mencionó a la Unión Soviética, tengo que decirlo que es ya bastante evidente que están buscando, como también en China, caminos para crear una oposición que sea legal y que al mismo tiempo, no se les escape del control. Queda por verse si es que acaso esto va a ser posible dentro del sistema de un solo partido. Ellos han cometido errores masivos que ahora están reconociendo, y la idea de un solo partido no garantiza que estos errores no vayan a seguir en el futuro.

Los partidos en U.S.A. son muy parecidos, pero hay pequeñas diferencias que pueden representar grandes diferencias. Pienso que si Dukakis es elegido, por ejemplo, las relaciones entre Estados Unidos y América Latina van a tener grandes cambios. Tal vez esas pequeñas diferencias puedan representar grandes diferencias para ustedes.

### ***Puesta en escena y valoración de la obra teatral: el autor frente al actor, el director y el crítico.***

- Si tuviera que salvar una de las obras que ha escrito, ¿Cuál escogería? ¿Por qué?

Creo que no puedo responder a esa pregunta, porque tendría que hablar de aquellas obras mías que he visto producidas más recientemente. En Inglaterra vi el año pasado La

**mirada desde el puente** en el National Theatre de Londres con un excelente actor. Sin ser inmodesto ésta fue una producción fantástica. Realmente me sentí asombrado, abrumado por toda la obra y no me podía acordar qué era lo que iba a suceder después, y cuando realmente ocurrió, dije: 'Dios mío ¿cómo se me ocurrió pensar en esto? De tal manera que esa noche pensé que era lo mejor que había hecho. Depende de lo que haya visto más recientemente.

*- Después de contar su experiencia al ver **La mirada desde el puente** es posible pensar que la obra artística, en general, y la suya en particular, supera al propio autor ¿Podría referirse al rol creativo del actor al enfrentarse a un texto dramático?*

Realmente, un actor en una obra de teatro es algo así como un ejecutante de una obra musical. A todos nos ha tocado, a veces, escuchar a un ejecutante muy mediocre ejecutando a Bach o a Mozart. Y nos deja absolutamente sin ninguna sensación de nada. Llegan un maestro y con el mismo trozo de música puede despertar una emoción tremenda. Lo mismo ocurre con los actores. El actor es el intérprete de un texto y el texto ha sido escrito para el actor. En realidad, en última instancia, el actor tiene que fundirse con el texto, de tal manera que lo haga propio, que lo haga una sola cosa. Hay actores que son buenos actores y hay actores que son genios. Yo preferiría que los genios actúen en mis obras, porque ellos me hacen sentir y aparecer tan bien. Tengo la deuda más grande para con los actores que han interpretado mis obras y, a veces, son capaces de transformar una obra mediocre en algo aparentemente muy importante, pero solamente por un tiempo limitado. No obstante, su contribución es inmensa y nunca se les puede alabar lo suficiente. A veces, pasamos más tiempo repartiendo los papeles de una obra de teatro y buscando los actores que escribiendo la obra de teatro.

*- ¿Ha dirigido alguna obra de teatro escrita por usted? Si es que no lo ha hecho, ¿lo haría?*

Si he dirigido algunas veces y la última vez

fue en China, donde dirigí la producción en chino de **La muerte de un vendedor**. En realidad, escribí un libro al respecto que creo que está en español que se llama **El vendedor en Pekín** y es la historia de esta producción. También he dirigido un par de obras más en un solo acto. Podría haber dirigido todas mis obras, pero me aburro escuchándolas y mi atención se escapa. Prefiero que lo dirija otra persona; entonces llego unos diez días antes de que se termine para conversar y tratar los detalles.

*- ¿Ha tenido dificultades con los directores en algunas puestas en escena de sus obras?*

\*Sí, porque el trabajo de un director es sumamente difícil. Lo que ocurre es que el director y después los actores, recapitulan, revisan todo lo que ha sido escrito. Y el autor tiene que descubrir ese trabajo y el director tiene que volver a descubrirlo de nuevo y los actores tienen que, eventualmente hacer lo mismo desde su punto de vista. Naturalmente no hay dos personas que tengan el mismo nivel de cerebro. Por lo tanto, un director lee un texto y esto le recuerda su propia experiencia y alguna de esas experiencias puede estar en conflicto con las experiencias del autor. Empiezan a discutir, pero realmente no saben de qué están discutiendo, porque básicamente están discutiendo respecto a conexiones subconscientes que ellos están haciendo. De manera que el autor tiene que tomar decisiones: o va a cambiar su texto para ponerse de acuerdo con los conceptos del director o va a encontrar a otro director. Y eso crea conflicto, es un problema. Bueno, la verdad es que siempre va a haber dificultades, siempre hay conflicto. Lo más que puede esperar un autor es que el director, realmente, se decida a dirigir esa obra y no a recrear una obra distinta.

Eso me hace recordar que hace muchos años había un comediante de la radio en Estados Unidos; su nombre era Fred Allen y era un tipo sumamente divertido: El programa de radio tenía patrocinadores comerciales y, a veces, llegaban y se sentaban en la cabina de audición y escuchaban los ensayos y, como pagaban la cuenta, tenían mucho poder. En una ocasión, uno de estos patrocinadores



le mandaba notitas a Fred Allen con ciertas observaciones respecto a nuevos chistes que él podría decir y cada vez que recibía la notita, Fred Allen la leía cuidadosamente, la dejaba de lado y continuaba con su propio guión. Entonces, en un momento dado después de ya una docena de estos mensajes, se dio vuelta Fred Allen a la cabina de sonido y le dijo: "¿Dónde estaba usted cuando las páginas estaban en blanco?" Finalmente esa es la respuesta última que un autor tiene frente a un director.

*- ¿Atribuye usted algún valor a la crítica?*

Realmente, como muchos otros autores, soy muy desconfiado de los críticos y en especial, de los que aprecian mis trabajos. Es interesante; en China no había críticos literarios. No obstante, hay artículos que se escriben respecto a una producción de teatro por parte de un reportero político, que le enseña al lector cuál es el mensaje de la obra. Y esto no es invención de los comunistas. Es una tendencia que existe de hace muchos, muchos años en China, porque el pensamiento de Confucio es que todas las acciones de un hombre son significativas, socialmente hablando, y que estas acciones o apoyan a un régimen o tienden a destruirlo. Por lo tanto, un reportero que informa a los lectores, les explica si acaso la obra tiende a apoyar al régimen o a destruirlo. En Occidente esto resulta más complicado. En realidad, entre los actores chinos había algunos que deseaban que hubiera críticos para que criticaran a los malos actores. Tal como son las cosas, para qué ser un buen actor cuando nadie sabe la diferencia al respecto. Por lo tanto, los críticos tienen cierta utilidad.

En realidad, sirven de algo si es que saben realmente la diferencia entre lo bueno y lo malo. Lo que no siempre es cierto. Y lo que es más, los críticos trasladan al teatro sus propias inquietudes y sus propios prejuicios. De manera que prefiero los críticos que le dicen a uno directamente cuáles son sus prejuicios. En Inglaterra, donde la gente siempre es un poco loca, hay críticos que de la partida dicen: "Ya estoy aburrido de estas obras de teatro con contenido social. Y esta obra es respecto a la



Arthur Miller (Foto: José Ibaceta)

sociedad". Entonces se sabe que no va a ser muy entusiasta respecto a la obra. Pero él está diciendo que llega a ese teatro con un prejuicio. Yo apruebo eso. Lo que hace difícil la vida para un escritor es cuando un crítico pretende que es objetivo; siendo humano, no es objetivo.

### ***Lenguaje teatral e imágenes cinematográficas***

*- ¿Usted rechaza o valora que sus obras sean realizadas en cine?*

Ocurre que es muy raro que una buena película salga de una obra de teatro. Las obras de teatro se manifiestan a través de las palabras y el cine a través de la imagen. La pantalla es tan inmensa que evidentemente las imágenes de los personajes son tanto más importantes que lo que ellos están diciendo. Incluso en alguna de las grandes películas, si uno escucha los diálogos, resultan bastante primitivos, pero no importa porque, en realidad, ustedes están observando un sueño despierto. Por cierto que en los sueños nosotros vemos con mayor importancia que lo que oímos. Rara vez uno se ve impresionado en un sueño por lo que alguien dice; una expresión en el rostro, la vestimenta que usan, a veces, lo absurdo de su



posición visual en relación con otro objeto es lo que nos impacta. Pero lo que dicen es lo menos importante y realmente suelen ser muy breves. Por lo tanto, creo que es correcto decir que muchas obras de teatro sufren, pierden, cuando se las transforma en película, cuando no se las destruye en cuanto a obra de teatro.

- *Le haremos tres preguntas que tratan el mismo tema: ¿Ve usted alguna diferencia entre literatura dramática o texto teatral y espectáculo? ¿El teatro es el texto?*

*¿Por qué declara usted que el teatro es, esencialmente, lenguaje hablado cuando con imágenes o movimiento o gestos también se puede comunicar?*

*¿No cree usted posible traspasar muchos de aquellos grandes diálogos del teatro a imágenes cinematográficas en donde el sentimiento no sea trastocado sino asimilado por otras vías o conductos?*

Yo creo que hay una confusión entre el drama y el teatro. Actualmente, tenemos una especie de teatro: nosotros estamos aquí en la mesa desempeñando papeles y ustedes están observando. Ustedes no saben muy bien lo que va a pasar más adelante. No saben si nosotros vamos a aclarar algún punto o si nos vamos a aburrir mortalmente. Tal vez, yo voy a tomar esta botella y voy a botar el contenido al suelo y eso es teatro. Pero sólo tiene una conexión tangencial con el drama. Realmente no tiene sentido hacerse la pregunta, si uno puede tener un drama apasionado, extraordinario, fuerte. Creo que se confunde constantemente esto del teatro con el drama, porque hoy día tenemos los medios técnicos para crear efectos teatrales que son fascinantes para la gente. Los checos, por ejemplo, crearon hace unos años en el teatro una especie de aleograma que es un elemento que está suspendido en el aire sobre el escenario y los cambios que se produjeron en esa imagen colgante con su movimiento afectaron a la gente. Algunos se conmovían, se reían, otros lloraban ante esta visión nueva. Pero sigue no siendo drama. Yo no sé por qué puede haber

conflicto entre estas dos ideas.

A mí me parece que existiendo ahora todas estas técnicas, incluyendo las películas, empieza a levantarse la pregunta de por qué necesitamos drama. ¿Por qué no podemos hacerlo todo con imágenes? Mi pregunta sería: ¿Por qué quieren hacerlo con imágenes? Realmente, sin ser inmodesto, voy a ir un poquito más lejos y decirles que es mucho más difícil escribir una obra que simplemente trabajar con imágenes, porque en una obra de teatro uno puede aburrirse mortalmente dentro de los primeros cinco minutos, cuando ustedes pueden estar perfectamente tranquilos mirando cómo pasan las imágenes. Me parece que es porque cuando nosotros observamos imágenes nos hacemos pasivos como los niños pequeños, o como nos ocurre en los sueños. Cuando uno sueña está uno ahí tendido y las cosas le están sucediendo. En cambio, cuando uno está observando una obra de teatro es preciso discriminar respecto a muchas cosas todo el tiempo, hay muchos elementos que uno tiene que estar pensando. Hay que escuchar y ver lo que están diciendo los actores. A veces cuando las luces se atenúan uno tiene que descubrir cuál de los actores es el que está hablando. En una película, la cámara hace todo ese trabajo para el espectador; el director hace eso. Pone la cámara sobre la persona que está hablando, de manera que no hay que preocuparse de ese punto. Nosotros sabemos que con frecuencia vamos al cine y no resulta muy buena la película, pero no nos salimos y no nos enojamos tampoco. Y es porque eso no nos exigió ningún esfuerzo. En cambio, cuando vamos a una obra de teatro y ésta no es buena, uno se amarga porque esa obra le ha hecho a uno una demanda, una exigencia, y resulta que uno se acercó al escenario y el escenario no se aproximó a nosotros, no hubo contacto. Es como estar enamorado de alguien que a uno no lo quiere. Por lo tanto, son cosas muy distintas. No deberíamos confundirlos.

### ***Entre el don de la escritura y el aprendizaje***

- *¿Cree posible adquirir una técnica para escribir obras teatrales de éxito?*

Si yo tuviera la posibilidad de comunicar una técnica, sería un mago. Lo más que puedo decir es que estudiando la historia del teatro, uno puede llegar a adquirir mayores conocimientos. Creo que escribir una obra que tenga algún significado es un don y que es imposible comunicar este don. El arte no es democrático. Pero es posible que trabajando con un buen profesor, con un buen maestro, se pueda aprender más rápidamente que estando solo. De todos los buenos autores teatrales de nuestro siglo, yo sólo puedo recordar a Eugene O'Neill que estudió directamente teatro para escribir obras de teatro, y en su caso, tampoco se quedó mucho tiempo en la escuela. Lamentablemente así son las cosas\*.

- A su juicio, ¿cómo debe ser la formación literaria de un dramaturgo?

Mientras más conocimientos se adquiera respecto a esto, es mejor, porque las obras de teatro se escriben en una enorme variedad de formas. Naturalmente, al conocer todas esas formas, un escritor de teatro puede adaptarlas a su propia obra: no hay objeto de reinventar la luz eléctrica. Es mejor conocer lo que el pasado nos ha legado y, para hacer eso, es necesario estudiar, leer todas las obras de teatro que están disponibles, en realidad, leer todo lo que le caiga bajo la mano. Estaba leyendo hace un tiempo unas traducciones de obras de poesía china escritas en el siglo octavo, y si yo tomara alguna de estas obras de teatro y cambiara algunos detalles, serían las obras más modernas. Usa la técnica de poner el tiempo a través de un telescopio, y en una obra de teatro que dura media hora, el héroe atraviesa 60 años de vida, y es absolutamente convincente. Ese es un tipo de cosa que me habría gustado haber leído hace treinta o más años. De manera que uno nunca sabe de dónde le va a venir alguna clave, alguna pista.

- ¿Qué escritores han influido más en su vida y en su obra?

En mis primeros años, los dramaturgos

griegos tuvieron mucha importancia para mí y durante unos dos o tres años, Ibsen. Más tarde no creo haber sido influido por nadie, pero el hecho casual que Tennessee Williams y yo llegamos a la escena al mismo tiempo tuvo mucha influencia en mí, y yo creo que el caso mío para él también. Yo admiraba mucho su lenguaje, y creo que él admiraba mi capacidad para construir historias trágicas. Si hubiésemos sido un solo escritor habríamos sido magníficos.

- ¿Podría usted discutir la importancia del teatro hecho por estudiantes para usted como dramaturgo?

- ¿Que le podría, usted, recomendar a una persona que quiere empezar a escribir profesionalmente o qué está preocupado por hacerlo?

La primera producción mía fue hecha en la Universidad de Michigan, cuando yo era estudiante, y fue sumamente importante para mí. Cuando por primera vez un autor ve que sus palabras o sus escritos captan la atención de un auditorio, esto lo alienta, lo estimula.

Me gustaría tener una fórmula para poder decirle a la gente cómo es posible empezar a escribir profesionalmente, pero no la tengo. Especialmente en el teatro, eso siempre ha sido sumamente difícil, porque depende de tantos otros elementos. Si hay un teatro aquí, yo diría que lo mejor es que empezaran a interpretar obras de teatro escritas por estudiantes. Un joven aprende muchísimo más a través de una producción que a través de escuchar mil conferencias al respecto. Si ustedes tienen la posibilidad que sus trabajos sean producidos, incluso dentro de un entorno académico, es lo mejor que les puede ocurrir. Más allá de eso queda todo en manos de los dioses.

Y a veces los dioses se van a almorzar por un rato un poco largo.

# NOTICIAS PRIMER SEMESTRE

## 1988



"La maratón": F. Castro y R. Núñez

1. Entre el 1 y el 24 de enero, se efectúa la XII Temporada de Teatro al Aire Libre, organizada por la Universidad Católica (Parque Manuel Rodríguez, ex Bustamante). La obra más "taquillera" fue **Esperando la Carroza** (2.700 espectadores). Otros títulos: **La maratón**, **La familia de Marta Mardones**, **Santiago Bauhaus**, **Mi querido mentiroso**, **El hombre, la bestia y la virtud**.

---

2. El "Nuevo Grupo" participa con gran éxito en el VII Festival Internacional de Teatro de Caracas y en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (marzo). La obra presentada fue **La secreta obscenidad de cada día** (Marco A. de la Parra).

---

3. La Compañía francesa de teatro "Le Rumeur" (Compagnie Patrice Bigeil) presenta, en el teatro de la Universidad Católica, el espectáculo **Circuitos Clandestinos**, durante los días 14, 15, 16 de abril.

---

4. El musical **Ain't Misbehavin** (1978), obra que permaneció durante cuatro años en cartelera en Broadway, es presentado por actores de las compañías Broadway y National Tour, en el teatro California, entre el 26 y 30 de abril.

---

5. Durante el mes de mayo, la Compañía de Teatro Q participó en el Festival Teatro del Mundo, realizado en Alemania (Munich), con las obras **Los jueces y los reyes** (Esteban Gumucio) y la versión libre de **Romeo y Julieta**. Posteriormente, efectúa una gira por otras ciudades europeas.

---

6. Se realiza en Santiago el "Primer Festival de la Marioneta Francesa", con los siguientes espectáculos: **Desirs Parade** (Compañía Philippe Genty: 1 y 2 de junio, Teatro Baquedano), **La Deuxième Nuit** (Compañía Dominique Houdart: 3, 4 y 5 de junio, Teatro Universidad Católica) y **Appel D'Air** (Compañía Vélo Theatre: 3, 4 y 5 de junio, Teatro La Batuta).

- 
7. Tal vez el hecho más significativo de este primer semestre, sea la visita a nuestro país del dramaturgo norteamericano Arthur Miller. Entre sus múltiples actividades, destaca el acto organizado por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, en la sala 2 del Teatro, el 9 de junio.
- 
8. El grupo de teatro mapuche "Ad mapu" es invitado a participar en una muestra de teatro latinoamericano (Paraná, Brasil), con su obra colectiva *Kuralaf* (junio).
- 
9. Después de 26 años de uso del local, el grupo "ICTUS" se adjudicó en remate el teatro La Comedia (23 de junio). Nissim Sharim lo califica como un "acto poético".

*"Circuitos clandestinos" (Foto: Jean Berezne)*



"El paseo de Buster Keaton"



"La pérgola de las flores"



"Tía Irene, yo te amaba"

"La increíble historia de Pedro Urdemales"





## ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1968

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIRECC. ESCEN. ILUMIN. VEST.	MES ESTRENO
1	La familia de Marta Mardones	F. Cuadra		El Angel	E. Guzmán	Marzo
2	Animas de día claro	A. Sieveking	Facetas	El Galpón de Los Leones	F. Rojas	Marzo
3	Rinconete y Cortadillo *	J. Diaz	Cia. de Teatro Educativo	El Galpón de Los Leones	N. Brodt H. Parroja	Abril
4	La remolenda	A. Sieveking	Teatro Itinerante	Camilo Henríquez	A. Sieveking S. Zapata	Abril
5	Señorita Charleston	A. Mook	El Balcón	Alejandro Flores		Abril
6	La pérgola de las flores	I. Aguirre - F. Flores		Carola	E. Guzmán J. C. Castillo	Abril
7	El monstruoso orgasmo de Tokio*	Creación colectiva		El Conventillo	R. Bastidas	Abril
8	La Vega Central está de fiesta *	J. de Rosa Ventura		California	J. de R. Ventura	Mayo
9	El abanderado	L. A. Heremans	Facetas	Centro Cultural Los Andes	F. Rojas	Mayo
10	Infeles *	M. A. de la Parra	Teatro de la Pasión Inextinguible	El Burlitzer	M. A. de la Parra	Mayo
11	Pachamama *	O. Saavedra Senti	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica	R. Osorio R. López S. Zapata	Junio
12	El fraude cautivante *	V. Ruiz		Galería Nocturna de Arte Joven	V. Ruiz A. Sanjuanes	Junio
13	Tía Irene, yo te amaba *	I. Aguirre		El Angel	C. Pueler L. M. Sotomayor S. Ledesma	Junio
14	Vina	S. Vodanovic	Alumnos Teatro La Casa	Centro Cultural Los Andes	F. Cuadra	Junio

\* PRIMER MONTAJE

Recopilación: E. Guerrero

*Actualidad Teatral*



"Numancia"



"Antígona"



"Crimen perfecto"

"El herrero y la muerte"



## ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1988

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIRECC. ESCEN. ILUMN. VEST.	MES ESTRENO
1	El hombre de la mancha	Wasserman y Darion		Teatro Baquedano	N. Penn D. Aysing N. González L. Steppes	Enero
2	Un juego muy especial *	R. Sinera		El Convertillo	S. Gajardo J. Pinochet	Enero
3	La rana	R. Cossa	Teatro de Cámara	Abril	J. Vadell	Enero
4	Yo no soy Rappaport *	H. Gardner	ICTUS	La Comedia	G. Miza-ICTUS C. Garrido J. González M. Sotomayor	Enero
5	El último de los amantes ardientes *	N. Simon		Teatro Providencia	E. Guzmán R. Sarhuza S. Quizada	Marzo
6	Los encantos de la culpa	P. Calderón de la Barca	Alumnos Escuela Teatro UC.	Teatro U. Católica	R. Níñez	Marzo
7	El buen doctor	N. Simon	Egresados Club de Teatro	Instituto Chileno Norteamericano	F. González	Abril
8	Comedia de Equivocaciones	Shakespeare	Teatro del Arte	El Ángel	R. Valenzuela	Abril
9	El herrero y la muerte *	M. Rein y J. Curi	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varas	C. Puelfer G. Ganga	Abril
10	Prohibido escaparse del zoo *	D. Fo	Cia. Latinoamericana Teatro Los Cuatro	El Convertillo	B. Koslowski E. Bruna J. E. González G. Ganga R. Golstein	Mayo
11	La gallina ciega *	R. Mahieu	(Ayl)	Cámara Negra	A. Reeves G. Ganga	Mayo

\* PRIMER MONTAJE

Recopilación: E. Guarnero

## ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1988

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIRECC. ESCEN. ILUMIN. VEST.	MES ESTRENO
12	Crimen perfecto	F. Knott	La Feria	La Feria	J. Vadell S. Bonchil M. Corras	Mayo
13	Edipo Rey	Sófocles	Amán	Camilo Henríquez	R. Guzmán	Mayo
14	Rosencrantz y Guilénstern están muertos	T. Stoppard	Opto. Inglés U. Metropolitana	Aula Magna Liceo Manuel de Salas	S. Guzmán	Junio
15	Edipo Rey	Sófocles	Cia. T. Educacional Patricia Cuadros	El Galpón de los Leones	N. Brodt	Junio
16	El amor, gran sueño del hombre (recompilación de R. E. Scarpa)	Espectáculo teatral	Cia. B. del Teatro Itinerante	Camilo Henríquez	E. Guzmán	Junio
17	Don Juan *	Molière		Carlos Carola	G. Semier M. Moraga	Junio
18	La cantante calva	E. Ionesco		Abril	M. Gatica G. Gargas	Junio
19	El paseo de Buster Keaton	F. García Lorca	T. de la Memoria	Cámara Negra	A. Perodi P. Chuminatto C. Soto P. Núñez	Junio
20	Antígona	Sófocles	T. de la Calle	El Galpón de los Leones	J. E. González	Junio

\* PRIMER MONTAJE

Recompilación: E. Guerrero



## HOMENAJE A EUGENIO GUZMÁN

### Semblanza a mi amigo Eugenio

Ha caído el telón final.

Un querido amigo ha hecho mutis, y nos ha dejado nuestra memoria apenada. Es que el teatro chileno ha perdido a uno de sus artífices más ilustres, y lo que queda es el recuerdo de su obra, fértil, múltiple, variada.

Recuerdo a Eugenio, el Eugenio de los años 40, previo a su incursión en los escenarios de su vocación. Juvenil entonces, pero ya, avanzando, con esa manera suya tan peculiar de caminar, como en la punta de los pies, echado adelante, la frente elevada, la mirada clara, el espíritu alerta, escrutando todo aquello que pudiera encantar su afán de lo magistral. Desde aquellos años, ya llevaba en su frente y su mirada, el signo inequívoco de su inteligencia y buen sentido, que puso después, cuando maduró su vocación, al servicio de su profesión.

Eugenio sabía maravillarse. Magnífica propiedad del alma humana que produce el arte y la ciencia. Un rostro hermoso -y él decía "rostro", nunca "cara", - unos labios gráciles y una mirada limpia, encendían en él, imaginación y fantasía. Amaba lo sinuoso y lo sensual. Lo esbelto y lo huidizo. Siempre andaba con el molde de la perfección estética a cuestas, calibrando el mundo. Y no podía tolerar lo mezquino. Un gesto cobarde, lo demudaba. La miseria humana lo estremecía. Y entonces montaba en cólera. Esa cólera de Eugenio que era proverbial, que emitía destellos. Porque Eugenio también era de carne.

Una injusticia, cualquiera que fuera, lo ponía enfermo y lo llevaba a hilar sus más ásperos reproches, y se ponía a emitir rotundeces, y arreglaba el mundo, enderezaba cuervos, desplomaba cordilleras. Porque Eugenio era de carne, y era, por eso, humano.

Su ámbito eran sus amigos, sus alumnos, sus pares. Hubiera querido quemar con ellos, siempre, la miel de la vida. No siempre lo consiguió. Hubo, muchas veces, gente que le tendió espinas, y que no entendió el ademán amplio de su palabra, la aérea versatilidad de su decir. Su rotundez hería a algunos. Su rigor molestaba. Porque Eugenio fue durante muchos años, un perfeccionista, que, como es normal, se topaba con poquedades. Quería demasiado a su Teatro como para desmedrarlo. Su visión del Teatro era a totalidad.



No entendía la vida sino expresada en bellos gestos, y el Teatro era para él, aventura, resplandor.

Porque Eugenio era capaz de admirar, tesoro perdido, hoy, del alma humana. Admiraba la sobriedad, la honestidad, la armonía. Descubría fealdades al menor gesto, y de eso huía, temeroso de contraer enfermedades.

Eugenio asumió su vida, la que le tocó vivir, así, derecha, desnudamente. No eludió rechazos. No esquivó censuras. Fue limpio y veraz, con esa lucidez del que sabe que la autenticidad aísla, porque desafía convencionalidades. Y se jugó en eso, amando sin mezquindades. Y dejó por eso, estoy cierto, lágrimas y adioses que no se cicatrizarán.

Hay mucha gente que va a necesitar mucho a Eugenio, a partir de hoy, y ese será su mejor epitafio. Ellos lo saben. Ellos saben de qué estoy hablando.

Nosotros quisimos mucho a Eugenio, porque fue amigo. Un amigo que acogía con simpatía derramadora. Su presencia fue siempre luz, nunca penumbra. Donde él iba, o llegaba, traía consigo su alegría y su buen decir. Y era entretenido a morir. Su ingenio era a borbotones, invadía, desparamaba. Que nieguen eso los que lo conocieron.

Fue un privilegio conocer a Eugenio, y una fiesta, porque junto a él, la vida tomaba sentido. Su paso por el Teatro encendió luces que nunca se extinguirán en el alma de sus amigos, porque Eugenio era un ser excepcional. No nos cabe ninguna duda que, allá, en la región donde se fue su alma, ya debe estar ordenando, arriba de un escenario, a las Otelias, las Hipólitas y los Calibanes, para entretención de los habitantes del cielo. Lo hará allá, como lo hizo aquí, y por eso, y otras cosas, estaremos, siempre, en deuda con él. Gracias, Eugenio... amigo.

Egon Wolff

Ensayo de "Su lado llaco". Dirección de Eugenio Guzmán



"La ópera de tres centavos"  
Dirección de Eugenio Guzmán



"La pérgola de la flores". Dirección de Eugenio Guzmán



## Eugenio Guzmán Ovalle

Nació el 7 de julio de 1925 en Santiago de Chile. Cursó humanidades en los Colegios San Ignacio y Liceo de Aplicación. Ingresó como actor al Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1945 y desempeñó hasta 1954 múltiples roles en el repertorio de dicha compañía. En 1955 obtuvo una beca del Instituto Internacional de Educación para estudiar Dirección Teatral en la Universidad de Yale (U.S.A.). Regresa a Chile en 1956 e inicia su tarea como Director Teatral.

Entre los títulos nacionales que dirigió figuran **Pueblecito** de Armando Moock, **El abanderado**, y **La jaula en el árbol** de Luis Alberto Heiremans, **Parejas de trapo** y **Espejismos** de Egon Wolff, **Chiloé** cielos cubiertos y **El camino más largo** de María Asunción Requena, **Coronación** de José Donoso - José Pineda, **Topografía de un desnudo** de Jorge Díaz, **Las tres pascualas**, **Los papeleros** y la ya legendaria **La pérgola de las flores** de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo. Notable fue su puesta en escena de **La ópera de tres centavos**.

En 1961, Guzmán recibió una invitación - la primera de cinco sucesivas - del Consejo Británico para perfeccionar sus conocimientos en Londres y Stratford-on-Avon. Esa experiencia lo convirtió en un teatrista idóneo para dirigir teatro shakespereano. Es así como puso en escena en Chile **Romeo y Julieta** (en una hermosa versión del poeta Pablo Neruda), **Las alegres comadres de Windsor**, **Mucho ruido y pocas nueces**, **Sueño de una noche de verano**, **Tito Andrónico** y **Comedia de equivocaciones**.

Entre los clásicos franceses se distinguieron sus versiones de **Escuela de Mujeres** y **Tartufo** de Molière. Dirigió **Las tres hermanas** de Chejov y **Señorita Julia** de Strindberg. Se interesó constantemente en llevar a escena piezas de vanguardia tales como **Las criadas** de Jean Genet, **Victor o Los niños en el poder**, de Roger Vitrac y múltiples textos de Antonin Artaud, incursionando en todos los géneros y estilos dramáticos.

En 1984 inicia un curso de teatro para personas de la tercera edad, con auspicio de Municipalidad de Providencia.

En Noviembre de 1985 es elegido por unanimidad de sus componentes, Miembro de número de la Academia de Bellas Artes, dependiente del Instituto de Chile.

Guzmán asimismo, dirigió profesionalmente en las ciudades de La Habana y Buenos Aires.

Recibió la mayor parte de los premios concedidos a su especialidad en Chile, y en 1987 le es otorgado el premio único Max Factor en reconocimiento a su trayectoria teatral.

Al momento de su fallecimiento se desempeñaba como Profesor Titular de Actuación en la Escuela de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Creemos que es interesante destacar que nuestro Teatro de la Universidad Católica, fue la primera institución que le encargó una dirección profesional a su vuelta de Yale: **Pueblecito** de Armando Moock. Las otras obras que Eugenio Guzmán dirigió para el Teatro de la UC fueron **La Jaula en el árbol** de Luis Alberto Heiremans, **La Pérgola de las flores** de Aguirre-Flores del Campo, **Mucho ruido y pocas nueces** de Shakespeare, **Espejismos** de Egon Wolff, **Sarah Bernhardt** de John Murrell y **Su lado flaco** de René Hurtado Borne. Todas ellas se constituyeron en grandes éxitos de crítica y público.

Su trabajo escénico fue fructífero y valioso, respaldado por su fe en el género humano, su amor por el teatro, su rigor profesional, su insaciable afán de perfeccionamiento, su altura intelectual y su contagioso humor, elementos que Eugenio generosamente compartió con los que tuvimos la fortuna de trabajar con él.

Ramón Núñez V.

# Revista de Fibras

## PRACTICA TEATRAL Y EXPRESION POPULAR EN AMERICA LATINA

Carlos Ochsenius y otros  
Ediciones Paulinas, 1988.

El despotismo ilustrado es una modalidad de pensar y ejercer el poder que en América Latina ha afectado las más diversas expresiones del ser. Desde luego la cultura y, dentro de ella, las artes. Ha habido una mirada discriminadora para lo que ocurra en la base o provenga de ella, dando por supuesto que el nivel aquel es bajo y que lo que genere debe ser basto, elemental, irrelevante.

En esta línea las expresiones-creaciones tradicionales y populares de nuestra América han sido preteridas, mejor dicho, ignoradas. Todo el esfuerzo se ha concentrado en aprender el idioma, la convención extranjera que haya probado su eficacia señoreando el modo de ser o la moda de las naciones 'cultas'.

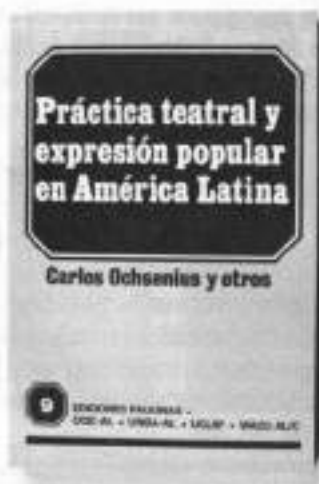
De esta forma lo que ocurrió como apertura de un espacio expresivo y creativo en América Latina a través del barroco (donde lo indígena y lo mestizo se hacen presentes, modificando y desbordando los

marcos convencionales recibidos) es dejado atrás. El esfuerzo se concentra en estar al día y hacer de la manera más ortodoxa lo prescrito por la convención de turno.

Esto ha afectado al teatro de una manera especialmente significativa cuando los espacios socio-culturales se orbitan desde y para determinados niveles, que no pasan por lo que siente, y piensa y quiere el pueblo; la expresión comunitaria de éste se queda sin escenario donde acontecer su mensaje, no encuentra el ámbito que

estímule la búsqueda- encuentro de las formas expresivas de la identidad. Esto, sin embargo, es decisivo para la ocurrencia del quehacer teatral, gestión esencialmente comunitaria en su polo emisor y receptor cuando la propuesta es creativa, y no sólo reproductiva de lo realizado en otros ámbitos que dicen de otros referentes.

A cronificar este difícil sembrado de ideas y experiencias en el pueblo, desde el pueblo, va



orientado el libro de Ochsenius y otros: **Práctica teatral y expresión popular en América Latina**. No es un libro de teoría acerca del deber ser de lo teatral respecto de la sociedad. Es un conjunto de materiales que documentan lo pensado, experimentado, decantado por diversos grupos de diversos países. En este sentido es un libro inapreciable para quien se interese en auscultar lo que pasa en este continente de infinitos rincones. Las experiencias peruanas, uruguayas, argentinas y chilenas, más que ilustrativas, son patentizadoras de la bullente urgencia de nuestros pueblos por decir lo suyo desde lo suyo y de la imprevisibilidad con que se encuentran estos intentos de parte de la comunidad, de la precariedad de ésta en cuanto a su autonomía, del ánimo de Sisifo que se requiere para llevar hacia arriba, a la definición la mole de la ambigüedad. Pero este Sisifo iberoamericano desde las experiencias que animan el libro, se ve alentado por un horizonte de esperanza y optimismo que reconforta.

En esta impresión influye el plan del libro, donde se consideran los antecedentes del contexto socio-histórico y cultural del último decenio, los testimonios o documentos de la experiencia de grupos o equipos de trabajo; una nómina y directorio de monitores, grupos e instituciones que apoyan o protagonizan los movimientos teatrales en los países respectivos.

A través de esta organización se busca un intercambio de las tendencias, manifestaciones, modalidades, estilos, problemas y desafíos de la práctica teatral de base. Más que un informe de investigación o una evaluación crítica se trata de un documento de trabajo que entrega pistas para el conocimiento e interpretación del tema y sus proyecciones.

En la línea en que se ha orientado esta reseña, aparecen importantes los puntos de vista de

la experiencia peruana que consigna: "de esa relación dinámica (del teatro) con el público está naciendo la identidad de un nuevo teatro latinoamericano" que ocurre gracias a que se logra "movilizar al espectador en un juego de complementariedad, para que éste tenga un proceso de elaboración activa que lo lleve a completar la imagen que recibe".

De este modo la década del 70 es caracterizada por el acceso de las clases populares a la escena como protagonistas y por el proceso de invención de un teatro para un nuevo momento histórico, que, acorde con Enrique Buenaventura, precisa: "Es evidente que el trabajo teatral está inscrito en la cultura nacional, en la formación, difusión y desarrollo de una cultura nacional".

De leer el libro uno deriva la imagen de un iceberg, que es esta gama amplia de prácticas teatrales que delatan que detrás y debajo hay "un movimiento de creciente irradiación nacional y continental" que involucra una "animación permanente del cotidiano popular" con dos tipos de protagonistas: "los grupos y organizaciones de base y los grupos vocacionales independientes de teatro popular".

Lo más interesante del libro a nuestro juicio es que permite vislumbrar un cambio de actitud de la gente de teatro, o un cambio de composición de la gente de teatro. Cambio de composición y de dirección. No es ya un teatro "hecho para", según unos supuestos de lo que son y les interesa a las masas, sino una propuesta para el reconocimiento de una creatividad instalada en la base, y algo más, para ayudar a romper la inercia, para que ellos sean los agentes, los protagonistas de su teatro. Para que se atrevan a creer, a crear, a creerse y a crearse.

Fidel Sepúlveda L.  
Depto. de Estética U.C.

# Cartas

Santiago, 17 de octubre de 1988

Prof.  
María de la Luz Hurtado  
Directora de la Revista **Apuntes**  
Escuela de Teatro,  
Presente

Estimada María de la Luz:

Como uno de los felices favorecidos en la secuencia de distribución de esa revista, quiero hacer llegar a su Directora mis cordiales agradecimientos y, junto con ellos, la expresión de mi acogida como lector, la que es ampliamente satisfactoria y no poco admirativa, tanto en virtud de la calidad de su contenido cuanto por su excelente y cuidada presentación.

**Apuntes** es un muy buen exponente del alto nivel de esa Escuela, constituye para los profesores de Literatura un material de mucho interés y que en más de un caso pueden compartir con sus estudiantes, y presta un gran servicio a la difusión del corpus literario nacional al reproducir en forma íntegra el texto de obras dramáticas, que sólo con escasa frecuencia se propagan por medio de libros.

Si bien escribo teniendo a la mano el reciente número 96, ya puede hablarse de una tradición de la revista en la línea señalada, de modo que estas líneas quisieran reflejar -de modo quizás algo tardío- mi elogioso parecer también respecto de las entregas precedentes.

Con mucho afecto,

ERNESTO LIVACIC G.  
Instituto de Letras



# TEATRO

## SUSCRIPCION REVISTA APUNTES PUBLICACION SEMESTRAL DE LA ESCUELA DE TEATRO U.C.

	NACIONAL		EXTRANJERO	
	SANTIAGO	PROVINCIA	AMERICA	EUROPA, ASIA, OCEANIA
	\$	\$	US \$	US \$
Un año (Nº 98-99)	2.000 <input type="checkbox"/>	2.200 <input type="checkbox"/>	24 <input type="checkbox"/>	30 <input type="checkbox"/>
Dos años (Nº 98-101)	4.000 <input type="checkbox"/>	4.400 <input type="checkbox"/>	48 <input type="checkbox"/>	60 <input type="checkbox"/>
Tres años (Nº 98-103)	6.000 <input type="checkbox"/>	6.600 <input type="checkbox"/>	72 <input type="checkbox"/>	90 <input type="checkbox"/>
Prox. Nº 99	1.000 <input type="checkbox"/>	1.100 <input type="checkbox"/>	12 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>
Nºs. Publicados				
Nº 95	600 <input type="checkbox"/>	650 <input type="checkbox"/>	12 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>
Nº 96	850 <input type="checkbox"/>	900 <input type="checkbox"/>	12 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>
Nº 97	1.000 <input type="checkbox"/>	1.100 <input type="checkbox"/>	12 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>

*próximo número*

**OTOÑO-INVIERNO 1989**  
**APUNTES DE TEATRO N° 98**

---

El Odín Teatret en Chile

El teatro en Chile durante la Revolución  
del 91. ML. Hurtado, C. Morel

---

Reportaje a "Diálogo de Fin de Siglo".  
ICTUS/L.Aguirre.

---

Cultura y Modernidad en Latinoamérica.  
P. Morandé

---

Investigación y Montaje de "La Vida es  
Sueño". H.Noguera-E.Pantoja

---

Actividad Teatral en Santiago

---