

Q.2

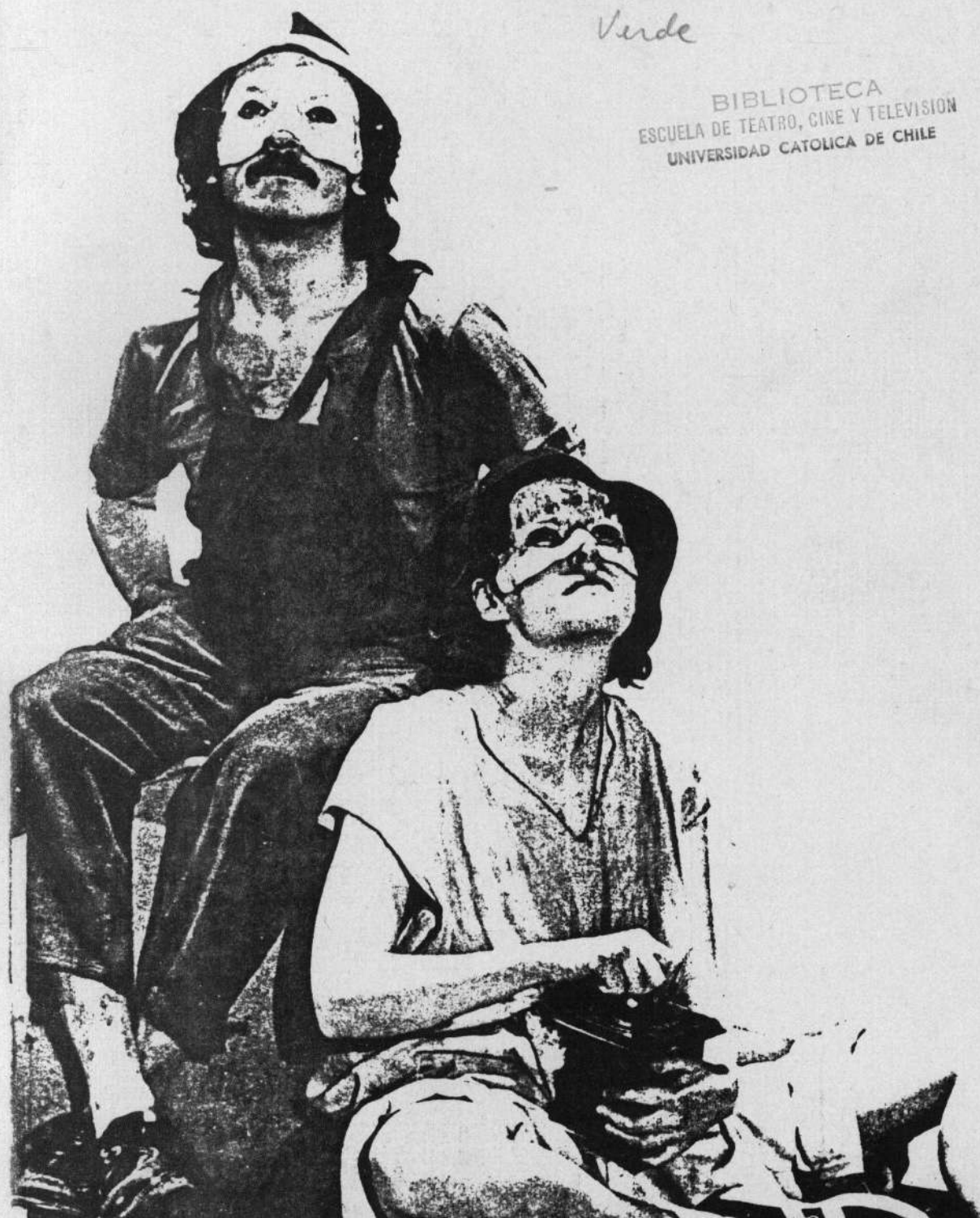
ADUNTIRES

87

ESCUELA DE TEATRO PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

105- Testro
Verde

BIBLIOTECA
ESCUELA DE TEATRO, CINE Y TELEVISION
UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE



ESCUELA DE TEATRO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

"APUNTES" Nº 87 - MAYO 1981

PAZ YBARRAZAVAL
DIRECTORA
ESCUELA DE TEATRO

GISELLE MUNIZAGA
DIRECTOR RESPONSABLE

BIBLIOTECA
ESCUELA DE TEATRO, CINE Y TELEVISION
UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

DIAGONAL ORIENTE 3300
Teléfono: 256097
Anexo: 18

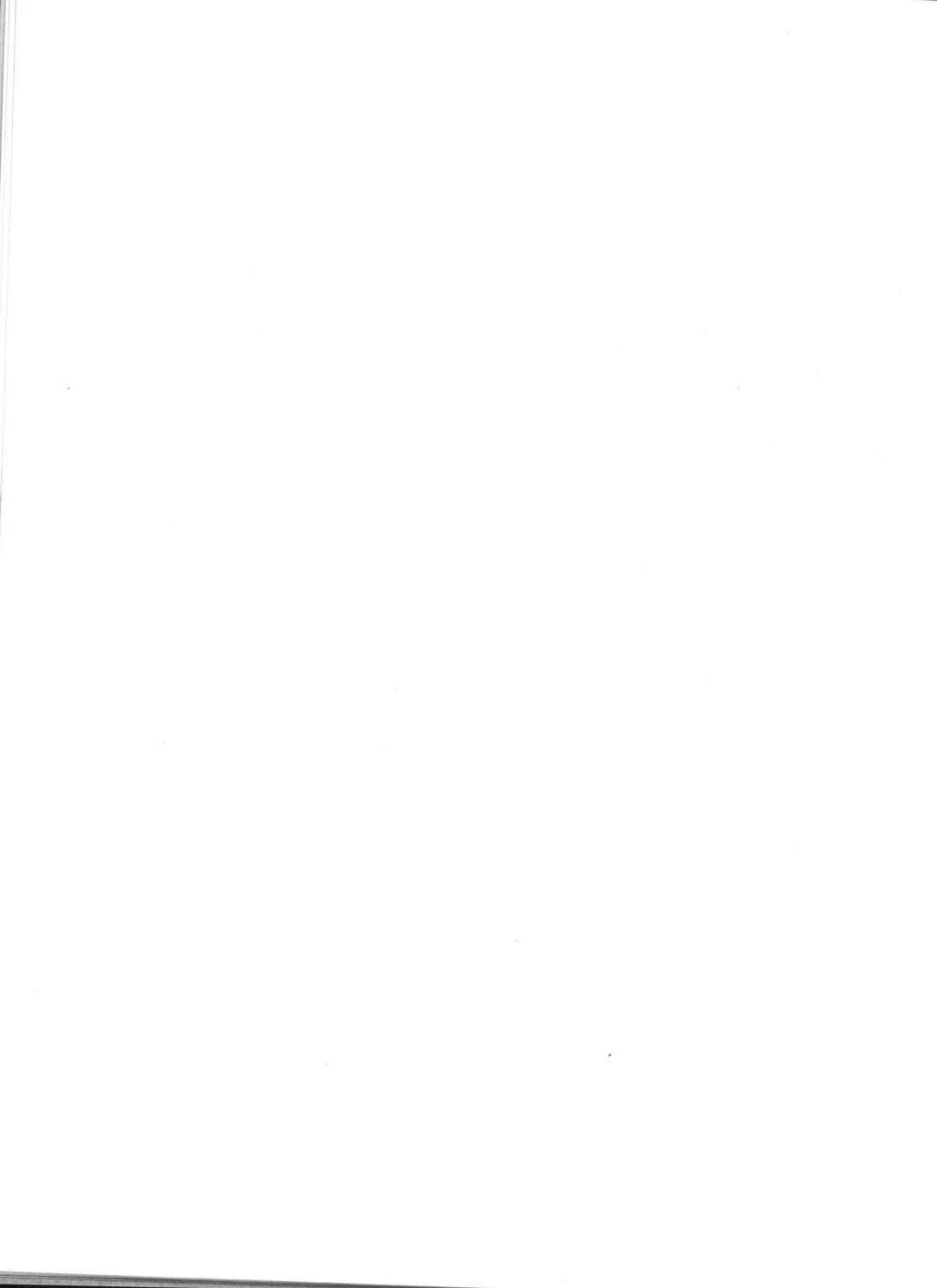
SANTIAGO DE CHILE

CENTRAL APUNTES D.G.E.U.C.



INDICE

	Pag.
Líneas de Repertorio Consuelo Morel Montes	3 - 8
Indagando en Torno al Teatro María de la Luz Hurtado	9 - 21
Un Poco de Historia del Teatro Chileno Un Teatro Cortesano Eugenio Dittborn	22 - 28
El Movimiento Como Código Fundamental del Arte de la Actuación. Apuntando Hacia un Teatro de Conductas Soledad Alonso - Rodolfo Bravo	29 - 42
Conversando con Domingo Tessier Giselle Munizaga - Paz Yrarrázaval	43 - 55
Texto Completo: "Por Joel" De: Domingo Tessier	56 - 117
Curriculum Vitae Domingo Mihovilovic Rajcevic	118



LINEAS DE REPERTORIO DE LA ESCUELA DE TEATRO

1980 - 1981

Consuelo Morel

La Escuela de Teatro cada año en el mes de Octubre debe establecer un Repertorio, es decir, un conjunto de obras que presenta al público que asiste al Teatro de la Universidad Católica Ex-Dante en la temporada siguiente. Tarea ardua, por cuanto la anticipación en el tiempo con que se fijan las actividades muchas veces "chocan" o es visto de diferente manera cuando realmente se deben realizar, esto es el año siguiente. Pero eso es así, y en ese marco de programación anticipada debemos trabajar. ¿Que hacemos? ¿Como lo hacemos?

Esa es la pregunta que queremos contestar en estas breves líneas.

En primer lugar queremos aclarar que es nuestra intención (no siempre nuestra realidad) hacer un Repertorio que forme parte de un proyecto global de la Escuela de Teatro para ese año. En otras palabras que la Docencia, la Investigación y la Producción Profesional que se realice conformen un todo, conformen un sistema de relaciones internas en los cuales cada uno influya y se relacione con la otra. No creemos que el Repertorio, deba estar separado del resto de nuestras actividades. Por el contrario, esta es una escuela de RELACIONES, de vasos comunicantes, donde las experiencias en los tres campos que antes acabamos de mencionar debe capitalizarse y fluir en la totalidad de la Escuela (¡No olvidar jamás que somos una "escuela" y es ella quien programa!)

Esto es difícil y muchas veces se nos separan

las actitudes y no son, por eso, bien aprovechadas. Esperamos mejorar en este aspecto en el futuro. En una Escuela donde se investiga, lo menos que se puede hacer es utilizar esos datos en la programación siguiente. Y así se hace: se ven las evaluaciones de las obras estrenadas en el año anterior, se discute acerca del público que asistió a ellas, se analizan las percepciones que tuvieron quienes participaron en dichas obras. Cada obra estrenada posee una evaluación con encuestas al público asistente y otra evaluación interna a los Actores, productores, escenógrafos, Directores, etc... que junto a una persona especialista en investigación reflexionan, critican y analizan lo que fue ese montaje. Esto se escribe. Pero más allá de la mera escritura, van saliendo sensaciones, intuiciones, ideas, que se cristalizan en lo que podríamos llamar un "sentir" de la Escuela de lo que fue su temporada anterior. Sería falso decir que programamos con estrictos datos científicos. Tenemos datos científicos, pero lo interesante es que ellos se van incluyendo en distintas visiones de que hay que hacer, en forma bastante fluida. Las personas de Teatro se interesan por los resultados emanados de una investigación científica, los datos de público, las opiniones de los estudiantes, el análisis de las obras, pero la incorporan en un pensamiento libre (o lo más libre posible) donde la intuición, lo afectivo, juega un papel importantísimo. Aquí hay una línea o un elemento con el que se piensa nuestro Repertorio.

Otro elemento importante es a quien queremos servir, a que público vamos a dirigir nuestras obras. ¿Se debe mantener el del año anterior? ¿Que modificaciones es necesario realizar?. Esto es definitivo. Nuestra política desde hace 6 años ha sido mayoritariamente de servir al público estudiantil, dando para eso, las obras durante tres días de la semana en horario de matiné y seleccionando obras que estuvieran en el programa de estudios secundarios. Este año variamos esta decisión. Las obras irán en vermouth siempre. Se seguirá dando servicio a los estudiantes pero en menor número por fun

ción. Se constató que la asistencia masiva de ellos (600 por función) era distractiva, bulliciosa, entorpecedora para quienes actuaban y para quienes querían concentrarse en la obra. En otras palabras esa política masiva creemos que fue buena en una etapa, pero hoy debe darse un paso adelante en relación a ella. Los estudiantes deben ir por convenios (lo cual sigue asegurando entradas rebajadas y promoción estudiantil), pero en grupos muy chicos y a la hora en que el espectáculo teatral se hace normalmente. Esto significa: "espectáculo", silencio, estar con los adultos, trabajadores y otros jóvenes. Es decir poner a los estudiantes en situación de asistir al espectáculo teatral en los términos mas reales posibles. Así, esperamos, se penetrarán mejor de lo que es el Teatro y vivirán esa experiencia con los actores en forma más pura. También con este, cambio de política hacia nuestro público, esperamos re-conquistar aún más al público adulto, hacer convenios con empresas que en este horario les es mas fácil asistir, y con la comuna de Ñuñoa donde esta ubicado físicamente el Teatro. Pensamos que el Teatro debe convertirse en algo vivo y muy presente para los habitantes de esta comuna.

Es decir en cuanto a público: estudiantes y adultos combinados en horario de 7.00 P.M. Esa será nuestra política para 1981.

Ahora en cuanto a obras. ¡Este si que es problema! Pero pensemos y sintetisemos. Siempre la Escuela considera las siguientes líneas de obras para constituir su Repertorio.

- 12 OBRAS CHILENAS.- Creemos fundamental que el Teatro de la Universidad Católica difunda valores de la dramaturgia nacional. Ellos representan lo que somos y expresan nuestra cultura en forma preferencial. En este aspecto se discute en términos de estrenar:

- a.- Autores vivos actuales que envíen obras a nuestra Escuela (sea directamente o a través de un Concurso de Dramaturgia como se hará este año).
- b.- Obras que surgen del Taller de Dramaturgia que actualmente funciona en la Escuela. Estas son obras o proyectos dramáticos que se trabajan en conjunto con un autor y don de la Escuela aporta Directores, Actores, Escenógrafos, etc. Es decir son obras no del todo pulidas y en las cuales se cumple una tarea universitaria de colaborar al desarrollo de la dramaturgia chilena, dando un espacio de trabajo común a los especialistas del Teatro.
- c.- Autor Chileno no contemporáneo (muerto). En esto se incluyen todas las obras chilenas escritas desde la Colonia hasta nuestros días. Especial mención cabe al descubrimiento de obras que surjan de una investigación actualmente en marcha acerca de la "Historia de la Dramaturgia Chilena" realizada por nuestro departamento de Investigación y Experimentación.

29

OBRAS EXTRANJERAS.- La Escuela de Teatro se siente en la obligación, por ser una escuela universitaria de dar a conocer en nuestro país y con el suficiente cuidado y calidad artística, las grandezas del Teatro Universal. Ellas son contingentes, aportadoras a los grandes problemas del hombre de ayer y de hoy y deben entrar a formar parte también de nuestra cultura. Al referirnos a esto, estamos pensando en los "Clasicos". Llamados así por su permanente vigencia y por su posibilidad de iluminar las zonas más profundas del hombre y sus relaciones con los demás. Por esta razón para esta Escuela el montar "clasicos de Teatro" no se opone a la búsqueda de lo nuestro contingen

te. Mas bien lo contrario, lo que dice un "Hamlet" o una "María Estuardo" montados por esta Universidad, pensamos (o mas bien deseamos) es tan contingente y cercano como lo puede ser una obra nuestra. Esto no quiere simplificar el problema y decir que son idénticas formas teatrales, pero sí eliminar la distinción falsa en que los "clásicos" son lejanos y ajenos a nosotros. Por mucho que sus autores sean lejanos u extranjeros, sus obras son también nuestras y tienen absoluta validez en la formación reflexiva y cultural que debe tener nuestra sociedad chilena actual.

Dentro de la línea de obras extranjeras y aparte de los clásicos, que además aportan a nuestros profesores y alumnos de secundaria la posibilidad de ver en escena las materias que deben estudiar en sus clases, está el Teatro Moderno y Contemporáneo.

Es decir se trata de dar también a los grandes dramaturgos de hoy, que son los pensadores que están vigentes en el extranjero como pensadores modernos. Este Teatro, cree que es un deber traer a Chile a estos autores y darlos a conocer a todo público. Con esto se evita nuestra aislación en estas materias (que es alta) y se realiza un aporte al país de incalculable valor. Nos conectamos al mundo de hoy, y eso una institución que pretende hacer cultura es algo que no debe perderse jamás de vista. Hacemos parte del pensamiento universal y de la búsqueda permanente del hombre, por conocer las insosondables zonas de su espíritu. (¡No olvidarlo nunca!)

- 30 También esta Escuela piensa que en su Repertorio debe estar incluido un Teatro Experimental o de Investigación. Esto significa que el Repertorio en un futuro debe considerar algunos espectáculos, de experimentación y de investigación donde se cuenta de los aportes, renovacio-

nes o nuevas propuestas que nuestros profesores y actores estén pensando. Esto puede referirse tanto a obras (nacionales o extranjeras), como a formas teatrales nuevas que estén siendo buscadas o ensayadas en nuestro país.

Con todos estos elementos la Escuela hace una proposición de un plan de tres obras a ser estrenadas en 1981. Otras veces el número de obras cambia. Por el momento se dan tres pensando que formen un todo coherente

ESO SERIA TODO

En otras palabras el Repertorio es asunto complejo, complejísimo. Muchas veces más de intentos que de logros. Hace parte de un Plan Cultural de un afán de aportar a la cultura chilena, de remover los espíritus, de invitar a reflexionar y a reconocernos y todo esto siendo estrictamente teatrales. En esta Escuela no se quiere dar solo un conjunto de ideas a cerca de lo que debe ser el teatro, se quiere formar con estudios, ideas, pensamiento, actuación, etc... una capacidad teatral específica y de mayor calidad. En el Repertorio se hace Teatro y nada mas que Teatro. Es él quien por si mismo debe lograr los objetivos culturales y nacionales que nos proponemos. Solo así se dirige realmente al público chileno, único destinatario y juez de nuestra labor.

--- o o o ---

INDAGANDO EN TORNO AL TEATRO

María de la Luz Hurtado.

"Nuestra intención es difundir "La Vida es Sueño" principalmente entre quienes están comenzando a vivir. Queremos que todos los estudiantes de teatro la vean, la piensen, la discutan. Porque encierra valores fundamentales para el mundo de hoy, a pesar de haber sido escrita hace más de tres siglos".

En esta declaración, el entonces director de la obra y de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, Eugenio Dittborn, expresaba claramente los fundamentos de una opción de política teatral que había adoptado esta Escuela. Hoy, siete años después, se exhiben los frutos de la aplicación constante de esa política: 43.894 alumnos asistieron a la representación de "Hamlet", 13.294 a la de "María Estuardo" 29.817 a la de "El Burlador de Sevilla", 47.587 a "El Burgués Gentilhombre".

No es difícil captar las proyecciones que tiene este hecho. Aparte del objetivo inmediato que se satisface -apoyar la enseñanza y comprensión del teatro, y de sus principales autores- se aspira a realizar una función de más largo alcance: permitir que los escolares "descubran" el teatro como forma de expresión artística, y, en la medida que este descubrimiento sea estimulante, se convierten en espectadores asiduos de teatro el día de mañana.

Con ello, se estaría cumpliendo con uno de los objetivos que han caracterizado a los teatros universitarios desde su nacimiento en la década del 40: formar un público de teatro que conozca, aprecie y encuentre en él respuesta a sus inquietudes culturales y humanas.

Por otra parte, la existencia de un "público de teatro" significa la posibilidad de subsistencia tanto social como económica del teatro profesional. Este último factor es especialmente determinante, más aún en el actual contexto histórico nacional, en el que se plantea la necesidad del autofinanciamiento a toda actividad productiva o creativa que se realice. En este plano, la actual política tiene también coherencia: el teatro encuentra en el estudiantado masivo un amplio "mercado" que permite financiar, en su mayor parte al menos, las producciones.

Ambas consideraciones -culturales y económicas- han motivado, en estos últimos años a otros muchos grupos teatrales a emprender una política similar. Desde luego, al Teatro de la Universidad de Chile, -Teatro Nacional Chileno- como así también a grupos independientes: Teatro Joven, dirigido por Alejandro Castillo entre 1974 y 1978. El Teatro del Tiempo, Creado en 1978, actualmente, el teatro educacional de Alicia Quiroga, el Teatro La Rueda, etc.

Todos ellos tienen en común, conjuntamente con el destinatario, la política de selección de repertorio: montar obras que están dentro de los programas de estudio escolares, especialmente teatro clásico. Entre ellos, Molière ha sido indiscutiblemente el autor preferido. A la vez, este criterio está influido por el interés que tiene estos grupos de contar con una recomendación o auspicio de la obra por el Ministerio de Educación, llave que abre la puerta de colegios y liceos.

Existe, entonces, hoy un sistema establecido y efectivo de acercar a los estudiantes, como espectadores, al teatro, pareciendo que se ha llegado a un buen encuentro entre las necesidades e intereses de creadores y receptores.

Pero no parece ser tan simple esta ecuación, al menos si se toma en cuenta las evidencias y conductas contradictorias de los escolares en el teatro:

jóvenes dormidos en las butacas, otros que gritan y alborotan haciendo su propio show, sin consideración hacia los primeros ni hacia la obra que transcurre en el escenario; aún otros que entran y salen, burlando la vigilancia de los acomodadores. Esta situación ocurría en diferentes obras, con mayor o menor énfasis; en otras es casi inexistente. Y, por último, a pesar de ello, suelen los alumnos manifestar interés y gusto por las obras que presencian. Cabe preguntarse si ésta no es una forma "nueva" de ser espectador de teatro propia de jóvenes socializados como receptores de TV. y de radio, medios que no exigen la atención concentrada y reverente con que solemos presenciar los espectáculos científicos.

Ante la evidencia de que se hacía necesario indagar en el tema, se partió de la premisa básica de que no basta con tener un éxito cuantitativo en esta política de promoción, sino que es necesario más bien conocer la manera de que estos miles de jóvenes viven esta experiencia de contacto con el teatro.

Para ello, se diseñó un programa de evaluación destinado a medir, mediante métodos científicos, el comportamiento de los públicos estudiantiles frente a cada montaje realizado por el Teatro de la Universidad Católica. En la actualidad, se cuenta con la evaluación del montaje de Hamlet realizada durante 1979, como así también se han recolectado los datos correspondientes a los montajes de 1980: Las Preciosas Ridículas, María Estuardo y Casa de Muñecas. Con ellas, se realizará un análisis comparativo, viendo como inciden variables tan claves como el tipo de obra, su estilo, su temática, su género y en especial el tipo de puesta en escena realizadas. Por ahora, les contaremos acerca de la experiencia del montaje de "Hamlet".

1.- Quienes asistieron.- El sistema de promoción, que incluye tanto medidas administrativas (equipo de promotores que critican los colegios, horario de mañana, entradas rebajadas a un quinto de su valor

a público general, como de repertorio, ha provado ser un sistema orgánico y eficiente. Su logro más importante es haber superado, a su nivel, uno de los problemas más graves del teatro en la época actual: el de la restricción numérica y de extracción socio-cultural de su público.

En cuanto a lo numérico, el dato ya mencionado es contundente: más de cuarenta mil jóvenes vieron la obra.

Al identificar a este público, se descubrió primeramente que proviene de todos los estratos socio-económicos que asisten a la enseñanza media. Y, más aún, en una proporción similar a su peso diferencial en la sociedad chilena. Encontramos una presencia significativa de estratos medios-bajos y bajos (30,9 y 25 % respectivamente) seguidos por los medios (23,6%) siendo proporcionalmente menos numerosos los medios altos (10,7%) y altos (9,7%), aún cuando dos últimos estratos son los que habitualmente constituyen el grueso del público de teatro.

Esta diversidad de nivel económico-social se corresponde, por cierto, con una diversidad de procedencia en cuanto a lugares de residencia: estos jóvenes vienen de todas las comunas del área metropolitana, e incluso de zonas colindantes a Santiago: Puente Alto, Cajón del Maipo, Talagante e incluso Valparaíso y Viña.

Al dato anterior es también significativo, ya que las personas que habitan en barrios periféricos no suelen ir al teatro más que cuando muy ocasionalmente éste es llevado -comunmente en forma improvisada- a su zona. El hecho de que se asista masivamente desde lejos a una sala de teatro estable y se presencia el espectáculo en una sala acondicionada para ello es una buena base para educar la asistencia del público al teatro en sus formas de exhibición habitual.

Sin embargo, estos mismos públicos expresan que los factores decisivos para su asistencia son las facilidades económicas y la organización aportada por la escuela que facilita el traslado. Al proyectarse a su edad adulta en que las perderán, dudan que puedan seguir asistiendo al teatro.

De lo anterior se desprende que la política cultural impulsada por la Universidad está promoviendo con muy alta eficiencia la asistencia de un público nuevo y masivo para el teatro. Sin embargo, ésta debe ser recogida y continuada por otros organismos, estableciendo una política cultural global que aporte una posibilidad a los adultos en que se convertirán los jóvenes de hoy para asegurar la asistencia cultural y socialmente diversificada lograda en esta etapa.

La Asistencia al Teatro, ¿Sólo una

Tarea Escolar?

Se ha acuñado ultimamente en algunos medios el concepto de "público cautivo" en referencia a los escolares. Con ello, se quiere connotar que estos no tienen más alternativa que ir al teatro, obligados por una imposición pedagógica.

De esta forma de asistencia derivaría un rechazo, o al menos una actitud negativa por parte de éstos. A la vez, este planteamiento supone que el principal interés de los profesores, al llevar a sus alumnos al Teatro, es aprovechar la experiencia en términos de una utilización pedagógica directa dentro de las materias de sus cursos.

La investigación demostró que ambos aspectos son falsos. En la actualidad, los profesores han

flexibilizado su valoración del aporte que representa el teatro para sus alumnos. Buscan en él prioritariamente un medio que amplíe los horizontes culturales y de apreciación artística de los jóvenes, sin desmedro que utilicen las experiencias para ilustrar materias propias del programa de estudios.

Por ello, el que la Universidad Católica elija montar una determinada obra genera por sí mismo un "hecho cultural", haciendo que se active el interés por ella en términos pedagógicos. Sin embargo, esta última motivación suele quedar en las "buenas intenciones" de los profesores ya que rara vez realizan un análisis posterior de la obra en forma sistemática con sus alumnos.

Relacionando con lo anterior se detectó que un 50% de los grupos encuestados asistieron voluntariamente a ver la obra. Por otra parte, la asistencia obligatoria no está tampoco directamente ligada a tareas escolares, ya que hay un porcentaje de profesores cuyo interés general por el teatro los hace considerar que debe ser una experiencia masiva por tanto obligatoria para sus alumnos.

Esta actitud se refuerza en los profesores de alumnos con escasos recursos, que desean aprovechar las facilidades económicas para que sus alumnos asistan a un espectáculo teatral.

Habría que destacar que la asistencia grupal al teatro genera una forma de recepción nueva. El teatro se ha convertido, en la sociedad moderna, en un hecho casi personal y privado en comparación ya sea con la difusión que alcanzan los mensajes transmitidos por los medios de comunicación de masas, o también con aquel teatro que cumple una función ritual colectiva, característica de la Grecia Clásica y de la Edad Media.

La asistencia grupal al teatro permite recuperar en cierta medida esta función social: ya aquel que asiste a una obra de teatro no es el único que tiene esa experiencia dentro de su grupo de referencia, sino que todo un grupo social (en este caso, escolar; en el caso de convenios con instituciones, de empleados, obreros, pobladores, etc.) posee una experiencia común que permite hacer uso de ella cotidianamente incorporando referencias, símbolos y reflexiones referidas a esa obra cuyo lenguaje escénico y contenido se remiten ya a un acervo cultural colectivo.

Qué Conocen y Qué Opinan los Jóvenes

Del Teatro

De los establecimientos escolares que promueven la asistencia a "Hamlet", en un 80% ya estaban incorporados al sistema de asistencia grupal al teatro. Este dato refleja que un alto número de establecimientos participan con alta periodicidad en el sistema, habiendo desarrollado para ello una motivación y alguna organización interna.

Esta incorporación al sistema hace que en su mayoría los alumnos tengan experiencias como espectadores teatrales. Se calcula que se egresa de cuarto medio habiendo visto un promedio de 4 obras de teatro por alumno.

Los teatros universitarios son los teatros a que se asiste con marcada prioridad, como también en menor medida a las obras musicales montadas por el empresario José Aravena.

Cerca de un 70% de las obras vistas corresponden al principal repertorio de los teatros universitarios: Teatro Clásico. Comparten el teatro extranjero moderno y el teatro chileno el 30% restan-

te. Sin embargo, del teatro chileno se privilegia el teatro chileno no-actual. Sólo dos establecimientos -colegios particulares de estrato alto- habían promovido la asistencia al chileno actual.

Esta asistencia reiterada y unívoca a los clásicos afecta su visión del teatro, ya que los jóvenes no tienen un concepto o imagen de lo que es la dramaturgia nacional, con un implícito de desvalorización de nuestra cultura. A la vez, la ausencia de patrones comparativos limita su capacidad crítica frente a los espectáculos que presencian, teniendo una aceptación indiscriminada de ellos.

Por otra parte, si bien en teoría se prefiere al teatro clásico, cuando se consultan sus inquietudes temáticas se remiten a temas actuales y propios de su realidad como jóvenes y específicamente, como jóvenes chilenos.

En cuanto a lo que piensan del teatro, se constató que existe (en un 80%) una alta valorización del teatro como forma artística de expresión y comunicación. Los principales atributos del teatro considerados positivos y buscados por los alumnos fueron:

- Capacidad de aporte cultural que no descarte su valor de entretenimiento, pero que no lo privilegia como único requisito.
- Este aporte cultural se define como estímulo a la reflexión, y como un medio de mostrar e interpretar la realidad. Por influencia del teatro clásico, se suele referir a una histórica: otras épocas, otras costumbres. Sin embargo se reconoce también la vigencia y capacidad proyectiva del teatro clásico en la actualidad, aunque de manera velada o indirecta.
- Otro elemento que se busca en el teatro es el

que sea fuente de valores y de orientación.

- Se rescata la función cultural del teatro en oposición a otros medios de comunicación masivos mediados por tecnología, los que sólo entregarían entretención, y con un lenguaje menos atractivo. Se valoran altamente el carácter vivo del espectáculo teatral, "su espontaneidad", como también su capacidad de provocar identificación y emociones fuertes.

¿Se Aburren los Escolares en el Teatro;

No Entienden los Clásicos?

Mencionábamos que, al menos a juzgar por los signos externos, parecía que los estudiantes rechazaban ruidosamente las obras de teatro que presenciaban. Sin embargo, este estudio cuantitativo ha demostrado que los disconformes, aunque llaman la atención hacia su conducta haciéndola parecer generalizada, son los menos.

Hamlet, aún cuando es una obra larguísima (cuatro horas dura el montaje realizado por la Universidad Católica) fue mayoritariamente considerada como muy entretenida, entretención que fue creciendo a medida que ésta transcurría, producto del desarrollo dramático de la misma.

Puede ser iluminador referirse a las escenas que los jóvenes destacaron como más atractivas.

- La escena preferida fue la de los comediantes la que fue considerada como la más festiva, colorida, dinámica y musical de la obra. En ella, se apreció la conjugación estética con el contenido, y su carácter de "recreo" o descanso dentro de la obra.

- La segunda preferencia estuvo ligada a un fuerte impacto emocional -la aparición del fantasma del padre- que conjugaron en los jóvenes los sentimientos de miedo y gusto por lo maravilloso o sobrenatural. A ello se unía la apreciación por lo bien resuelto del efecto escénico.
- Llama la atención la aceptación que los jóvenes tuvieron de los monólogos de Hamlet, ya que obtuvieron la tercera preferencia. Gustó su lenguaje poético unido a reflexiones profundas, y el carácter dolorido y de "desnudamiento" de los pensamientos del personaje, enmarcado en una atmósfera de pesadumbre melancólica.
- Una minoría tenía la expectativa -no satisfecha- de una escenografía, vestuario y efectos escénicos espectaculares al estilo de las comedias musicales, según lo visto en otras puestas de estilo "grandioso" (Casino Las Vegas).

Igualmente interesante es descubrir qué aspectos de la obra no gustaron.

El primer acto fue considerado lento y monótono, impresión que fue luego superada al desarrollarse la acción y la tensión dramática en los actos siguientes.

El género "tragedia" y especialmente su fuerte desenlace dramático sorprende y afecta intensamente a los jóvenes. (Incluso algunos afirmaron no haberles gustado la obra porque habían "tantas muertes"). Sus expectativas se ligaban a la estructura tradicional de la novela amorosa con "happy end", y con un héroe triunfante. Sin embargo, se acepta la realidad de este desarrollo de los acontecimientos.

Una de las posibles causas explicativas de la inquietud en el comportamiento de los jóvenes como espectadores es el que no entienden las obras.

Más aún, era esperable de que "Hamlet" fuera muy difícil de comprender. Sin embargo, también se comprobó de que todos los alumnos de la muestra encuestada tuvieron al menos una comprensión básica adecuada de la obra, e incluso un 50% de ellos tuvo una excelente interpretación de ella.

Se comprobó a su vez que la convención teatral no impide la comprensión de las obras sino que, por el contrario, colabora con ella. Por ejemplo, la escenografía no realista, que se apoya en una estructura básica fija y que crea espacios y tiempos a través de la iluminación no confundió a los alumnos y, aún más, fue valorada como un estímulo a la imaginación.

Los jóvenes poseen alta capacidad de memoria visual y de comprensión a través de las imágenes, relaciones plásticas que se generan a partir de los movimientos, de los gestos, de los colores del vestuario, de los objetos. Muchas veces se recurría a describir la escena para recuperar de ella el sentido de la acción, y para calificar las motivaciones y características de los personajes. En otras se hacía una lectura literal de lo escénico, desvinculando de su sentido de interior de la obra.

Sin embargo, evaluaciones que se han realizado de obras posteriores indican que los jóvenes son muy sensibles al tipo de puesta en escena que se realiza, a la manera en que se contruye una obra dramática. Por ejemplo, María Estuardo, por primar en ella un lenguaje verbal y una transmisión por ende "intelectual" de las ideas, provocó aburrimiento y un alto grado de incomprensión del significado más profundo de la obra. Al igual que "Casa de Muñecas", cuya estructura lógica, demostrativa, lineal, fue considerada poco provocativa: un comentario reiterado era que "se entendía demasiado bien"; no habían sorpresas. El ritmo lento, de desarrollo causal hacía que los jóvenes comprendieran de una "ojeada" el sentido de la escena, los que les permitía paralelamente

te conversar, reirse, etc. sin perder el hilo de la trama. Sabían la "historia", pero no habían retenido las facetas estéticas de la puesta en escena.

¿La Extensión Estimula la Creación?

Sin duda, como labor de extensión, el teatro para estudiantes promovido por el Teatro de la Universidad Católica en conjunto con la Corporación de Extensión Artística ha sido altamente exitoso. Labor que es completamente a nivel nacional por el Teatro Itinerante que recorre las ciudades de provincia.

Resultados de la evaluación indican que es importante integrar, al concebir una puesta en escena dirigida a estudiantes, las formas de recepción y de captación del espectáculo teatral que estos tienen para que la experiencia sea gratificante en el más pleno sentido que puede serlo una obra de arte: develamiento de realidad desde una proposición ética, estímulo al pensamiento y a la imaginación y por cierto, goce estético.

Cabe también preguntarse si se está formando exclusivamente público de teatro, o también se está incentivando a la creación artística, de manera que los jóvenes descubran y experimenten con lenguaje que les permitan expresarse personal y socialmente.

Hasta el momento, pareciera que más bien el efecto es inhibitorio de la creación. Las obras montadas son tan elaboradas dramáticamente, tan necesitadas de recursos materiales y de conocimientos especializados que los jóvenes se sienten totalmente

desprovistos para intentar hacer teatro. Quizás si se hicieran puestas en escenas más experimentales, o con temas y actuaciones más cercanos a su vida cotidiana, pudiera este arte tornarse más accesible a los jóvenes en un doble status de espectadores y posibles creadores.

--- o o o ---



UN POCO DE HISTORIA DEL TEATRO CHILENO

UN TEATRO CORTESANO EN CHILE

Eugenio Dittborn.

En el prólogo de su obra "Teatro Dramático Nacional" escribe don Nicolás Peña lo siguiente al narrar las actividades teatrales en Chile a fines del Siglo 18.

"....governaba a la sazón don Luis Muñoz de Guzmán y dirigía el cetro de los salones de la presidencia doña María Luisa Esterripa, gran señora, de cultivado espíritu y aunque de hermosura un tanto descabalada, pues era bisoja, su trato y don de gente, su afición a las letras y a la música, sirvieron para congregar en torno de ella a las más hermosas damas santiaguinas y a los hombres de mayor calidad y trato social.

La ilustre esposa de Muñoz de Guzmán, emparentada con familias principalísimas de Madrid, había sido dama de honor de la Reina de España mujer de Carlos IV, y en esa corte licenciosa, entre abates perfumados, cómicos, petimetres y artistas verdaderos como Goya y Marquez, adquirió cierta desenvoltura de modales de buen gusto, sin tocar en liviandad, y cobrado afición -como las grandes damas francesas del Siglo XVIII- a las reuniones literarias y artísticas. Era un mun-

do nuevo para Santiago, por donde puede decirse que con ella por primera vez se conocieron los salones en esta capital, la señora Esterripa y sus amigas se adiestraban en diversos instrumentos musicales, don Bernardo Vera y don Juan Egaña recitaban versos; y don Manuel Salas, entretenía a la concurrencia con su charla inagotable. Como lo he dicho más arriba, uno de los concurrentes más asiduos fue don Ignacio Torres, el antiguo empresario en teatro de 1795.

En una de esas tertulias leyó don Juan Egaña una traducción, hecha por él mismo, de la Cenobia, de Matastasio y mediante la protección de la Esterripa, la ilustre Marfisa como Egaña la llamaba representóse a fines de 1802, en el Teatro de Cos Irribari, dos noches consecutivas. Como el teatro era descubierto, una fuerte y copiosa lluvia delustró la fiesta en su primera representación; más en la segunda el mismo Egaña dice que la obra fue oída con agrado "sobre todo de parte del Presidente y su esposa", "los jefes". Las representaciones comenzaron con una loa, original de Egaña, intitulada Al Amor Vence el Deber, diálogo entre Latorre y el Amor, para ensalzar los merecimientos de la distinguida señora ..."

Y don Eugenio Pereira Salas dice en la pag. 59 de su "Historia del Teatro en Chile". (x)

"... la moda neoclásica llegó con relativo atraso a Chile, y Santiago

* Eugenio Pereira Salas "Historia del Teatro en Chile". Ediciones de la Universidad de Chile 1974. Santiago-Chile.

tuvo su época dorada de teatro en los años de la administración del Presidente Luis Muñoz de Guzmán (1799-1803), debido en gran parte al influjo social de su refinada esposa María Luisa de Esterripa, "la incomparable y bella Marfisa", cantada por los contertulios de sus veladas, en versos repentistas y galantes. Allí se reunían en íntimo cenáculo los intelectuales santiaguinos a comentar las transformaciones que estaba experimentando la escena española y europea, la música y la poesía ..."

Y en ella misma, la Esterripa quien revela su encanto y su modo cortesano y señorial en una carta que dirige a una amiga en estos términos.

"Santiago, último día del año 1803"

"Esto ha estado en la pascua muy divertido, los tres días muy brillantes, y concurrido el paseo y teatro: muchos carruajes nuevos, las damas muy petimetres. Anoche he visto el Nacimiento de mi señora doña Pabla Verdugo (madre de los Carreras), que está muy precioso. Son las novedades que ofrece nuestro Chile por ahora, donde puede Ud. contar con una verdadera amiga que la aprecia de corazón.

María Luisa E. de Guzmán."

Estas citas y otros documentos de la época dan una imagen completa de lo que podríamos llamar un teatro cortesano que florecía en Chile un breve tiempo pero que terminó y redondeó una época de actividades teatrales. Con el teatro cortesano se termina el ciclo del teatro colonial y después de él se ini-

cia el teatro republicano que en nuestro trabajo hemos llamado, en su primera época, "el teatro libertario".

Este teatro cortesano tiene un largo y muy definido historial en las actividades teatrales europeas cuyo influjo recibe nuestro país con un siglo de atraso. Su origen se remonta a principios del Siglo 17 y más que un fenómeno específicamente teatral deriva de una forma de conducta social que adoptó la aristocracia europea y que se reflejó en manifestaciones estéticas que recogió la literatura en general. En efecto, en la época mencionada triunfa en toda Europa "el preciosismo" que es una forma de vida que se distingue, en la vida social y en la literatura, por el afán de aparecer original en los actos, en el lenguaje y en la persona. El preciosismo implica un esfuerzo consciente, un acto de voluntad de separarse de la forma común de las gentes y obtener una distinción en la que se manifiesta el gusto por las "cosas del espíritu" la literatura y la conciencia. Este movimiento elitario, que tuvo en Francia su apogeo, aparece en Inglaterra en John Lily, en Italia con Marin, y en Góngora, el insigne poeta.

Pero si el preciosismo produjo grandes poetas como Góngora, en la literatura no se distinguió como un estilo con representantes muy notables. Por el contrario el preciosismo ha pasado a la historia más que nada como una forma de conducta social forzosamente original exuberante, diletante y en definitiva muy poco valiosa. Animado de este afán de distinción de que antes hemos hablado y que en sí tiene un importante fundamento moral, el preciosismo no supo conformar y llevar a cabo una tarea importante de renovación ni en la conducta de quienes lo practicaban ni en la literatura con que se manifestaba. Tomemos el caso de Francia donde el preciosismo como fenómeno social se manifestó en una "so-

ciudad preciosa" reunida en "salones" que presidían señores de la nobleza, el más famoso de los cuales fue el de la marquesa de Rambouillet la "incomparable Arthemice" al que acudían todos los talentos de la época y en el que nobles y literatos rivalizaban en practicar las ideas del amor, un amor cortés y platónico manifiesto en sonetos, versos, anagramas y juegos de ingenio. Lo artificial llegó hasta la ridiculez y lo que en un principio fueron academias literarias en las que se buscaba seriamente el conocimiento, terminó por ser pasto del shobismo y de lo artificial, la sátira implacable de Molière puede decirse que inmoralizó el estilo en su obra. "Las Preciosas Ridículas" parecían reinar sin contrapeso.

Hemos querido hacer este resumen sin pretender que en los salones de doña María Luisa Esterripa, en Chile existiera ese mismo espíritu preciosista y menos que llagara hasta acá en plena decadencia. Pensamos que en las reuniones de la señora Esterripa se manifestaba una manera aristocrática y refinada impuesta por ella y hasta entonces desconocida entre nosotros. Por lo demás ella misma gozó de especial consideración durante la República hasta el extremo que el Director Bernardo O'Higgins le hizo devolver su fortuna después de la guerra. Si hemos hecho alusión al preciosismo y sus salones es porque creemos que en la producción teatral de don Juan Egaña influyó este estilo especialmente en la loa "El Amor Vence al Deber" escrita por él para iniciar la representación de "La Cenobia" obra teatral del italiano Metastasio traducida libremente por Egaña. "La Cenobia" estaba dedicada a la "ilustre Marfusa" nombre literario de la señora "Esterripa" y estos nombres literarios, loas y reuniones elitarias de salón eran el sello del espíritu preciosista europeo trasladado hasta Chile sin las exageraciones de su período más decadente. Lo mismo puede decirse de otra loa "Pitágoras y los Genios" escrita por Egaña y dedicada

al gobernador Muñoz de Guzmán. En ambas el mismo estilo ampuloso metafórico y cortesano que se venía a Chile de Europa con un siglo de atraso.

No es mucha la diferencia en la forma de expresar admiración por la mujer que se ama, aunque el amor de don Juan Egaña por la Esterripa no esté históricamente comprobado, formaba parte de su cenáculo y entre otras señales de admiración tradujo como hemos dicho, para ella "La Cenobia" de Metastasio.

En la traducción de "La Cenobia" hay otra manifestación de una corriente o estilo que nacido en Francia tuvo allí sus más grandes representantes; es el que se ha dado en llamar estilo clásico francés o neo-clásico en comparación con su modelo griego y romano. El italiano Metastasio es un representante tardío y mediocre del gran siglo clásico francés; fue más bien un libretista de ópera o de un género que podría calificarse como melopea. Seguía muy de cerca la estructura de la tragedia clásica de Racine y Corneille pero con una fogosidad melodramática a la italiana que quita al modelo francés su grandeza, equilibrio y perfección. Basta con enunciar algunas de las características de la tragedia clásica francesa para que, leyendo "La Cenobia", se advierta que es solo en su apariencia que pueden identificarse. En efecto hay en la tragedia neo-clásica de Racine y Corneille especialmente en la del primero una acción dramática simple, sostenida principalmente por la verdad y violencia de las pasiones que animan a sus héroes, por la belleza de sus sentimientos y la perfección y equilibrio con que se expresan. La intriga tiene una unidad lógica y profunda, un problema único. Pocos hechos, ocurren muy pocas cosas y muy claras. Hay también una lógica en los caracteres; cada uno obra según sus intereses y pasiones; ese accionar repercute en los otros formando una cadena perfecta de reacciones psicológicas.

Esta condensación genial de fondo y forma de su grandeza imperecedera a este género. La tragedia de Metastasio no se ajusta a estos principios, muy por el contrario. Es solo en la apariencia que parece seguirlos.

---- o O o ----



"El Movimiento Como Código Fundamental
del Arte de la Actuación. Apuntando
Hacia un Teatro de Conductas" x

Soledad Alonso Rosales.
Rodolfo Bravo Alarcón.

Nos damos cuenta que el Teatro en cierto modo, carece en muchos casos de lo que le es comercial: el develamiento de conductas, comportamientos sobre el escenario.

¿A raíz de qué hacemos este planteamiento?

¿En qué nos basamos para decir esto?

El acto Teatral sucede, se realiza en un aquí, en un ahora, en un espacio y tiempo determinados. Por tanto necesita de parte de quienes configuran es te hecho principal y esencialmente, es decir, los actores, un compromiso y una entrega total, con el fin de mostrar y comunicar nítidamente en ese aquí y

x Proyecto de Título, dirigido por el profesor.
Raúl Osorio.

ahora, aquello a que estan encomendados, haciendo uso de sus capacidades, de sus "instrumentos", es decir, SU VOZ Y SU CUERPO.

Esto nos parece esencial.

El Teatro es un hecho presente, vivo, concreto.

Esta concretización no solamente se da a través de la palabra, ya que si así fuera, se transformaría en un acto no "vivo". Si bien la palabra sugiere y es capaz de generar movimiento, no lo es en sí misma, necesita estar apoyada, reforzada, llevada por el movimiento. Cuando hablamos de movimiento, nos referimos al hecho físico, a la expresión visible del cuerpo en el escenario.

Es lo que más adelante desarrollaremos puntualmente.

Entonces vemos qué, desde el punto de vista de la actuación, se utilizan principalmente dos códigos, el de la palabra y el del movimiento. El uso, la unión de estos dos códigos, transforma el "actuar" en un mostrar comportamientos, conductas, en relación relaciones con lugar, personas y objetos, y no en un acto verbal, literario, narrativo, no vivencial.

Se debe buscar transmitir una totalidad. Totalidad que implica traducir con inteligencia, sensibilidad y sentido artístico un texto escrito. Hacerlo, vivir en movimiento. Movimiento en relación. Relaciones que nos muestran conductas.

Hablámos de que el Teatro no puede ser literario y que el actor utiliza en la actuación fundamentalmente, la palabra y el movimiento, su voz y su cuerpo. Si el Teatro no debe ser literario, verbalista, y sí develador de conductas, nos preguntamos ... ¿Qué es lo que apunta a un Teatro de conductas?.

Vemos que la palabra no implica de manera primordial, concreción del proceso creativo apuntando al develamiento de conductas.

Deducimos que el movimiento si lo es. Pero hablar de movimiento nos parece muy amplio, la vida es movimiento, y todos los hechos de ella también lo son. Hablaremos como dijimos de "Expresión Corporal". Tendríamos dentro de nuestros planteamientos entonces que:

- 1.- La Expresión Corporal : Es movimiento. Es la expresión visible y leíble del cuerpo en el escenario, que funciona en relación con el espacio, objetos y personas. Es acción física que trae implícita una necesidad de expresión.

- 2.- La Expresión Corporal : Apunta a un Teatro de conducta. Las conductas se leen a través de las relaciones y estas se muestran en movimiento.



LA EXPRESION CORPORAL

Dijimos que la expresión corporal es un código fundamental de la actuación, apuntando hacia un Teatro de conducta. En este punto por lo tanto, nos situamos en la creación propiamente tal, debemos entonces, centrarnos en quien configura este hecho principal y esencialmente, el actor.

El actor para expresarse, para crear, cuenta con su cuerpo, como instrumento, instrumento que tiene sentidos, sentidos que perciben, que lo relacionan con un espacio, con objetos, con personas. Relaciones todas que implican movimiento, movimientos que él expresa corporalmente.

Partimos entonces de un cuerpo en relación. Relación tendiente al acto de crear y a la proyección de esa creación.

El silencio es el punto de partida necesario y fundamental para percibir.

Quisieramos detenernos un momento en este punto:

¿Por qué es el silencio, el punto de partida, no sólo de la percepción, sino de la totalidad del acto creativo?.

Entendemos el comienzo del proceso, creativo, como el momento en que el actor, se dispone a hacer uso de los elementos que posee, su cuerpo y su voz, en relación con un espacio. Espacio en donde debe reinar el silencio. Silencio para percibir, es decir, escuchar, ver, oler, etc. Hacer uso de sus sentidos. Percepción que lo relaciona con ese espacio, con los objetos y las personas que en el se encuentran, es decir, le permitirá crear.

El silencio es el ámbito donde se debe crear. Es la base sobre la cual se imprime el movimiento y el sonido.

Pero... ¿Qué es el silencio en sí?

Es ausencia de ruido, que interfiere el proceso creativo, o la lectura de este.

El silencio es lo que permite al actor dibujar con sonidos y con movimientos. Es la tela blanca que un pintor tiene frente a sí, en la cual imprimirá colores, líneas, formas, planos, volúmenes, etc.

Desde el punto de vista del actor, distinguimos dos tipos de silencio:

- 1.- Silenció Físico : Es la detención corpórea del actor, en vistas del nacimiento de un movimiento significativo en el acto creativo. Cuerpo en el espacio.
- 2.- Silenció Interior: Es la disposición intelectual y emotiva del actor, en vista a la percepción que lo relacionará con el cual se conducirá. El silencio interior requiere que no hayan interferencias o ruidos en el actor, que no le son propios al personaje que él encarnará.

Tendríamos entonces, la condición básica para el inicio y desarrollo de la creación.

Es en ese silencio en el que se percibe, per-

cibir es relacionarse, comunicarse. Decimos que la percepción es el uso de los sentidos, sentidos que nos relacionan con un mundo exterior, tenemos entonces: Un sujeto en relación.

El actor parte del silencio, para percibir, por lo tanto, para relacionarse. Entendemos este relacionarse, como fuente generadora de movimiento. Movimiento que es expresado corporalmente.

Al distinguir tres clases de relaciones, distinguimos tres fuentes de estímulo para el actor.

Ellas son:

- 1.- Espacio o lugar
- 2.- Objetos
- 3.- Personas

1.- Relaciones con el

- Espacio o Lugar : Es la relación de un sujeto con el espacio físico que lo rodea (formas, volúmenes, colores, olores, etc.). Hay una relación sensorial o inmediata con ese lugar. Existe aquí un como se relaciona con ese espacio físico. Un como, implica un conducirse, moverse, un "relacionarse" en y con ese lugar, significa expresarse de un modo particular y personal.

El espacio nace, cobra vida con la presencia del actor. El le otorga esa vida, por medio del movimiento que surge de esa relación, muestra, por lo tanto una acción, acción ejecutada por el, actor,

con el fin de satisfacer una necesidad o deseo del personaje, acción que nos muestra una conducta.

2.- Relación con los
Objetos

: Es la acción nacida, del contacto establecido con los objetos que pueblen el lugar físico o espacio, en el que se encuentra el actor-personaje.

Es a través de esta relación que leemos también una conducta. La manera particular que tiene un sujeto de relacionarse con los objetos (mirarlo, tocarlo, mo verlo, etc.). Es lo que lo devela. Entonces vemos, que son estímulos movilizadores, generadores de una conducta.

3.- Relación con las
Personas

: Son las relaciones establecidas entre los personajes. Entonces nos referimos al proceso en el cual uno de los objetos (le llamaremos Emisor), propone algo, a la respuesta de este, el otro (le llamaremos Receptor), reacciona respondiéndole o no, cualquiera que sea su actitud, siempre será una respuesta e incidirá en el primero, hablamos aquí de un proceso de, acción-reacción, estímulo-respuesta.

Esta serie de propuesta se denomina interacción. A través de ella, vemos una vez más la conducta de un personaje. Conducta que se cristaliza en gestos y actitudes de uno u otro.

Por el modo en que actúa en un complejo de relaciones, tanto humanas, como físicas, se muestra la conducta de un ser determinado.

Dijimos que las relaciones, son generadoras de movimiento, son fuentes de estímulos para el actor, distinguimos tres tipos, las que "actúan", con y el actor, provocando en él una respuesta que se traduce en movimiento físico.

¿Por qué se traduce el movimiento físico?.

En estos tres tipos de relaciones tenemos primeramente un espacio-lugar, donde el actor-personaje se ubica, está situado, hay circunstancias que lo determinan, ya sea este lugar, fijado con anterioridad o no, y que el personaje descubrirá, pero sea cual fuere, no tiene en sí la cualidad de expresar en tanto, no veamos que ese alguien entra en contacto con él, lo ocupa y acciona en él, en resumen lo transforma en espacio vivo. Lo mismo sucede con los objetos. Pues la vida en el escenario no se remite a una simple descripción, narración de lo que ahí existe y sucede, requiere y necesita de un mostrar a través de las relaciones. El personaje tiene necesidades y objetivos, que se leen a través de signos visibles, acciones que realiza con el fin de satisfacerlas. Acciones que son vivas, que se producen en un aquí y en un ahora, a partir de una interacción, y es ahí donde aparece el signo expresivo que es comunicativo que permite en el escenario la relación de un sujeto, con un espacio o lugar, objetos y per-

sonas. Y que proyecta esa relación al público. Tenemos aquí, la relación actor-espectador, fundamento del arte Teatral.

Hablamos de la Expresión Corporal, como un proceso de interacción, en que el actor estimula o es estimulado, para narrar una historia en relación con sujetos. Y con los objetos que están presentes en el lugar.

Hemos dicho que la Expresión Corporal es movimiento, que en relación determina una conducta. Esta conducta se cristaliza en gestos y actitudes, que son signos que develan a un personaje, nos muestran particularidades, son comunicativos.

Los gestos y actitudes conforman una conducta, que devela a un personaje, Ambos son diseños.

La actitud es un diseño estático en el espacio, es una foto, un instante de detención de un cuerpo dibujando el espacio. Todo personaje tiene una composición vertebral, una actitud básica, que es la base de la composición de este. Una secuencia de actitudes en movimiento conforma un gesto. Este gesto es como reacciona y se relaciona el personaje, para satisfacer sus necesidades y objetivos.

El conjunto de relaciones, actitudes, gestos, conforman una conducta.

Y... ¿Qué es la conducta propiamente tal?

Tenemos:

	Actores	
	Personaje	
Su voz	Su cuerpo	
	Expresión Corporal	
Percepción	Relaciones	Movimiento
Sentidos	Lugar	
	Objetos	
	Personas	
	Gestos	
	Actitudes	
	Conducta	
	Personaje	

Conducta es comportamiento. Es, en el proceso creativo del actor, el resumen que logra después de haber "entrado" en relación, descubriendo por y en medio de esa relación, fuente de estímulo a su creación. Creación que apunta al develamiento de alguien en particular, entendemos que ese "alguien", tendrá un comportamiento propio, particular, no general. Es a través de esas particularidades que se dan las diferencias, que son esenciales para leer, "Un modo de conducirse en", que hará y permitirá una clara y nítida lectura, es decir, lo harán comunicativo.

Es del movimiento nacido de estas relaciones, los gestos, las actitudes, de donde surge el develamiento de un personaje, en esos movimientos leemos una intencionalidad, una manera de ser, una manera viva de ser, que se está produciendo en un aquí y en un ahora.

Pero no sólo el movimiento nos muestra un personaje, también lo hace la palabra, pero entendiendo que ella es llevada por el movimiento, vive con él.

Entonces a través del desarrollo de nuestro trabajo, vemos que la experiencia corporal apunta a un teatro de conducta. Teatro en donde palabra y movimiento conviven en armonía, el actuar es un mostrar verbal, literario, narrativo.

CONCLUSIONES

Al hablar de teatro, del actuar en un escenario, no hablamos sólo del hecho de representar una situación o un personaje.

Teatro es Arte, el arte es una creación. Por tanto, el Teatro, que se manifiesta en esencia a través de la actuación, implica también, de parte de quien lo realiza un proceso de creación, proceso que no se reduce al sólo hecho de re-presentar, de volver a presentar. Requiere del actor de una creación imitación no es creación.

A diferencia de otras artes, el teatro no permanece más allá del momento en que se realiza; la pintura, la escultura, la plástica en general sí son permanentes, una vez que la tela ha cobrado vida, se han impreso en ella colores, líneas, formas, etc., no necesita, ni debe ser periódicamente re-hecha. En cambio el teatro es efímero, fugaz, existe

única y exclusivamente en el instante en que se realiza, por ello decimos que necesita de una concreción del proceso creativo por parte del actor. Concreción que debe ser fundamentalmente nítida, clara, sin entorpecimientos que posteriormente impidan una buena y correcta lectura de lo que se quiere transmitir. Debe haber acciones claras, que nos permitan ver, lo que un personaje quiere o desea.

Quisieramos detenernos y retomar aquello de que "el Teatro es Arte", y escarbar en que o quien es lo que hace de él un Arte.

Tendríamos que al Teatro concurren una serie de disciplinas que lo conforman. Se dice que: "El Teatro es la unión, el lugar donde se conjugan todas las artes". Tomando esta frase, pareciera que el teatro, existe gracias a la unión de diversas disciplinas y artes, plástica, música, arquitectura, danza, etc., que se manifiestan en el hecho teatral a través de la escenografía, vestuario, sonidos coreografías, etc. Pero viendo esta participación, nos damos cuenta que todas ellas en su concurrir, no hacen de y en el acto teatral, sino carente de vida, de movimiento. Ciertamente que ellas son capaces de sugerir vida y movimiento, la danza es movimiento, pero no por participar en el Acto Teatral, pasaría a ser un elemento fundamental de él. La danza no es un elemento esencial del Teatro, no lo hace ser un arte.

Todas estas disciplinas pasan a ser constituyentes y participantes, sólo en la medida en que se encuentran relacionadas directamente entre sí, y al servicio de quien es capaz de darles un uso, transmitirles vida con su accionar: El Actor.

Con ese accionar se devela un comportamiento, que será leído en relación con ese mundo exterior.

Estas artes y disciplinas, enriquecen la escritura teatral en la medida que están abocados a un mismo fin. Están al servicio del hecho teatral concreto (obra), e integrándose para, y con el actor, dar una visión, una interpretación con sentido artístico.

El espacio conformado sólo adquirirá carácter de teatral, si es capaz de ser sugerido, descubierto, "propuesto" por el actor a través de su movimiento. El actor conforma, crea, da vida a cada elemento, y es capaz de transmitir, de establecer la comunicación. "El teatro existe sólo con y en medio de la creación del actor".

Dijimos que el Teatro existe en el momento en que se realiza, cuando un actor percibe, se relaciona, tiene una conducta. Conducta que se cristaliza en gestos y actitudes, es decir, un movimiento. Pero, sería falso que postuláramos que sólo el movimiento nos muestra una conducta. El actor, para dar su interpretación del personaje, cuenta con su voz y su cuerpo, con la palabra y el movimiento. El movimiento nos muestra, nos hace presente la conducta de un personaje, pero él, se expresa, se comunica también con palabras, ellas deben vivir con y en movimiento deben convivir en armonía.

El espectador va al teatro principalmente, a ver lo que allí sucederá. Entendemos ese sucederá como la convivencia en armonía del movimiento y la palabra en relación.

Pero sostenemos que es esa "expresión corporal"; esa manifestación del cuerpo en el escenario, lo que nos "muestra", lo que nos "devela" a un personaje -"Las personas se conocen por lo que hacen y no por lo que dicen"-.

El Teatro, para que no se transforme en un he-

cho literario, narrativo, cuenta con el actor, que a través de la "expresión corporal" (Código Fundamental de la Actuación), nos muestra una conducta; donde la palabra vive con y en ese movimiento, que hacen del acto teatral un hecho vivo.-

--- o O o ---



CONVERSANDO CON DOMIENGO TESSIER

Giselle Munizaga.

Paz Yrarrázaval.

- G. MUNIZAGA.- Te hemos pedido esta entrevista para que los lectores de "Apuntes", junto con conocer tú última obra, "Por Joel", conozcan algo sobre el dramaturgo que hay tras ella y sobre las circunstancias que rodearon el proceso de su creación. Nos gustaría saber cómo llegaste a escribir esta obra.
- D. TESSIER.- Quieres decir, ¿Cómo empecé a escribir ...?
- Yo me juntaba en Guatemala, hace como 25 años, con un grupo de escritores. En un cafecito donde solían leer cuentos, poemas y cosas así. Era una especie de peña, pero con cafecito no más, de lo más entretenido, con gente muy valiosa, poetas y escritores destacados en centro América. Se leían cosas buenas, cosas discretas y cosas malas como siempre sucede, ¿no? Fue entonces que me surgió la idea, pensé que si esas personas escribían por qué no podía yo escribir. Entonces escribí un cuentecito que se llamó "Linda". Tuvo banta buena fortuna. Se publicó en una antología Chálena-Yugoslava. Después el libro llegó a Yugoslavia y fue traducido. Se pensó incluso hacer una película con él. Este cuento fue producto de la espontaneidad y de la irresponsabilidad. Fue escrito así y como fue escrito irresponsablemente es bueno. Entonces pensé: habrá que seguir escribiendo cuentos, sin embargo, ya mi mentalidad había cambiado.

Me había sentido escritor y me especé a cuidar perdiendo toda la gracia. Fue en ese momento que me di cuenta que mi lenguaje no era precisamente el cuento. Y así fue como intenté lo teatral.

- G. MUNIZAGA.- ¿Tú has escrito otras obras fuera de esta?
- D. TESSIER.- Si, tengo 6 obras escritas. Una de ellas muy premiada, lo cual no quiere decir nada porque creo que una obra vale una vez que se representa. Son obras bien distintas una de otra. ¿Cómo es mi proceso creativo? De repente me motivo para algo y lo escribo, luego lo guardo mucho tiempo. Después saco el manuscrito y lo leo, siguiendo el consejo de González Vera que me dijo que lo mejor que le pasaba a las obras literarias era tenerlas encerradas en una gaveta. Esa es una verdad del porte de un buque. Yo aplico este método siempre que escribo, guardo lo escrito y lo leo más tarde. Cuando se me quita el pudor se la leo a un grupo de gente, no es que les haga caso a todos, pero en fin, me formo una idea. Después pasa el tiempo, se la leo a otro grupo y así se supone que en un momento la obra está terminada.
- P. YRARRAZAVAL.- Es curioso, en tus obras te inspiras indiscutiblemente, en los acontecimientos del momento. Tú escribiste una obra que se ganó un premio en la Universidad Católica, que fue...
- D. TESSIER.- "Tablas, Láminas, Alambres de Púas y Demás".
- P. YRARRAZAVAL.- Y en eso vino el golpe, no se pudo...

- D. TESSIER.- Claro, y a mí me dolió mucho, porque era una obra muy buena.
- P. YRARRAZAVAL.- Debería haberse atrasado el golpe, dijiste tú.
- D. TESSIER.- Yo le decía con cierta perspicacia a Eugenio; estrénala enseguida porque puede pasar cualquier cosa. Pero no la estrenó enseguida y ahí quedó. Pero, es una obra que se puede dar, es una obra, que está autorizada para darse y espero que algún día se dé. Es una obra interesante.
- P. YRARRAZAVAL.- Esa obra está basada en un documento por eso yo te señalaba que a tí te interesa mucho la cosa documental. Que tus obras por ejemplo, la de un médico puntairensé Lucas Nidisich, esté basada sobre un hecho costumbrista. La otra obra (Tablas, Láminas, Alambres de Púas y Demás) es sobre un hecho real, la percepción de un país que estaba al borde de una crisis y ahora está...
- D. TESSIER.- Y curiosamente, fijate tú, que aquella obra no es una obra que yo pudiera escribir ahora, porque se escribió en ese momento, con esa realidad y creo que ahí puede estar el valor de ella cuando se vea más adelante.
- P. YRARRAZAVAL.- Claro, son obras que quedan como documentos.
- D. TESSIER.- Pero no me interesan los estrenos póstumos.
- P. YRARRAZAVAL.- Como obra, yo no sé si en este momento tendría aceptación todavía en Chile. Sin embargo creó un testimonio importante de una época.

D. TESSIER.- Lo que planteo en la obra es la situación del fin del año '72. Del paro de camiones, del comercio. Entonces la obra es muy positiva, es un poco decirle al pueblo chileno, bueno ¡Abra^{ca}ense y trabajen juntos! Esa es un poco la idea; ahora claro, está toda la tensión de ese momento. Es una obra que está con el lenguaje de esos días y por Dios, que eramos violentos todos. Es una obra que yo quiero mucho, ahí la tengo guardadita en la gaveta. Y pienso que no se le puede cambiar ni una coma, así esté mal escrita, porque vale por ese momento. Fue la única obra que yo escribí con real tranquilidad. Me encerré en mi casa, mi mujer estaba con mis hijos en Guatemala, y me encerré tres meses a escribir con una botellita de vino. Pasé tres meses escribiendo la obra. A los escritores chilenos habría que becarlos para que tengan tiempo de escribir; que no tengan que defenderse tan desesperadamente para parar la olla.

G. MUNIZAGA.- Hablamos de tú última obra "Por Joel"...

D. TESSIER.- La gente sonríe del título. Tú dices, Por Joel y la gente se sonríe. A lo mejor yo también esperé que se sonrieran. En esto de las obras hay mucho más de lo que uno cree que puso, pero eso lo ve otra gente.

G. MUNIZAGA.- Qué fue lo que te motive a escribir en torno al hecho en que está basada esta obra?

D. TESSIER.- Siempre hay algo que me motiva, una cosa que te da el empujón. Yo trabajo mucho con imágenes, porque soy un pintor frustrado. Cuando leí la primera noticia, me impactó mucho la imagen de éste niño de 15 años, arrodillado y de éste señor que friamente le da dos balazos y le vuela la cabeza. Esa imagen se me metió muy adentro, me quedé sin dormir

varios días. Se me aparecía, se me aparecía, (la hago aparecer bastante en la obra), y me dije: Yo debería escribir esta obra enseguida juntar un grupo de actores y representarla como teatro periodístico inmediato. Me puse a escribir, y me di cuenta que no me funcionaba escribirla así porque soy bastante lentito. Además, tengo que escribir a mano y pasar a máquina, porque si escribo a máquina no me resulta, en fin, una serie de mañas. Entonces empecé a guardar los recortes de lo que se publicaba en todos los diarios, pero era poco el material que tenía. Fui a La Tercera donde mi amigo Jaime Cachorro y le dije: Tú me tienes que pasar todo el material que se escribió en La Tercera sobre esto y me tienes que presentar al periodista policial que estuvo cubriendo la noticia. Entonces empecé a tomar textualmente entrevistas de los periodistas. Textualmente están aquí en la obra, incluso con la velocidad y con las fallas de sintaxis que de repente pueden producirse. Yo leía el material y me estremecía, porque me imaginaba la violencia. Hay violencia que no puede atenuarse. Pensé que se necesitaba de algún elemento más liviano, pero ¿cómo aliviar un hecho tan terrible? De ahí surgió la necesidad de hacer aparecer el personaje del padre en otro plano para aliviar la obra; Sin embargo, el resultado no pasaba de ser una crónica. Entonces me dije: Yo tengo que hacer un juego de tiempo para que esto sea teatro, para que tenga fuerza dramática. Como leyéndola no me resultaba, pegué hoja tras hoja, hice 20 metros de obra. Paseaba como león enjaulado en mi casa y me decía: Este pedazo lo pongo por allá Entonces aplicaba tijera y tan tan, tijeretazo por allá y lo encajaba y vamos viendo esto para acá. Así empecé a jugar con el tiempo y ese fue un elemento que resultó teatralmente

muy eficaz, porque refuerza cosas, porque permite cambiar de tono a las escenas, porque permite situaciones de humor: de humor un poquito gris y no negro. Así se armó la obra. Fue gracias a los periodistas que escribieron más de la mitad de lo que hay aquí y a las ti je ras.

- G. MUNIZAGA.- Pero tú señalabas y me pareció muy interesante, que en el texto -si bien está ins pirado en un hecho real- hay un elemento uni versal: esta posibilidad, abierta a cualquier hombre, de llegar a cometer un asesinato.
- D. TESSIER.- Claro, porque aquí digamos...
- G. MUNIZAGA.- Es decir, la obra tendría un valor uni versal que trasciende lo particular del hecho en el cual tú te inspiraste.
- D. TESSIER.- Claro que sí, hay una frase que dice uno de los abogados la cual pertenece a un jurista muy importante que dice: "Nadie puede dis poner de la vida de un hombre cualquiera sea la razón sin insultar el poder de Dios". En el fondo eso es lo que estoy diciendo con la obra: cómo el ser humano en cualquier momento está propenso a la violencia, al crimen, incluso por circunstancias, por descontrol, por qué sé yo por suma de violencia, por frustraciones en algún campo,...
- El hombre es una cosa muy débil, el hombre es tá muy propenso a hacer disparates ¿verdad? y el hombre se transforma en criminal, en asesi no, en un segundo. Entonces se supone que la justicia lo castiga, pero resulta que yo pienso, yo digo en esta obra (no es cuestión de que quiera contar toda la obra), desde el momento en que un señor aprieta un gatillo y ma ta a un individuo, desde ese momento, empieza a pagar su culpa. Yo creo, que en ese momen-

to se acaba para el tipo la paz, la tranquilidad, el futuro, todo.

Yo creo que la culpa ya la está pagando desde ese momento, y es una culpa honda, interna, dura, terrible, mucho más terrible que pasar años en la cárcel, ¿verdad? En el fondo en esta obra, quiero defender la vida humana en cualquier circunstancia. A nadie se le puede matar gratuitamente porque sí. Entonces he querido hacer, pienso haber hecho una obra anti-terrorismo, anti-violencia, anti-muerte. Eso es lo que pretendo decir. Y no me mateo para decirlo, lo digo con diálogos coloquiales, con palabras que están en los diarios. Todo lo que está en la obra está publicado en los diarios, no hay nada inventado. Hay inventadas unas escenas livianas, pero la mayoría ha sido publicado en su oportunidad, gracias a los periodistas.

G. MUNIZAGA.- Tú dices que basaste tu obra en un hecho porque éste te conmovió hasta el punto de quitarte la tranquilidad, ¿también pensaste en la necesidad de comunicar este hecho?

D. TESSIER.- El hecho era de dominio público, pero mi intención era hacer una radiografía de este caso, ¿cierto?, entrar en algún campo donde los periodistas no entraron, o entraron sin darse cuenta, ¿entiendes! Yo soy bien bueno para escribir comedias y me salen divertidas, pero creo que el teatro no es solamente para ir a pasar un rato y matar algunas horas, ¿no es cierto? La proposición que se hace en esta obra es meditar qué es el ser humano en este momento de la humanidad, tan conflictivo, tan sobre cuerda floja, ... Tanto más, porque el ser humano se va encerrando primero en su

casa, después se encierra en la televisión, es decir, cada vez se va encerrando en cosas muy chicas y no mira a su alrededor. Entonces, yo abro una ventana, no muestro una cosa precisamente simpática, pero digo: ojo a los peligros.

G. MUNIZAGA.- Una vez que tu terminas de escribir una obra, ¿que sucede?

D. TESSIER.- En estos días yo estaba con la guardia bastante baja porque en Chile el actor no sólo lo tiene que escribir una obra, una vez que la escribe tiene que empezar a correr compañía por compañía, director tras director para ver quien se la estrena, y es más agotadora esta segunda etapa. Y no solo eso, de repente hasta tiene que conseguir el financiamiento, y a lo mejor hasta trabajar en la obra. Es poco el interés que hay por nuestra dramaturgia chilena, es un hecho real. El que Paz Yrarrázaval me haya llamado para decirme que la obra se va a publicar me levanta la guardia, me estimula tremendamente, porque el teatro se hace para que se difunda. No suele suceder que a una persona se le llame para publicarle ni difundirle una obra, cuando esto es lo que realmente debería ocurrir. Ojalá una vez publicada esta obra, sea este u otro teatro que a raíz de la publicación se interese en llevarla a escena, pues es la única forma, como yo, un dramaturgo, sé lo que es escribir.

G. MUNIZAGA.- Claro, tu obra no está completa hasta que no esté comunicada mediante su montaje.

D. TESSIER.- Si la obra es como los dolores del parto, pero no nace realmente hasta que está en un escenario.

- G. MUNIZAGA.- Es curioso, porque de alguna manera la gente de teatro, el teatro chileno, se queja de falta de obras dramáticas y a la vez tú dices que no hay una estructura de acogida a los dramaturgos, ¿porqué?
- D. TESSIER.- Yo noto que no la hay, en cambio hay muchas obras escritas, obras que se pierden simplemente.
- G. MUNIZAGA.- El teatro chileno está centrado hoy en día en la creación colectiva y no aprovecha un potencial de dramaturgia que podrían estar alimentando su producción ¿porqué? ¿Cómo te explicas tú este fenómeno?
- D. TESSIER.- Hablar de la creación colectiva... Yo no he participado nunca en creaciones colectivas, casi siempre he hecho textos de los grandes poetas. Es un honor, es una necesidad, es un milagro para mí repetir los textos de los grandes poetas. Casi nunca la creación colectiva va a volar a la altura de los grandes poetas. Así es que ahí estamos cojeando siempre, lo cual no quiere decir que no haya habido cosas interesantes, pero yo no creo en la creación colectiva... yo sigo creyendo en el dramaturgo, absolutamente. Cuando es dramaturgo, ¿cierto? Sigo creyendo que la creación colectiva tiene un valor. Como cosa ocasional, como trabajo de academia, como trabajo de escuela, puede ser interesante, pero creo que son escasas las obras de creación colectiva que van a quedar en la historia o que son grandes obras.
- P. YRARRAZAVAL.- Yo creo que la creación colectiva tuvo valor en alguna época pero que ahora es nefasta, tanto para los actores como para los

autores. Los actores somos flojos de partida, cada uno se arregla su papelito de la mejor forma posible. Entonces el actor está no dando personajes, sino tipos. No hay situaciones psicológicas en la creación colectiva, jamás.

D. TESSIER.- Claro, por eso yo pienso, que en algunas etapas, en trabajos de academia, en etapas pequeñas pueden servir para algo, pero tiene los peligros que tiene la improvisación de personajes populares, pero no pasa nada artísticamente, no se produce el hecho artístico. Aunque lo haga estupendo, no está haciendo nada, está repitiendo lo que escuchó en la calle. Yo voy mucho al teatro, suelo ver todo lo que sea de teatro aficionado y profesional y muchas veces uno sale de una representación con la sensación de haber salido de un ensayo. Yo pienso que cuando no está el hecho artístico es porque el actor o el director o ese grupo humano, está "desapegado" de los hechos artísticos y de los hechos culturales. Si yo quiero ser actor de teatro, tengo que saber cómo es la pintura chilena, tengo que saberlo o vislumbrar algo, tengo que leer nuestra literatura para saber en qué estamos afirmados también tengo que entrar en un bar a tomarme un vaso de vino para hablar con la gente de la barra, no de las mesitas, sino de la barra, y aprender cosas, tengo que escuchar en la calle, tengo que escuchar la música chilena, tengo que ir a San Bernardo al festival folklórico, tengo que ver donde están nuestras raíces. Después al escribir van a aflorar sin pretender hacer folklore ni mucho menos, ... En cambio, parece ser que muchos artistas están desapegados de todas estas cosas que son las motivaciones para que logren crear el hecho artístico, ya sea escribiendo, ya sea re-

presentando ya sea dirigiendo lo no?

- G. MUNIZAGA.- Si, ahí tocas un punto que me parece muy interesante, que es la necesidad de la gente de teatro, del dramaturgo, pero también del director de ser personas cultas en el más amplio sentido de la palabra, de no solo saber cosas, sino...
- D. TESSIER.- Si... no saber, nació tal día, murió tal día, pero saber sobre el sentido profundo de las cosas. Esa es la figura teatral que necesitamos y no una enciclopedia. Necesitamos sentir la cultura nuestra, de este Chile, país nuestro. Voy a hablar un poquito sobre esto: Yo digo, en este país uno es carba y mucho sale a flote. Uno encuentra en la calle, por ejemplo, yendo a la vega, una linda ordenación de frutas, una naturaleza muerta y eso es cultura, es un cuadro, es una maravilla. Un cuadro ocasional, pero es un cuadro ¿verdad? En cambio yo quería referir me al gran investigador, al hombre que me metió a mí estas líneas en la cabeza pues no estoy diciendo nada nuevo, estoy hablando palabras de Pedro de la Barra, de quien me considero uno de sus discípulos más fieles. Fiel en todo sentido, fiel en considerarlo a él como un hombre generoso, abierto, estupendo, audaz, etc.
- El me metió estas ideas que están en mí, de este país especial, este país que hay que descubrir. La cosa de la búsqueda de lo positivo y no de lo destructivo. Hay que descubrir las cosas chicas para descubrir las cosas grandes. Esas eran más o menos las ideas con las cuales Pedro trabajaba y así logramos hacer cosas estupendas, logramos crear ese teatro que fue estupendo durante tanto tiempo y debe seguir siendolo. Hay muchas cosas estu-

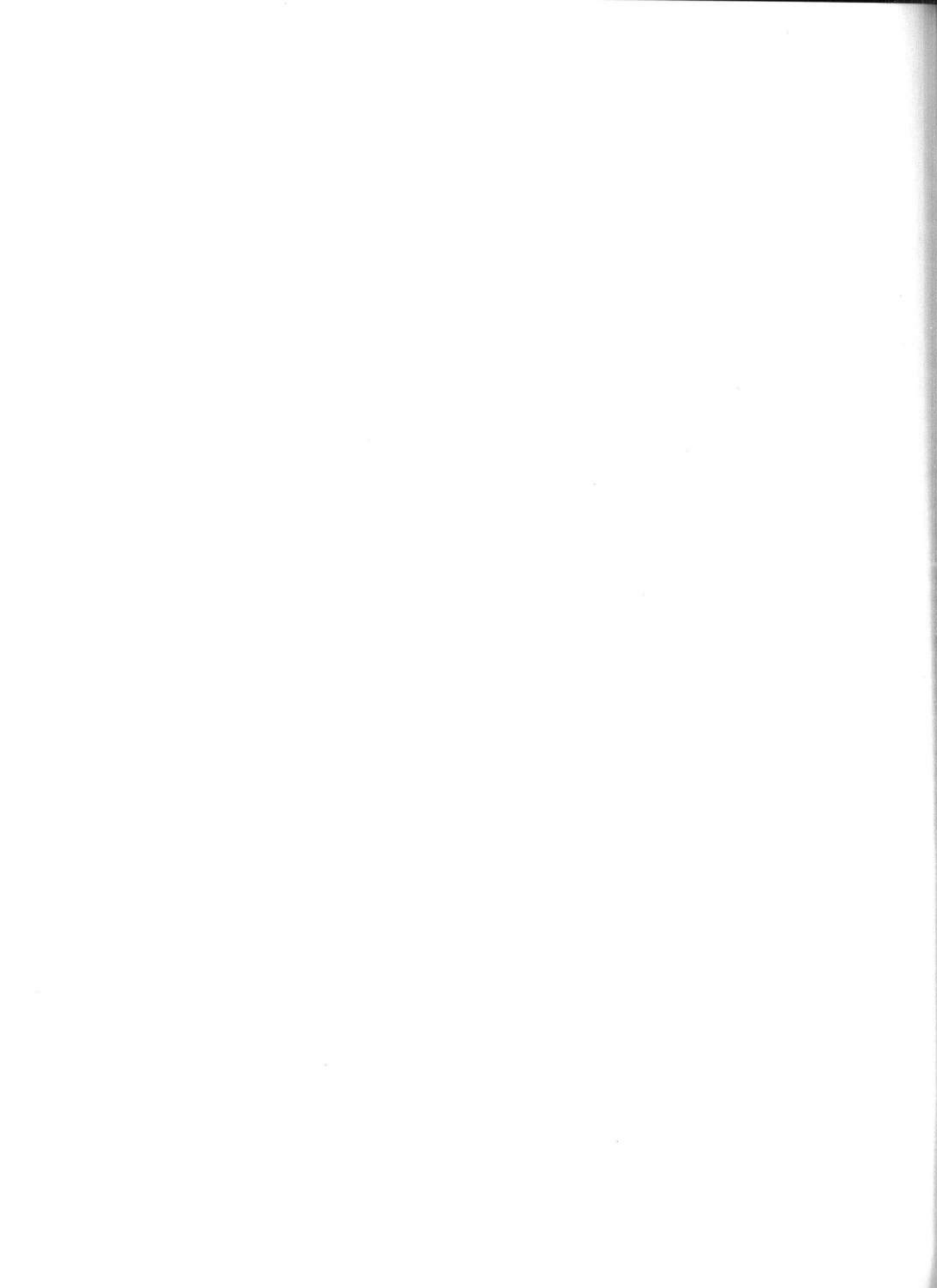
pendas en éste país. El año pasado se hizo el encuentro de escritores magallánicos en el Banco Nacional. Habían más de 40 escritores y se detectaron más de 100. Eso no quiere decir que todos sean estupendos, pero están haciendo literatura que no logra todavía, en la mayoría de los casos, traspasar la zona magallánica. Entonces escriben libros para Magallanes y justamente el encuentro se hizo para atraer esos cien escritores por lo menos de Magallanes. Se descubrieron pintores, se descubrieron nuevas líneas de artesanía, un montón de cosas que la gente ignora. Hay un grupo de intelectuales en San Fernando, que también está un poco olvidado y es muy interesante lo que hacen. También en los Andes y en Antofagasta encontramos grupos interesantes. Las gentes de este país son muy macanudas, yo lo sé porque he viajado mucho cuando trabajaba en el Canal Recreativo Nacional. Se podría impulsar todo esto hacia arriba, levantando, estimulando. En torno al teatro gira mucha gente..., si tú piensas en el Teatro Experimental, que cumple 40 años ¿quiénes eran nuestros maestros? ¿quiénes giraban en torno a nosotros y nosotros dentro de ellos? Estaban Manuel Rojas, Subercaseaux, Santiago del Campo, Eduardo Barrios, Santibañez. El grupo de teatro era un grupo no solo de actores, era un grupo de toda la intelectualidad. Las conversaciones que nos pegábamos hasta altas horas de la noche, no eran conversaciones de frivolidades y tonterías, eran cosas muy serias. Eramos un núcleo con los escritores, con los pintores, con los músicos y por ser un núcleo precisamente fue como surgió de repente así en ese período '40 - '41 la sinfónica, el ballet, el teatro, etc. Estábamos todos juntos, amarrados y no los actores flotando por su lado, los pintores encerrados en u-

na casita, etc.

G. MUNIZAGA.- Si... las universidades cumplieron un rol muy fundamental, porque de alguna manera sirvieron de nexo de...

D. TESSIER.- Claro, incluso el hecho de que en la Universidad todo funcionaba en la Casa Central entonces todos nos encontrabamos, ¿verdad? Ese tipo de proximidades yo creo que hay que fomentarlas, creo que es importante y sobre todo para nosotros los actores que estamos manejando un arte que es la suma de muchas artes. En el teatro se encuentran la literatura, la música, el ritmo, tenemos todo. Si nosotros no nos nutrimos de la gente especialista en todas nuestras ramas artísticas, malamente vamos a coger, por generaciones espontáneas, una obra de arte... ¡Y dije una cosa tan inteligente que no hablo mas!

--- o O o ---



PRIMER PREMIO en el Tercer Concurso de
Teatro para autores, de la Secretaría
de Relaciones Culturales de Gobierno
(1980)

"P O R J O E L"

Obra teatral, en dos jornadas,
Domingo Tessier.

PERSONAJES.-

(Por orden de aparición en escena)

JOEL, 17 años, un muchacho como hay muchos.

PADRE de Joel, fallecido hace siete años.

MADRE de Joel, 39 años.

REPORTER.-

BRINET, abogado de una parte.

RODRIGUEZ Fernando, 40 años, un agricultor
avícola como hay pocos.

RONDIN, 21 años.

DORA, 21 años, secretaria de Rodriguez.

TOBAR, abogado de la otra parte.

VOZ DEL LOCUTOR.

LUGAR DE ACCION.-

No hay decorado; sólo zonas de luces. (¡Más economía imposible!). El único elemento indispensable de utilería será una angarilla, improvisada con una vieja escala, sobre la cual estará el cadáver de Joel, ensacado hasta la cintura. La angarilla podrá ser ubicada en diversos puntos del escenario inclinada hacia el público, o vertical o como mejor se estime para dar mayor fuerza a esta imagen.

Podrían utilizarse también un par de sillas o otro elemento, aún cuando el autor lo considere innecesario, pero si el Director cree que ayuda... ¡allá él!

VESTUARIO.-

El más conveniente. En lo que a mi respecta deberían predominar tonalidades oscuras. Los abogados pueden lucir alguna nota de color conforme el tono de las escenas. El Padre de Joel debe vestir en forma pintoresca. El saco en que está metido el cuerpo de Joel es un saco vulgar y corriente, del cual todavía escurre algo del agua que acumuló en el canal de regadío.

LENGUAJE.-

El autor ha preferido que en este texto los personajes usen un lenguaje formal. En la interpretación los actores deberán darle el carácter rural o ciudadano correspondiente a cada uno de ellos.

PRIMERA JORNADA

DURANTE UN PAR DE MINUTOS SE ESCUCHA RUIDO DE AGUA QUE CORRE POR EL CANAL DE REGADÍO. EL PÚBLICO ADIVINARA MUCHO MAS ADELANTE QUE EL RUIDO CORRESPON

DE AL CANAL DE REGADIO PORQUE INICIALMENTE PUEDEN CONFUNDIRLO CON UN RIO O ESTERO. PERO, ESTO NO TIENE MUCHA IMPORTANCIA YA QUE PASADOS LOS DOS MINUTOS SE ESCUCHARAN DOS DISPAROS DE ESCOPETA Y SE ACABA LA CHACOTA, PORQUE SE ILUMINA LA ANGARILLA SOBRE LA CUAL ESTA EL CADAVER DE JOEL.

EL RUIDO DE AGUA DISMINUYE LENTAMENTE HASTA DESAPARECER. MIENTRAS EN UN RINCON DEL ESCENARIO, EN PRIMER PLANO VEMOS A JOEL DE ESPALDAS AL ESPECTADOR, MIRANDO SU CUERPO ENSACADO. EL PANTALON Y LOS ZAPATOS DE JOEL DEBEN SER IGUALES A LOS DE LA ANGARILLA PERO SECOS. SE VUELVE CON DESENVOLTURA HACIA EL PUBLICO.

JOEL.- ¿Cómo empezar? Este... No es fácil. Allá... (INDICA LA ANGARILLA) estoy metido en un saco, con la cabeza vacía. No es un bonito espectáculo. De ahí que sea mejor que ustedes me vean así, como era antes de...

(SUENAN DOS NUEVOS DISPAROS DE ESCOPETA)

... de eso. Es mejor. Y tal vez sea mejor que no sigan viendo "el cuerpo del delito". (HACE UNA SEÑA Y SE APAGA LA LUZ DE LA ANGARILLA)

Yo soy Joel. Joel Israel. Nombres raros. No sé por qué, pero me llamo así. Serían ideas de mi papá. ¡Se le ocurría cada cosa! El día que quise preguntarle por qué me había puesto este nombre, no estaba; se había ido. Se le ocurrió irse y... ¡se fue! Ni siquiera dijo chao. De seguro se echó la guitarra al hombro y partió sin rumbo. Mi mamá y todos lo buscamos por las cortinas, por los cerros y nada. ¡Joel! Yo creo que me puso así por "joel" no más. (SE RIE) Era retardero; eso decía mi mamá. Y ocurren te, decía. Pero hay algo que a mí papá no se le ocurrió: que yo iba a terminar así.

(POR UN SEGUNDO SE ILUMINA LA ANGARILLA)

No se le podía ocurrir... porque no es diver
tido.

(SE ENCIENDE OTRA ZONA Y APARECE EL PADRE DE
JOEL. LA ATMOSFERA DE LAS ESCENAS DE PADRE
E HIJO DEBEN TENER ALGO DE MAGICO, COMO QUIEN
DICE ... DE MAS ALLA DEL ESTERO)

PADRE.- No es divertido.

JOEL.- ¡Papá!

PADRE.- ¡Joel! Joel Israel.

(SE ACERCA SIN ALCANZAR A TOCARSE)

JOEL.- ¿Lo sabías?

PADRE.- Todo. A este lado del estero se sabe todo.
Lo malo es que no se puede hacer nada. Ni
gritar, ni ponerse de por medio, nada. Ade-
más no duele. ¿Por qué será? Parece que el
dolor está del estero para allá.

JOEL.- Así debe ser. Pero para mi el dolor terminó
con el segundo balazo.

PADRE.- Bueno... lo pasado. Lo que es ahora, por
fin, podemos hablar lo que se nos antoje des-
pués de... ¿cuántos años?

JOEL.- Diez, dice mi mamá.

PADRE.- Diez serán. Aquí no encuentras un calenda-
rio ni para remedio. Ni falta que hace tam-
poco. Y los remedios menos.

JOEL.- Así será.

PADRE.- Así es.

(SE SIENTAN EN EL SUELO)

JOEL.- Es bueno poder hablar así.

PADRE.- Es bueno. Pasó el tiempo y ahora podemos charlar de hombre a hombre. Eras un mocosi to así cuando me las heché.

JOEL.- ¿Para dónde?

PADRE.- Por ahí. Tres años anduve...por ahí. Después pasé para este lado sin saber ni como ni cuando. Lo último que me acuerdo es que le estaba dando duro a una guitarra en una fiestoca y algo se me vino encima.

JOEL.- ¿Una botella?

PADRE.- No creo. Era más grande que una botella. ¡damajuana sería! Y...¡buenas noches los pastores!

(FLASH SOBRE LA ANGARILLA)

JOEL.- Mira.

PADRE.- Ya lo vi. ¿Sabes? De repente me acordé de esa carrera de ensacados que hubo una vez para el dieciocho. La ganaste.

JOEL.- Con chanchullo.

PADRE.- ¿Cómo con chanchullo?

JOEL.- Si me trajiste a la meta casi al apa.

PADRE.- Una trampita inocente. Eran bromas que se me ocurrían... y todos se ca... mataban de la risa. (AL OIDO DE JOEL) Acá no se pueden decir garabatos.

JOEL.- Eran buenas tus bromas; eso dice mi mamá.

PADRE.- (CON UN SUSPIRO) ¡La ñora! (PAUSA) Si, pues. Eran buenos sacos, firmes. Y los lle

nábamos de chiquillos vivos. A la una... a las dos... y... ¡a las tres! Partían como rajadiablos.

JOEL.- Y el manso griterío.

PADRE.- ¿Y qué me dices de los porrazos? (TRANSICION)
Mal uso tienen hora los sacos... por lo menos ese.

JOEL.- Hum...

(BREVE PAUSA)

PADRE.- ¿Te desafío a una carrera de ensacados? Te doy ventaja.

JOEL.- ¿Estás mal? Te ganaría pameado. Tengo diez años más.

PADRE.- Verdad. Estiraste bastante. Yo estoy igual que cuando me fuí, con tres años más.

JOEL.- Diez.

PADRE.- No, Joel. ¿No ves que diez menos siete son tres?

JOEL.- (LO PIENSA UN POCO) Ah... ¡cierto! Pero, a lo mejor me ganas... con chanchullo. (RIEN AMBOS) No, si es broma.

PADRE.- Yo creo que te puedo ganar porque estás más gordo.

JOEL.- Es por el agua del canal. Hincha.

(SE APAGAN LAS LUCES Y SIMULTANEAMENTE SE EN
CIENDE UN FOCO QUE ILUMINA A LA MADRE)

MADRE.- Era muy travieso. Si no estaba un rato quieto; se lo pasaba corriendo. Un sábado, me acuerdo por las empanadas, se cayó y se golpeó

la cabeza. Se hizo un corte chiquito y empezó a salir sangre. Me asusté, pero la Carmen, una vecina buenagente, me dijo que era mejor; que si no se hinchaba y le podía hacer peor. Yo dejé que la sangre saliera solita... una diez, quince gotas. Y no pasó a más. Si los niños se mejoran al tiro. Ni me di cuenta cuando ya andaba corriendo como condenado. ¿Condenado? Ahora... su cabeza está hecha pedruzos. No quedan las quince gotas. No queda nada.

(SE APAGA EL FOCO DE LA MADRE Y SE ILUMINA OTRA ZONA DONDE SE ENCUENTRA EL ABOGADO BRINET Y EL REPORTER, QUIEN PORTA UNA GRABADORA)

REPORTER.- Usted... señor abogado...

BRINET.- Brinet, Bartolo Brinet.

REPORTER.- Dígame, señor Brinet... ¿sabe dónde se encuentra el criminal?

BRINET.- ¿Criminal? Yo no sé donde se encuentra el agricultor avícola don Fernando Rodríguez Carrocca. El me llama por teléfono, conversa conmigo, pero no me ha dicho donde se haya. Se entregará a la justicia cuando él lo decida.

REPORTER.- Por lo que usted dice se podría pensar que lo está encubriendo.

BRINET.- ¡No! Eso no lo podría hacer un profesional solvente como yo. Mi línea profesional y mi ética...

REPORTER.- Su ética debería impulsarlo a que se entregue.

BRINET.- No, todavía no. Hay que esperar que la efervescencia creada en torno a este caso...

REPORTER.- ... a este crimen...

BRINET.- No lo sabemos. En sus detalles lo ignoramos. Como decía... hay que esperar que la efervescencia disminuya. Cuando asumí la defensa del señor Rodríguez...

REPORTER.- ... del criminal...

BRINET.- No preguzgue, señor periodista, porque hay muchos detalles que hablan a favor de mi cliente. Por ejemplo: es excelente jefe de hogar, padre de tres hijos. Posee una vasta cultura; es un hombre que lee mucho.

REPORTER.- ¿Rider Digest? ¿Novelas Policiales?

BRINET.- (MOLESTO) Mire, yo le estoy haciendo un favor al otorgarle esta entrevista para que usted se gane el puchero y no le aceptaré una insolencia más. Hablemos de caballero a caballero.

REPORTER.- Disculpe, señor Brinet. Era un rasgo de humor para... para romper el hielo.

BRINET.- Acepto su excusa. La verdad es que mi cliente está envuelto en un "cuasi delito de homicidio".

(SE ESCUCHA LA VOZ DE LA MADRE A LA DISTANCIA.)

MADRE.- (OFF) ¡Joel! ¡Joel! ¡Joel!

REPORTER.- Parece que alguien está llamando. ¿Oyó?

BRINET.- No.

MADRE.- (OFF) ¡Joel! ¡Joel!

REPORTER.- ¿Y ahora?

BRINET.- Nada.

REPORTER.- Es una llamada inútil. Una "Cuasi" llamada. Joel está muerto. ¡Muerto! ¿entiende?

BRINET.- Efectivamente. Es muy lamentable. Pero, como le decía... el señor Rodríguez es un culto agricultor. No discuto que mi cliente actuó mal: Usó un arma para amedrentar a otra persona sin medir los peligros que encierra el hecho de que podría escapársele una bala. Pero, eso no implica que sea un frío asesino. En esto estamos actuando con absoluta honorabilidad.

REPORTER.- ¿Absoluta honorabilidad? Mata friamente a un niño, trata de hacer desaparecer el cadáver y huye.

BRINET.- Mire, con toda la riqueza que posee mi defendido se podía haber ido tranquilamente del país por Bariloche u otro lugar. Sin embargo desistió de hacerlo.

REPORTER.- ¡Ah! ¿Es muy rico el ... su cliente?

BRINET.- ¡Imáginese! 40.000 aves en un criadero. Es uno de sus negocios; tiene, además, varios autos, casa en Concón y Refiaca. Todo ganado honestamente.

REPORTER.- O sea que todo eso le permite...

BRINET.- No le permite ni más ni menos que a cualquier cristiano. Pero, él decidirá cuando se entregue a los tribunales.

(SE APAGAN LAS LUCES DEL SECTOR Y SE ENCIEN-

DEN OTRAS QUE ILUMINAN A FERNANDO RODRIGUEZ CAROCCA, QUIEN LUCE BIGOTES. PERMANECE EN SILENCIO HASTA QUE EL PUBLICO SE IMPACIENTA; LUEGO COMIENZA A HABLAR EN VOZ CASI INAUDIBLE. ¡Pobrecito!).

RODRIGUEZ.- Si, soy yo... el industrial avícola... Fernando Rodríguez Carocca. Traté de cambiar un poco mi aspecto, pero parece que no lo conseguí. El bigote no sirvió de mucho. El abogado dice que debo insistir en que disparé sin querer. No es cierto. Disparé con cólera, con rabia porque él no quería decir quienes eran sus cómplices. Disparé con ira. Pero... no pensé en la sangre, en la masa en cefálica... (SE CUBRE LA CARA CON LAS MANOS).

(SE APAGA LA ZONA DE RODRIGUEZ Y SIMULTANEAMENTE SE ENCIENDEN DOS FOCOS DIRIGIDOS HACIA LA PLATEA Y QUE DEBEN TENER LA MOVILIDAD NECESARIA PARA DAR LA SENSACIÓN DE UN AUTO CORRIENDO A ALTA VELOCIDAD EN LA NOCHE. SE ESCUCHA EL RUIDO DEL MOTOR FRENADAS, VIRAJES, ETC.)

RODRIGUEZ.- (OFF) ¡Desgraciados! ¡Robarle a gente honrada! Pero, ese infeliz va a largar la pepa o lo muelo a patadas. ¡Hijo de puta! (CADA VEZ HABLA MAS RAPIDO, JADEANDO) Si tenía que caer no más. Y al rondín le voy a dar los mil pesos que le prometí. Valía la pena gastarlos. Ahora voy a saber quienes son los otros y me las van a pagar. ¡Infelices! Uno les da trabajo y todavía le roban. Si debían morir de hambre. (FRENA DA Y VIRAJE VIOLENTO) ¡Camión desgraciado! ¡Al diablo! Lo voy a pasar no más. (RUIDO DE ACELERADA) Ahora tengo vía libre. ¡Ja, ja! ¡El rey de la carretera! Ahora, hacerlo cantar al jovencito y me las van a pagar todos juntos.

(CAMBIO DE ILUMINACION ANTERIOR)

RODRIGUEZ.- (QUITÁNDOSE LAS MANOS DEL ROSTRO) Saltó la sangre y me dió en la cara. Era sangre y... y sesos... Huesos como astillas... Todo eso queda pegado en uno. Yo lo miraba a los ojos para que confesara: Dora estaba de vuelta a la pared. Néstor, el rondín, tampoco miraba a Joel porque me estaba diciendo algo que yo no escuchaba. Lo veía mover los labios, pero la cólera no me dejaba oír nada... nada. ¿Cómo fué? ¿Una sandía que se revienta? ¿Una granada? Si... algo rojo. (LANZA UN TERRIBLE AULLIDO) ¡¡Taj!! Y todo rojo. Casi me habría gustado que se hubiera caído de golpe ... pero no. Se sacudió ... un esterter... Abrió el ojo derecho y parpadeó. Fue una mirada igual que cuando matas una res. Y después se fue cayendo hacia adelante de a poco. Yo traté de moverme, pero no pude. Cayó sobre mis pies. A través de los calcetines sentí la sangre. Esa noche traté de lavarlos; los enjuagaba y enjuagaba, pero seguían despidiendo sangre... sangre...

(SE ENCIENDE OTRO REFLECTOR Y APARECE EL ABOGADO BRINET)

BRINET.- No siga, señor Rodriguez. Es demasiado terrible hablar de eso a gente que ha pagado para ver un espectáculo. No siga.

RODRIGUEZ.- Pero...

BRINET.- No siga.

(SE APAGA LA LUZ DE RODRIGUEZ)

BRINET.- (AL PÚBLICO) Lamento que mi cliente les haya hecho pasar un momento desagradable. Es lo mismo que me dijo por teléfono. Pero, lo narra tan a lo vivo. ¿Se dan cuenta? Don Fernando es un hombre como cualquiera y ahora está hecho un guñapo humano. Pónganse en su

lugar. Ustedes lo vieron... Eso me ahorra mayores comentarios. ¡Pobre hombre!

(SE APAGA LA LUZ DE BRINET Y SIMULTANEAMENTE - bueno, los cambios de luz van a ser siempre simultáneos - SE ILUMINA OTRO SECTOR EN EL CUAL ESTARA EL RONDIN)

RONDIN.- (MIENTRAS REvisa SU ESCOPETA) Yo cuido es te criadero de noche. Es pesada esta pega de rondin. Me cuesta dormir de día porque se me queda pegado el olor a estiércol. No saco nada con ducharme. El sueldo es malo, pero no es cosa de regodiarse. Pero, don Fernando me prometió mil pesos extra si pillaba chanchito a algún ladrón. Hace tiempo que le roban; eso dice él y si lo dice es porque así será. Está seguro de que es una banda y que con agarrar a uno caen todos los demás. El sabrá como lo hace hablar. (MIRA HACIA UN LADO Y ESCUCHA) No, no fue nada. (PROSIGUE) No, si es cierto; le están robando poco, pero él dice que después llegan a mayores. En los días que llevo aquí no ha pasado nada. A lo mejor lo de los mil pesos es pura faramalla para que yo le ponga más pino. No, no lo creo, porque don Fernando siempre ha cumplido. Es caballero a la antigua, lo que se llama un caballero. Claro que cuando se pone de maletas es mejor mandarse a mudar. Pero, me parece buena gente. Mejor me parece la Dorita, pero esa es parcela suya. ¡Ganas le tengo a la negra! ¡Y cómo me acortaría la noche! (ESCUCHA HACIA UN LADO) ¿Oyeron? Parece que un billete de a mil anda dando vueltas por ahí. (SALE)

(APAGON. LUZ SOBRE DORA Y EL ABOGADO BRINET)

BRINET.- Mire, señorita Dora, la cosa no está nada fácil. Hay que encontrar atenuantes... y si no... inventarlos.

DORA.- Haga todo lo que pueda. Usted sabe que yo soy amiga de Fernando...

BRINET.- Por supuesto que lo se. Por eso estoy seguro que usted haría cualquier cosa para verlo libre, ¿no es así?

DORA.- Desde luego, señor Brinet.

BRINET.- Vea, Dorita, a mi me gusta ser muy derecho para mis cosas. Si a este asunto se le diera carácter de crimen pasional... la situación de don Fernando podría cambiar radicalmente.

DORA.- Pero, ¿cómo? No entiendo.

BRINET.- Es cosa de hechar a correr un rumor: que usted tenía amores con Joel.

DORA.- ¿Yo? ¿Amores con ese roto? Eso no lo creería nadie. Además a Fernando no le va a gustar.

BRINET.- Ya hablé con él. Está de acuerdo.

DORA.- Pero, debió habérmelo hecho saber.

BRINET.- Mire, Dorita, don Fernando está muy aplastado y me pidió que yo le planteara el asunto. De modo... que de usted depende.

DORA.- El sabe que terminaré diciendo que sí, como siempre.

BRINET.- ¿Ve? Con amor todo se puede. Le agradezco esta tremenda ayuda que le está prestando. Mire, usted va a declarar que...

(APAGON. SE ILUMINA LA ANGARILLA A MEDIA LUZ Y SE ESCUCHA LA VOZ DEL LOCUTOR. DE FONDO RUIDO DE MAQUINA DE ESCRIBIR).

LOCUTOR.- (EN OFF, HABLANDO RAPIDAMENTE COMO LO HARÁ EN TODAS SUS INTERVENCIONES SIGUIENTES)
 La Calera, 13 de agosto. "El más horrible de los crímenes que se recuerde en la zona quedó al descubierto ayer, cuando un grupo de niños avistó en un canal el cadáver ensacado de un individuo aparentemente joven. Alertados carabineros e investigaciones se extrajo el cadáver del agua y de entre sus ropas rescataron un carnet de identidad plastificado y dos panes de mantequilla en perfecto estado. "La víctima resultó ser Joel Israel Morel Torres, de 17 años de edad, con residencia en Ercilla 205, La Calera. Las prendas de vestir que portaba eran de regular calidad y de acuerdo a los gustos de un muchacho de escasos recursos".

(APAGON. SE ILUMINA UNA ZONA EN QUE ESTARA LA MADRE DE JOEL EN ALGUN QUEHACER)

JOEL.- (ENTRANDO) Mamá, ¿me das permiso para salir un rato?

MADRE.- ¿A esta hora? Deben ser como las nueve y me dia.

JOEL.- Es para juntarme con los cabros de la patota.

MADRE.- No se que juntas serán esas, Joel.

JOEL.- Buenas juntas; si tu me conoces. Hablamos pu ras leseras y fumamos... cuando hay cigarrillos. Ahora no tengo. ¿Está clara la indirecta?

MADRE.- Demasiado clara. Pero, tú deberías tener tus ahorros. Ayer me dijiste que trabajaste dos días en la Cruz, clasificando huevos.

- JOEL.- Así fué no más. Pero veinte pesos diarios se hacen nada. Para esta otra semana voy a trabajar cuatro días y... te voy a hacer un regalo.
- MADRE.- Ya, ya. Toma estos cinco pesos y compra cigarros sueltos.
- JOEL.- De sobra. Yo fumo porque los otros fuman. No creas que me gusta, pero si uno no lo hace le echan tallas. Chao. (INICIA EL MUTIS)
- MADRE.- Pero vuelve luego.
- JOEL.- Si, luego, porque mañana temprano voy a hacer unos mandados. Le voy a llevar gas licuado a doña Meche y leña a don Eloy. El viejo dice que prefiere la leña. Y después te devuelvo los cinco pesos.
- MADRE.- (RIENDO) Pero si se que no me los vas a devolver.
- JOEL.- Pero mañana no te voy a pedir. Así ganas cinco pesos. (SALE RIENDO)
- (APAGON. LUZ SOBRE LA ANGARILLA. RUIDO DE MAQUINA DE ESCRIBIR)
- LOCUTOR.- (OFF) La Calera. 14 de octubre de 1976. "Hermético silencio rodea la actividad de los funcionarios policiales que trabajan en la solución de uno de los más espantosos hechos criminales ocurridos en la zona y que sólo tiene paragón con lo sucedido a la rentista portefa Rosa Abramovich, quien fuera también asesinada, ensacada y lanzada al agua por su amante y un cómplice de éste. El cuerpo sin vida del joven Joel Israel Morel Torres, fué encontrado cerca de la bocatomá del río Acon cagua, en un pequeño canal denominado Comuni dad, en la Comuna de Hijuelas.

"Mientras tanto en Ercilla N°205, en esta ciudad, se sigue aguardando el cadáver para darle cristiana sepultura. Sobre la mesa está el retrato del muchacho y alrededor cuatro velas encendidas que permanecen así noche y día. La madre no deja de llorar la violenta desaparición de uno de sus regalones y a cada instante suplica que castiguen ejemplarmente a los hechores!"

(APAGON. VEMOS AL REPORTER CON EL ABOGADO BRINET)

REPORTER.- O sea que don Fernando estuvo torturando a ese pobre muchacho para que confesara algo que no sabía.

BRINET.- Yo no diría... tortura. Digamos... lo estuvo apremiando.

REPORTER.- Pues yo diría más: lo sometió a un juicio sumario hasta que disparo por segunda vez. Ahora sobre el rostro del niño.

BRINET.- De eso no puedo decir una palabra, porque sería ir contra los principios establecidos y estaría faltando a mis obligaciones como abogado.

(EL REPORTER AVANZA HACIA EL PUBLICO EN UNA ZONA DE LUZ, MIENTRAS BRINET DESAPARECE EN LA OSCURIDAD. Lindo efecto.)

REPORTER.- (AL PUBLICO) Estamos ante un hecho espantoso. La pregunta ya no es: "¿culpable o inocente?". En la calle el hombre corriente se plantea la siguiente interrogante: "¿Podrá el dinero de Fernando Rodriguez Carocca quebrarle la mano a la justicia?" (DURANTE VARIOS SEGUNDOS MIRA FIJAMENTE AL PUBLICO)

(APAGON. LUZ SOBRE EL RONDIN)

RONDIN.- Don Fernando me los ofreció y los gané. Yo pensaba que mil pesos era buena plata. Me los gané fácil porque el cabro era debilucho y no puso resistencia... -opuso, se dice- sí, no opuso resistencia, sobre todo después de la pateadura que le dí. Quedó botado como pollo. Pero no se me pasó por la cabeza que don Fernando lo iba a matar. De saberlo, lo largo y a la mierda la plata. Yo soy bueno para los combos y más de una vez le rompí las narices a un cristiano en alguna farra. O sea que tengo práctica en esto de la sangre. Pero, de ahí a ver como la cabeza de un chiquillo se revienta como... puchas... Si quedó el manso hoyo. Y después verme metido en un lío nada que ver, meterlo en un saco y todo lo demás. Jodido.

(APAGON. SE ENCIENDE OTRA ZONA EN QUE ESTARA SENTADA DORA, CON LA VISTA PERDIDA EN EL VACIO. ENTRA RODRIGUEZ, AHORA SIN BIGOTES. SU PRIMER IMPULSO ES IR HACIA DORA, PERO DESISTE. SE LE NOTA MUY AGITADO Y CONTENIDO. SE DESPLAZA EN DIVERSAS DIRECCIONES, SIN ATINAR A HABLAR. DESPUES ENTRA EL RONDIN QUE TAMBIEN CAMINA POR EL SECTOR SIN ARTICULAR PALABRA. TRAS UN LARGO SILENCIO DORA COMIENZA A SOLLOZAR QUEDAMENTE LAS MIRADAS DE LOS HOMBRES SE ENCUENTRAN ALGUNAS VECES, PERO RAPIDAMENTE ELUDEN LA VISTA MIRANDO HACIA LA OSCURIDAD. EN ALGUN MOMENTO LOS TRES PERSONAJES ESTAN DETENIDOS, DE FRENTE AL PUBLICO CON LA MIRADA PERDIDA EN EL VACIO.

RODRIGUEZ.- (EXPLOTANDO) ¡¡Por la misma mierda!!

(BREVE PAUSA CON DESPLAZAMIENTOS)

DORA.- (EN UN SUSURRO) No grites, amor. No ganas nada.

OTRA PAUSA

RODRIGUEZ.- (ACERCANDOSE A DORA TRATA DE TOMARLE LA MANO, PERO ELLA LA RETIRA) Mi negra, se que no gano nada, pero tenía que gritar.

DORA.- Te acriminaste. Te lo dije, pero... (SOLLOZA SUAVEMENTE, HIERATICA)

RODRIGUEZ.- (VOLVIENDOSE AL RONDIN) A ver, Néstor, ¿hicimos todo bien?

(LAS MIRADAS DEL RONDIN Y DORA SE CLAVAN EN RODRIGUEZ)

(APAGON. LUZ SOBRE EL REPORTER)

REPORTER.- (AL PUBLICO) No pude dejar de sentir un estremecimiento cuando don Fernando Rodriguez Carocca, prestigiado agricultor avícola, me estrechó la mano al comenzar nuestra entrevista en la oficina del Alcaide de Quillota. No era para menos. Esa mano apretó el gatillo. Miré -creo que discretamente- esa mano. No, no tan discretamente porque en ese momento se crisó; sentí su índice presionándome. No creo que lo haya hecho conscientemente. Algún músculo, tal vez insignificante, lo traicionó. Pudo haberlo traicionado también cuando disparó contra Joel. ¡Vaya uno a saber! Uno piensa que un agricultor debería tener las manos toscas; pues no, esa mano era fina, bien cuidada. Mano del que da órdenes, del que no se las ensucia. (SONRIE) Se lo que pensaron. otras, las que se hunden en la tierra, se ennoblecen en cada semilla lanzada al surco. (ANOTA ALGO EN SU LIBRETA) Perdón, anoté esta frasecita para mi crónica de mañana.

(LEYENDO) "Las manos que se hunden en la tierra se ennoblecen en cada semilla lanzada al surco". ¡Bonito!

(APAGON. SE ILUMINA OTRO SECTOR DONDE ESTARA RODRIGUEZ. EL REPORTER AVANZA HACIA EL Y LE DA LA MANO, RECREANDO LO ANTERIORMENTE NARRADO)

REPORTER.- Dígame señor Rodriguez, ¿qué pensaba mientras viajaba desde su casa en Concón a la granja La Cruz para interrogar al joven detenido por el rondín?

RODRIGUEZ.- Bueno... Sentía que por fin íbamos a dar término a una situación que nos tenía a todos haciendo turnos nocturnos. Íbamos a terminar con la banda que nos robaba en forma implacable.

REPORTER.- ¿Que impresión le dió Joel Israel.

RODRIGUEZ.- La de un pelusón. Mi error fue dárme las de detective usando métodos, que reconozco, son arriesgados.

REPORTER.- ¿Que sintió cuando lo mató?

RODRIGUEZ.- Como que a uno le queda la mente en blanco. Se pierde la noción de todo. Si, nos costó mucho reaccionar; me tuve que ir adentro a serenarme, no hilvanaba las ideas.

REPORTER.- ¿Pensó en alguna solución?

RODRIGUEZ.- En varias. Dar cuenta a Carabineros. Pero, pensé que el disparo no era del tipo que se hace en el caso de sorprender a un la drón. ¿Como explicar una equivocación? Tomé la decisión de ocultarlo.

REPORTER.- ¿Que sentía cuando viajaba a Hijuelas en busca del canal?

RODRIGUEZ.- Sentía espanto por lo que había hecho; un tremendo sentimiento de culpa. Matar a una persona es algo tan... No se puede describir con palabras. Pasó por mi mente mi vida anterior hasta ese minuto. Jamás había estado envuelto en un hecho de este tipo. Manejo desde los trece años y ni siquiera atropellé a alguien... ni a un perro... y de repente...

REPORTER.- ¿Y qué hizo esa noche, señor Rodriguez?

RODRIGUEZ.- Me quedé en La Cruz porque me iba a sorprender el toque de queda. Traté de distraer a Dora, que desde el momento del disparo estaba histérica. Le hablé de mil cosas para distraerla. Era como que amanecer no llegaría nunca.

REPORTER.- ¿Qué diferencia había?

RODRIGUEZ.- ¿Diferencia? Como que... entre nosotros se había trizado algo para siempre. Entre los tres quiero decir, porque Néstor...

REPORTER.- Yo me refiero a la noche. ¿Que diferencia había?

RODRIGUEZ.- Para mí la noche siempre ha sido una especie de... pesadilla. Por lo menos esa noche. En el día todo se ve más claro. Al día siguiente, a las siete, me fui a Concón. Viví algunos días una vida aparentemente normal.

REPORTER.- ¿No temía que Dora o el rondín lo denunciaran?

RODRIGUEZ.- Nunca. Pienso que son muy leales. (SILENCIO).

REPORTER.- Continue, por favor.

RODRIGUEZ.- Bueno... Apareció la primera publicación en un diario. Ahí nos derrumbamos todos. Dora vivía a puras pastillas. Con Néstor hablé una sola vez; estaba muy nervioso. Yo me sentí aniquilado.

(APAGON. UN FOCO ILUMINA A LA MADRE QUE HABLA DE FRENTE A LOS ESPECTADORES)

MADRE.- Si, señor. Lo esperé toda la noche. Después, tempranito, salimos todos a buscarlo. No lo encontramos por ningún lado; entonces, pensé en una desgracia. Nadie nos pudo dar razón; por eso di cuenta a Carabineros. Largos fueron los días y más largas las noches. En la morgue lo vi. Ese momento no se lo deseo a ninguna madre.

REPORTER.- (OFF) ¿Le costó reconocerlo?

MADRE.- No... por las ropas. Eso es lo que veo a cada rato. Ya me cuesta imaginarme a Joel como era... un chiquillo sano, con mirada de hombre... porque tuvo que hacerse hombre antes de tiempo, si no, ¿como? Imagínese, señor, que tuve que sacarlo del colegio para que ayudara en la casa. Y ayudaba hartito. Hacía pololitos también y a veces trabajaba en La Cruz para don Fernando, clasificando huevos. Bien se portaba don Fernando con él.

(APAGON. SE ENCIENDEN LOS FOCOS DEL AUTO QUE AVANZA EN LA NOCHE)

RODRIGUEZ.- (OFF) Ya no doy más, no puedo más. Tendré que seguir escapando toda la vida. Hice bien en no quedarme en Quillota, pero en Chillán tampoco me sentía seguro. No estaré se-

guro en ningún lado. ¡Maldita hora...!
 (VIRAJE BRUSCO) ¡Por la mierda, tanto chiquillo haciendo dedo! Y son chiquillos como él. (JADEA) Se acabó la paz, se acabó la familia... La paz... Y se que no la encontraré nunca más. Esta mano... Debí cortármela antes de...

(APAGON. VUELVEN LAS LUCES ANTERIORES)

REPORTER.- ¿Cómo se han portado con usted los vecinos?

MADRE.- Bien, muy bien. Entre los pobres siempre nos ayudamos, no ve que nos caen todas las desgracias. Entre todos juntaron lo que pudieron y así pagamos una parte de la funeraria.. Son caras las funerarias. En dos días gasté en Joel muerto más que en toda la vida. ¿Por qué no harán ataúdes más sencillos para los pobres? ¿Por qué un chiquillo que ha an dado toda su vida con los pantalones parchados va a ir a parar a un ataúd - urna le dicen - barnizado y elegante? Si la tierra se lo va a comer igual no más. Pero, llegaron como de tres funerarias y me convencieron. Yo ni me di cuenta cuando firmé las letras para la urna. ¿Urna? Será para cobrar más. La primera cuota la pagamos con la ayuda de los vecinos. Y conseguí cien pesos por el re loj de mi hermano; hubo que empeñarlo no más. Pero, ahora, el diez, se me vence una letra por cuatrocientos cincuenta pesos, y ya no queda nada para la peña. Ah, la cruz me la regaló el maestro Pérez.

(CAMBIO. SE ILUMINA EL SECTOR DE JOEL Y SU PADRE)

PADRE.- Cuatrocientos cincuenta pesos no es mucha plata, ¿no?

JOEL.- Harto.

PADRE.- Ahí sí que me pierdo. Me enredo entre pesos y escudos.

JOEL.- Sí es refácil. Es cosa de agregar tres ceros.

PADRE.- Creo que serían como... como... ¿cuatrocientos mil pesos?

JOEL.- Sí, pues.

PADRE.- O sea que eres medio millonario. Pero, antes...

JOEL.- Bueno, veinte pesos al día por clasificar huevos.

PADRE.- ¡Qué huev...! (MIRANDO PARA ARRIBA) Disculpe.

JOEL.- De todos modos era algo, para ayudar un poco a la vieja.

PADRE.- ¿Cuánto vale una cajetilla de Baracoa?

JOEL.- ¿Cómo?

PADRE.- Baracoa.

JOEL.- Estás atrasado. Ya no hay de esa marca.

PADRE.- ¡Qué lástima!

JOEL.- Pero hay otros, y mejores, supongo.

PADRE.- Es que el Baracoa me acompañó casi toda la vida. Estaba fumando un Baracoa cuando lo de la damajuana. ¿Tu fumabas?

JOEL.- ¿Por qué lo preguntas?

PADRE.- Por "joer". A este lado no se fuma; si somos animitas. (PAUSA RISUEÑA) Debe haber sido fregado para tu madre verte en la morgue. Se la doy a cualquiera.

JOEL.- Fregado debe haber sido. Pero, fijate, no lloró. Apretó las mandíbulas, cerró los ojos y parece que se puso a rezar.

PADRE.- Claro, eso ayuda. Si los pobres están como fatalizados. Pero, debería llorar, aunque sea un poco. Le haría bien. No es bueno dejar el dolor adentro. (BREVE PAUSA) Yo lo pasé bien al otro lado. Dolor que tenía, lo transformaba en farra. Me lo pasé farreando. (RIEN)

(APAGON. SEENAN DOS DISPAROS. LUEGO SE ESCUCHA, LEJANA, LA VOZ DE LA MADRE)

MADRE.- ¡Joel! ¡Joel!

(SE ILUMINA UN SECTOR DONDE VEMOS A JOEL, INMOVIL, EN EL SUELO; RODRIGUEZ CON LA ESCOPETA EN LAS MANOS; DORA LLORANDO Y EL RONDIN DE VUELTA HACIA UNA PARED)

RODRIGUEZ.- ¡No mires! No mires, Dora.

DORA.- (ENTRECORTADA) Te lo dije. Te acriminaste.

RODRIGUEZ.- (SE VUELVE Y HABLA AL RONDIN) ¿Está... muerto?

(EL RONDIN SE ACERCA A SU PESAR Y MIRA EL CADAVER)

RONDIN.- (VOLVIENDOSE, LIVIDO) Está... muerto. (SE CONTRAE, TOMANDOSE EL ESTOMAGO)

RODRIGUEZ.- ¡Anda a vomitar a otro lado!

RONDIN.- A usted... le pasaría lo mismo... si lo vie
ra.

DORA.- (SIN MIRAR) ¿Por qué? ¿Está...?

RONDIN.- Se le vació la cabeza y la pared está salpi
cada...

DORA.- (HISTERICA) ¡¡No!! No siga. (A RODRIGUEZ)
¡Vamonos!

RODRIGUEZ.- (AL RONDIN) Busca un saco y tápalo.

(EL RONDIN LO HACE TRATANDO DE NO MIRAR)

DORA.- (SUPLICA) Vamonos, Fernando.

RODRIGUEZ.- (SIN ESCUCHAR) ¡Por la misma mierda!
Yo no quise hacerlo... yo no quise. (A DORA)
No quise hacerlo. Te juro que no quise hacer
lo. ¿Por qué iba a arruinar mi vida? ¿Por
qué? (TRATA DE ABRAZARSE A ELLA)

DORA.- (RECHAZANDOLO) Debería odiarte en este momen
to, pero... no se. Sólo tengo ganas de llo
rar.

RODRIGUEZ.- (DESPUES DE PASEARSE INQUIETO SE ACERCA
AL RONDIN) ¿Se siente mejor? (PAUSA) ¡Ha
bla!

RONDIN.- (CON VOZ BLANCA) Que... que terrible.

RODRIGUEZ.- ¿Es todo lo que se te ocurre imbécil?

RONDIN.- Quiero irme.

RODRIGUEZ.- ¡No te vas a ir! Queda mucho por hacer,

sobre todo para tí. (EL RONDIN LO MIRA SIN COMPRENDER) ¿Oíste? Somos tres personas las que sabemos esto y nos secarán en la cárcel si se descubre.

RONDIN.- ¡Yo no hice nada! Esto lo hizo usted sólo. Yo le decía que...

RODRIGUEZ.- (ZARANDEANDOLO) ¿Qué te has imaginado, infeliz? (LO SUELTA Y SE CONTROLA) Perdona, pero te puedes ganar otros mil pesos; no dos mil mejor. Mételo en un saco; que Dora no lo vea. Lo vamos a botar al canal de Las Hijuelas. Lo llevamos en la maleta del auto y nadie lo va a descubrir. Pero, todo hay que hacerlo muy bien. Mientras nosotros vamos hasta el canal. Dora va a lavar todo esto.

DORA.- Pero...

RODRIGUEZ.- Usted me quiere, mi negra. Tiene que ayudarme. La suerte de los tres depende de como hagamos las cosas. Y usted Néstor, mañana le pasa dos manos de cal a las paredes y revisa que no quede huella. Después de doy la plata para que vaya a remoler al puerto. ¡Ya! A trabajar o nos desgraciamos todos.

RONDIN.- No quiero su plata; yo no hice nada.

RODRIGUEZ.- Eso depende de como yo cuente la historia y de como la cuente Dora.
¿Verdad, negra? (EL RONDIN TITUBEA Y MIRA A AMBOS LADOS. DORA RETIRA LA VISTA) ¡Ya!
¡A trabajar!

(LENTAMENTE Y EN SILENCIO EL RONDIN CUMPLE SU TAREA. TRATA DE CARGAR EL CUERPO DE JOEL. COMO NO LO CONSIGUE, CON LA MIRADA PIDE AYUDA A RODRIGUEZ, QUIEN LO HACE. RODRIGUEZ MIRA HACIA EL EXTERIOR Y AMBOS SALEN)

DORA.- (AL SENTIRSE SOLA SE DESAHOGA LANZANDO UN AU
LLIDO) ¡INO!!

T E L O N

Fin de la primera jornada.

SEGUNDA JORNADA

(SE ILUMINA EL CENTRO DEL ESCENARIO , PRIMER
PLANO, Y ENTRA A ESA ZONA EL ABOGADO TOBAR,
MIRANDO HACIA TODOS LADOS)

TOBAR.- Parece que no hay quien me presente. Tendré que hacerlo yo mismo; no será la primera vez. Con permiso. Soy el abogado Francisco Tobar. (CARRASPEA) Bien... De acuerdo al Artículo 391 del Código Penal este caso merece la pena de muerte. Personalmente considero que deliberadamente se aumentó el dolor de la víctima. Era un muchacho menor de edad. Un niño. En los veintiseis años de ejercicio de mi profesión no he conocido un crimen más brutal. Para mi es un acto de feudalismo. Lo comparo a un caso ocurrido en San Bernardo el año 1964, donde un marido sorprendió a su mujer en adulterio y, tras golpearla violentamente, ordenó a sus inquilinos que la pasearan encadenada y desnuda en carreta.

(APAGON. SE ILUMINA UN SECTOR DONDE ESTA LA MADRE. TOBAR SE ACERCA A ELLA)

- TOBAR.- Señora, comprendo su dolor y la acompaño en el sentimiento.
- MADRE.- Gracias, señor... ¿señor?
- TOBAR.- Francisco Tobar, abogado.
- MADRE.- Usted no es el primero que viene a acompañar me en el sentimiento. Ya van cuatro.
- TOBAR.- Es que a todo el mundo le duele su tragedia y quisieran hacer algo...
- MADRE.- Nadie, salvo mis vecinos, han hecho algo por mí.
- TOBAR.- Si, suele suceder. La gente es demasiado egóista...
- MADRE.- ... y tienen sus problemas los pobres...
- TOBAR.- Así es... Así es. (HAY UNA PAUSA PORQUE TOBAR BUSCA LAS PALABRAS)
- MADRE.- Bueno, señor abogado... Y aparte del sentimiento, ¿qué más se le ofrece?
- TOBAR.- (CON MUCHA AUTORIDAD) Vengo a ayudarla. Le ofrezco mis servicios profesionales sin costo alguno.
- MADRE.- ¿Sin costo... dice?
- TOBAR.- Tal como lo oye. He estado siguiendo este caso y estoy seguro de que el culpable no puede eludir el castigo que merece. Mi defensa se basará en los planteamientos de Francisco Carnelutti en su libro "El problema de la pena".

MADRE.- ¿Quién es ese caballero?

TOBAR.- La máxima autoridad mundial en materia penal.

MADRE.- Ah...

TOBAR.- Este es el planteamiento de Carnelutti:

(SE ILUMINA LA ANGARILLA)

"Nadie puede disponer de la vida de un hombre, cualquiera sea la razón, sin usurpar el poder de Dios".

(SE APAGA LA LUZ DE LA ANGARILLA)

No es sólo la verdad y profundidad que encierran estas palabras; hay todo un concepto cristiano ¿no cree?

MADRE.- Si, eso lo entiendo muy bien.

TOBAR.- Bajo esta premisa, de la que estoy profundamente empapado, iniciaré mi acción.

MADRE.- Si usted cree que ...

TOBAR.- Y no le voy a andar con rodeos; por eso le ruego que me escuche con mucha atención. Deje un poder -lo traigo redactado- y deje todo de mi cuenta. Le conseguiré una indemnización cuantiosa.

MADRE.- No me interesa la plata; lo que yo quiero es que castiguen al asesino, que lo maten.

TOBAR.- Comprendo sus sentimientos y los respeto. Creo que cualquiera reaccionaría así. Pero... el asesino es un hombre de excelente situación económica. Pagaré lo que se le pida.

Una fuerte indemnización... dinero que usted necesita para cuidar a sus hijos... será un atenuante -no tiene otros- para el señor Rodríguez y estoy seguro de que él no querrá pudrirse en la cárcel.

MADRE.- No se. Tendría que pensarlo... consultarlo con mis hijos.

TOBAR.- Hágalo. Tal vez ellos sean más objetivos. No es fácil llevar a un asesino ante el pelotón de fusilamiento. Eso, además, no le devolverá a su hijo.

MADRE.- Lo voy a hablar con ellos, porque yo estoy muy confundida. Entre los periodistas, los abogados y todo lo demás, estoy tupida. No veo nada claro.

TOBAR.- Lo comprendo, señora. Esto déjelo de mi cuenta. Haré todos los esfuerzos para lograr una cifra significativa. Claro que esto llevará tiempo, hay que incurrir en gastos...

MADRE.- Pero si yo no tengo nada, nada, ¿entiende?

TOBAR.- No se preocupe de eso, ni siquiera de mis honorarios.

MADRE.- (DESPUES DE MIRARLO FIJAMENTE) ¿De verdad? ¿Y por qué hace todo esto?

TOBAR.- Por humanidad. Este crimen me ha causado una profunda indignación; la pobreza en que usted vive me duele como propia. Por eso no puedo pedirle que pague nada... por ahora.

MADRE.- Por ahora? Entiendo menos.

TOBAR.- Es muy claro. Usted no desembolsará un solo

centavo. Yo unicamente descontaré de la indemnización un cuarenta por ciento como honorarios. Pero, usted recibirá una suma elevadísima. (INICIA EL MUTIS) Señora, no olvide este nombre: Carnelutti.

MADRE.- (CALLA Y OTORGA) Carne...

(APAGON. SE ILUMINA UNA ZONA A LA CUAL ENTRA Y SALE BRINET, QUIEN ESTA MUY AGITADO. TRAE UN DIARIO EN LA MANO)

BRINET.- (AL PUBLICO CON AIRE DE TRIUNFO, PERO COMO SI ESTUVIERA HABLANDO CON RODRIGUEZ) Si, pues don Fernando. Apostaría que ni usted esperaba este golpe noticioso. (AGITANDO EL DIARIO) Esto puede ayudar mucho. Escuche:

LOCUTOR.- (OFF) "Nuevos antecedentes que dan un vuelco espectacular al caso de la muerte del joven de 17 años Joel Morel, trascendieron esta mañana en fuentes del juzgado local donde se ventila el proceso: Según se señaló, la joven víctima mantenía relaciones íntimas con la secretaria de la granja avícola donde se cometió el crimen, Dora Ortiz. En los momentos de ser sorprendido por el rondín, Morel venía haciendo abandono de las habitaciones de la secretaria. Tales hechos, declarados en el proceso por la propia secretaria dan un vuelco al caso ya que en las primeras declaraciones tanto el rondín como la propia secretaria habían señalado que..."

BRINET.- (INTERRUMPIENDO) ¡La frase siguiente viene entre comillas, don Fernando!

LOCUTOR.- "... Sorprendieron a Joel Morel robando en el interior de la granja". De acuerdo a esta información no habría existido robo y los dos

panes de mantequilla, encontrados en los bolsillos del muchacho, le habían sido regalados por la mujer. Por otra parte, Dora Ortiz, en el curso de los interrogatorios, reconoció haber mantenido relaciones íntimas con el propietario de la granja avícola, Fernando Rodríguez, durante tiempo prolongado."

BRINET.- No, no por favor. No se enoje, don Fernando. Lo último había que señalarlo para darle el carácter de crimen pasional. (HACIENDO SEÑAS AL IMAGINARIO DON FERNANDO PARA QUE NO HABLE) Se que va a tener problemas con su mujer... (ESCUCHA) ¿Qué? ¿Ya los tuvo? Entonces no importa. Pero, esta noticia es un golpe maestro, ¿o no?

(APAGON. LUZ SOBRE REPORTER Y RODRIGUEZ)

REPORTER.- ¿Por qué huyó?

RODRIGUEZ.- Prefiero no hablar de las razones. Hubo un consejo equivocado y no diré quien me lo dió. Huir es una pesadilla; es lo más espantoso que he vivido. Es una sensación de angustia permanente, de noche y de día. Parece que todas las caras en la calle lo reconocen a uno. Y la soledad... sobre todo la soledad. Cuando el abogado me dijo que yo debía entregarme, estaba deshecho, no daba más. Cuando fui puesto a disposición de Carabineros sentí una gran tranquilidad, me relajé. Aquí, en la cárcel, estoy tranquilo.

REPORTER.- Y... ¿sabe usted lo que puede pasar en el juicio?

RODRIGUEZ.- Me siento confiado. Mi versión fue totalmente veraz, a tal punto que las pequeñas cosas

tradiciones -que fueron de forma y no de fondo- se esfumaron y al final prevaleció mi declaración.

(SE ESCUCHAN VOCES AIRADAS QUE VAN EN AUMENTO)

VOCES.- (OFF) ¡Asesino! ¡Que lo maten! ¡Que lo linchen! ¡Desgraciado! ¡Chacal!

REPORTER.- Pero, el hombre de la calle....

RODRIGUEZ.- La reacción del público en la puerta del juzgado fue el resultado de una campaña de prensa.

REPORTER.- ¿Cree usted?

RODRIGUEZ.- Estoy resentido con la prensa porque me prejuzgaron. El hecho de que huyera no podía dar pie para que inventaran tantas versiones. Y más me duele que un diario inventara una entrevista.

REPORTER.- ¿Que diario?

RODRIGUEZ.- ¿Espera que se lo diga? No, no quiero que me liquiden. Mi abogado ya ha protestado por eso.

REPORTER.- DÍGAME, señor Rodríguez, ¿usted es la misma persona que ingresó a la cárcel o nota algún cambio en usted?

RODRIGUEZ.- La vida en la cárcel me ha dado una visión diferente de mis semejante. Se aprende otra dimensión de la convivencia humana. Parece que la adversidad hace al hombre más humano, más generoso. Con decirle que hasta Néstor, el rondín, nos hemos hecho más conocidos aquí.

REPORTER.- ¿Más... amigas?

RODRIGUEZ.- Hum... Ahora solo aguardo al veredicto de la justicia y espero que la prensa no siga in ventando.

(SE RETIRA RODRIGUEZ. EL REPORTER LO SIGUE CON LA VISTA Y SE VUELVE AL PUBLICO)

REPORTER.- No creo que valga la pena hacer algún comentario sobre esta entrevista. El espera...

(APAGON. LUZ SOBRE LA MADRE)

MADRE.- Yo no espero. ¿Para qué? Durante días creí que aparecería Joel Israel con su alegría de siempre. Pero no. Ni la justicia ni nadie lo hará sentarse a la mesa, meterse en el catre que estará igual como lo dejó. No quiero tocar nada de eso, pero sé que algún día tendré que hacerlo. La casa es chica, los niños crecen y las necesidades más todavía. Por otro lado, miramos el catre y ya no hablamos en todo el día. Solo él queda rondando. Solo él. Y eso es lo malo. Hay que ponerle la cara al viento y al destino y empujar por los que quedan.

(APAGON. LUZ A UNA ZONA DONDE ESTARA EL REPORTER. LA MADRE VA HACIA EL)

MADRE.- ¿Y qué quería que hiciera? Yo no puedo revivir a mi hijo.

REPORTER.- Desde luego. Pero ha causado indignación en la gente, porque al retirar usted la querrela de pena del criminal se podrá reducir de 15 años a cuatro o cinco.

MADRE.- (ALGO DESAFIANTE) ¿Es mucha la diferencia?

REPORTER.- Bueno... la gente está indignada, la acusan de haber vendido la vida de su hijo.

MADRE.- Cuando pasó la desgracia mucha gente me ayudó. Si estoy muy agradecida. Se que ahora me dan la contra; pero, yo nada digo. ¡Qué sacaba con seguir juiciando!

REPORTER.- Usted dijo al principio que lo único que pedía era que la ley fuera dura con el homicida. Si hasta clamó por la pena de muerte.

MADRE.- No lo niego; lo dije. Y lo sigo pensando, pero... Soy pobre y viuda. Jamás he tenido un minuto de descanso. Tenía siete hijos; ahora me quedan seis y tres de ellos están en la escuela. No podía seguir ciega. Tenía que llegar a un arreglo, a un acuerdo.

REPORTER.- ¿Usted sabía que la casa que le regalael Sr. Rodriguez era el hotel galante "Mónaco"?

MADRE.- ¡Qué se yo de hoteles! Lo que fuera. Es una casa grande y eso es lo que importa. Yo quería poner una fuente de soda o un restaurant pero la Municipalidad no da patentes para este sector, de modo que creo que pondré una roticería. Creo que con los sesenta mil pesos me alcanza.

REPORTER.- Parece que usted ya hubiera perdonado al asesino.

MADRE.- No estoy segura, pero algo me ha ayudado a ser protestante. Hay un Dios que todo lo ve y todo lo juzga mejor que los hombres, ¿no cree? La justicia de arriba tiene que ser mejor.

REPORTER.- Pero, dígame, ¿cómo llegó a este arreglo?
¿Alguien la aconsejó?

MADRE.- No, nadie. Ya estaba harta de consejos y
líos. Lo hice por mi cuenta.

REPORTER.- ¿Y por qué le quitó el poder a su abogado?

MADRE.- (MOLESTA) Es harto preguntoñ usted. Le voy
a ser bien sincera. El hizo una mala acción.
Una vez le mandé a pedir dinero, quinientos
pesos y me mandó un cheque. Me lo cambiaron
y al poco tiempo fué devuelto por falta de fon
dos. ¿Por qué hizo eso? No tenía para qué,
¿verdad?

REPORTER.- Es efectivo que su abogado está solicitando
una indemnización de quinientos mil pesos?

MADRE.- No se la cantidad, pero algo así sería.

REPORTER.- ¿Están incluidos los honorarios es esa can
tidad?

MADRE.- Quiere decir la paga, ¿no? Cuando él ofreció
tomar mi caso dijo que lo haría gratis. El
señor Tobar dijo que si obteníamos el dinero
lo íbamos a colocar en una financiera, en San
tiago, y que todos los intereses iban a ser
para mi.

REPORTER.- ¿En que financiera?

MADRE.- Yo no se. No entiendo de eso. También dijo
que todos los gastos del juicio los iba a te
ner que pagar el Sr. Rodríguez. Bueno, yo le
quité el poder por eso del cheque y, además,
porque siempre que iba a hablar con él me tra
mitaba, me decía que esperara, que volviera
otro día. A mí me pareció que eso no estaba
bien.

REPORTER.- Otra pregunta.

MADRE.- (MOLESTA) ¿No cree que ya ha preguntado bastante?

(APAGON. SE ILUMINA UNA ZONA A LA QUE ENTRA JOEL. EL RONDIN SE ABALANZA SOBRE EL Y LO GOLPEA BRUTALMENTE. JOEL OPONE ALGUNA RESISTENCIA PERO ES DOMINADO Y ENCAÑONADO POR EL RONDIN)

RONDIN.- ¡Desgraciado! Me rasguñaste la cara. (SE SECA EL RASGUÑO CON UN PAÑUELO Y PATEA A JOEL QUE ESTA EN EL SUELO EN POSICION FETAL) ¿Así es que tú eres de la patota? (LE REvisa LA ROPA Y ENCUENTRA DOS PANES DE MANTEQUILLA) ¿Así es que eras tú el que entraba a la bodega? De seguro que eres el jefe de la banda, porque no te ibas a ensuciar las manos por esta porquería. Pero, caíste chanchito. Y la mantequilla te la voy a dejar en los bolsillos para que el patrón lo vea. (LO HACE BRUTALMENTE Y GOLPEA A JOEL) Mocososo de mierda. Debería darte las gracias porque con esto me voy a ganar mil pesos extra.

JOEL.- (SOLLOZANDO) Pero, si yo no soy ladrón.

RONDIN.- ¡Callate! Dime la firme. ¿Los robaste o no?

JOEL.- Si estos pedazos de mantequilla me los regalaron. Se los iba a llevar a mi mamá.

RONDIN.- Con que la mamita te mandó...?

JOEL.- ¡No toque a mi madre!

RONDIN.- No la voy a tocar. ¿Para qué? Si ella te hizo así.

(LE DA UN PUNTAPIE Y JOEL SE RETUERCE. QUE DA UNA LUZ SOBRE JOEL Y OTRO FOCO ILUMINA A LA MADRE. EL RONDIN NO SE VE)

MADRE.- ¡Cómo pasa el tiempo! Una diría que fue ayer cuando lo tenía adentro, hecho un ovillo.

RONDIN.- (EN OFF Y DISTORCIONADO) ¿Para qué? Si ella te hizo así.

MADRE.- Harto que me costó educarlo. Claro...sola. No es fácil cuando se tiene siete hijos y el marido se ha ido para otros rumbos. Es harto fregado. Pero, estoy contenta con mi chiquillo. Es cariñoso, eso es lo importante. Y siempre dice la verdad; eso vale en una persona.

(VUELVEN LAS LUCES ANTERIORES)

RONDIN.- Ya pues, deja de quejarte que ya me estoy choreando. Ya te vas a quejar cuando venga el patrón. Ahí vas a ver.

JOEL.- Pero, si yo no he hecho nada.

RONDIN.- Gracioso. Y van dos años que roban aquí.

JOEL.- Lo juro. Por mi madre, se lo juro. (SOLLOZA)

RONDIN.- Casi me dan ganas de creerte; pero, hay mil pesos de por medio y mil pesos es plata.
(LLAMANDO HACIA UN LADO) ¡Dora! ¡Dora! (A JOEL) Ya prendió la luz. Si aquí todos estábamos listos para este negocio. (GRITANDO HACIA UN LADO) ¡Dora! Llama a don Fernando. Dile que ya cayó uno.

DORA.- (OFF) Enseguida lo llamo.

(APAGON. AHORA VEMOS A BRINET, QUIEN SE DIRIGE AL PUBLICO)

BRINET.- Dura me esta resultando esta defensa del señor Rodriguez. Es un caso dificil. Demasiados agravantes. El dice que no fue su intención disparar sobre Joel. Yo creo lo mismo. Nadie va a querer arruinar su vida, sobre todo si es una vida holgada: casas, autos, familia, secretaria para todo servicio... y ¡buena! Pero lo mató y trató de hacer desaparecer el cadáver. Agravantes, como decía. Lo malo es que Rodriguez es un hombre complicado. Yo basaré mi defensa en la conducta intachable de mi defendido antes de... Esto tampoco es fácil porque los periodistas andan moviéndose por su cuenta para undirlo.

LOCUTOR.- (OFF, MIENTRAS BRINET ESCUCHA) "Ahora la opinión pública se pregunta sobre el verdadero motivo del crimen. Nadie cree que sea solamente el robo de un cuarto kilo de mantequilla. Algunos afirman que no hay tal, pero que el muchacho sabía de negocios ilícitos del Sr. Rodriguez -incluso se señala la posibilidad de tráfico de drogas- y que por ello debía ser silenciado".

BRINET.- ¿Oyeron? ¡Drogas! Absurdo. Pero, como se botan a detectives descubrieron que el Juzgado Local tiene numerosas acusaciones por abuso en el pago a sus trabajadores y por despidos arbitrarios sin indemnización de ninguna especie. ¡Tremendo descubrimiento! Pero si esto pasa a cada rato y en mayor escala. Claro que, entre tanta tontería, han sacado a la luz algo que es más delicado: se trata de una acusación interpuesta en su contra por uno de sus vecinos. El hecho ocurrió hace tres años y la víctima del atropello es... (MIRA SU CARPETA) es

don Luis Gallardo, de 73 años, un modesto agricultor colindante de don Fernando. La acusación dice que todas sus aves fueron envenenadas por el señor Rodriguez.

(APAGON. AHORA SE ILUMINA EL SECTOR DE JOEL Y SU PADRE)

PADRE.- Mira, Joel, no creo que nada de eso valga la pena. Ni que salga libre, ni que vuelva a su casa, ni que se haga rico de nuevo. Ese hombre nunca va a encontrar la paz.

JOEL.- ¿Por lo de las gallinas?

PADRE.- ¡Tú estás en las nubes, Joel!

JOEL.- En las nubes estoy.

PADRE.- Era un decir. Lo de las gallinas del pobre Gallardo fue otra brutalidad de Rodriguez, pero al lado de lo tuyo...

JOEL.- ¡Te imaginas las gallinas de don Lucho! ¡Con lo orgulloso que estaba con sus aves! La cara que habrá puesto cuando se dió cuenta que nadie cacareaba en su gallinero.

PADRE.- Y cuando vió la mansa tendalada. (RIEN) Claro, es medio divertido; porque retorcerle el cogote a una linda gallina castellana para hacer una buena cazuela es una cosa, pero liquidar un gallinero completo es como tonto. ¡Tanta gallina desperdiciada!

JOEL.- Sí, pues, podía haber abierto las puertas y que se perdieran en el campo. En la olla habrían terminado.

PADRE.- Es que a lo mejor a don Fernando le sirvió. Así supo que podía matar.

JOEL.- A lo mejor. Todo se aprende.

PADRE.- Pero, lo que no sabía cuando hizo lo tuyo es que se mató él también.

JOEL.- ¿Cómo? ¿Qué quieres decir?

PADRE.- No se. Leseras. Para mi que ese hombre está muerto desde ese día. Está muerto por dentro, porque eso no la va a olvidar con nada. Ni la cárcel, ni la indemnización, ni el arrepentimiento le van a descargar la conciencia. Para mi, que tú estás en su celda ahora; después vas a estar en su casa, en el volante de su auto, vas a estar pegado a él mientras viva.

JOEL.- ¡La media compañía que me estás buscando!

PADRE.- No, si no te lo quiero por compañero. También vas a estar conmigo, en tu casa con tu mamá y los coltros, con...

JOEL.- Tendría que tener muchas vidas.

PADRE.- No, esta sola; si vale por todas.

(APAGON. LUZ SOBRE REPORTER Y BRINET)

REPORTER.- Y, en definitiva, ¿cómo califica usted este hecho?

BRINET.- Es muy claro. Un cuasi delito de homicidio.

REPORTER.- O sea que para usted fusilar a un joven de 17 años, un niño apenas, es un cuasi delito. Perdone, pero creo que usted debe hacer un esfuerzo bastante grande para justificar lo injustificable.

BRINET.- Mi trabajo es tan difícil como el suyo. Usted tiene que hacer, como lo ha hecho, una noticia de cualquier lapsus y estar a la espera

de que eso se produzca. Bastante fuerte la presión que ejercen ustedes sobre todo el mundo, sobre todo si un ciudadano honorable cae en desgracia.

REPORTER.- No, de ninguna manera. Estamos hablando entre profesionales. Dígame, ¿qué es lo que le ha aconsejado usted a Fernando Rodríguez?

BRINET.- Que se entregue a la brevedad posible y espero que así lo haga. Pero, eso sí, debo asegurarle que se trata de un hombre que difícilmente se deja convencer.

REPORTER.- Hum, hum.... Es un hombre que difícilmente se deja convencer. ¿Oí bien?

BRINET.- Eso dije.

REPORTER.- Lo que sumado a su terquedad, prepotencia y otros antecedentes no hacen de Rodríguez la maravilla de hombre que usted ha tratado de pintar.

BRINET.- Bueno... pero el hombre perfecto no existe.

REPORTER.- Por otra parte usted ya ha manifestado que su defendido aguarda para entregarse que pase el clima hostil que se ha creado en su contra. Es un recurso bastante socorrido. Ganar tiempo. Pero, hay algunos que no logran ganar tiempo. Escuche:

LOCUTOR.- (OFF) 27 de agosto de 1976. "La Quinta Sala de la Corte de Apelaciones confirmó la sentencia dictaminada por el Juez Germán Rojas que había condenado en primera instancia a diez años y un día de presidio a Angel Manuel Arias Navarrete, 30 años, soltero, comerciante, apodado "El Cañete Chico", quien el 23 de

febrero del año 1975 dió muerte con arma blanca a Roberto Leiva Leiva en una gresca originada en una discusión en torno a unos tragos de vino".

REPORTER.- ¿Qué me dice?

BRINET.- No veo a que viene esto.

REPORTER.- Yo si. Este hombre mató en estado de ebriedad y cargará con diez años y un día. ¿Cuál debía ser la pena para su defendido?

BRINET.- Nada que ver. Son casos distintos. Además, usted lo sabe, don Fernando ha entregado su de fensa a buenas manos.

REPORTER.- Muy buenas. Está ganando tiempo mañosamente.

BRINET.- Dentro de lo que las leyes permiten...

REPORTER.- ... hasta que la natural sensibilidad del pueblo lamente la desgracia que ha caído sobre este pabre de familia que tiene tres hijos y que ha sido un padre intachable . Espero que no ocurra esto.

BRINET.- No. Creo que la justicia debe ser "justa", y perdone la redundancia, y que en sus decisiones no debe pesar la opinión pública. Pero, lo que yo quería se refería a un cierto clima que le hace temer a mi defendido que los detectives pueden ocasionarle violencias.

REPORTER.- O sea, que usted acepta el criterio del señor Rodriguez. Piense en lo que dice, porque esto pasa a letras de molde. No creo que eso pueda favorecer su causa.

BRINET.- No es exactamente lo que quise decir. Pero, ustedes los periodistas terminan por enredarlo todo. Desde que apareció esa maldita grabadora ya no se puede hablar con ustedes. Además, me temo que mis declaraciones puedan ser alteradas en la cinta.

REPORTER.- ¡Buena! O sea que para mejorar la imagen, ahora las emprende contra la prensa.

BRINET.- No, ¡Dios me libre!

(APAGON. LUZ SOBRE LA MADRE)

MADRE.- (AL PUBLICO) Ustedes dirán: ¿y qué hace esta señora aquí? La verdad es que vengo a contar puras penas, y no me gusta porque todo el mundo tiene sus problemas. Pero, yo tuve que enterrar a mi hijo. Y cuando un hijo se va así, es porque es el mejor de todos. Una olvida los malos ratos, las maldades de cualquier chico de su edad... solo recuerda su cariño y sus mechas paradas. Pero, había que enterrarlo; no podía dejarlo sobre el mármol de la morgue. Pensé que le daría frío. Hacía tiempo que no lo veía desnudo. Si ya tenía cuerpo de hombre; hasta el amor debe haber hecho. Alguien mató a mi hijo. A ese alguien no le deseo mal. ¿Para qué? Es un hombre no más y los hombres pueden estar fatalizados. (QUEDA INMOVIL FRENTE AL PUBLICO)

(LUZ SOBRE LA ANGARILLA)

LOCUTOR.- (OFF) "Ayer en la mañana, en el Cementerio Municipal de esta ciudad, se efectuó la exhumación del cadáver del joven Joel Morel Torres, quien fue asesinado por el avicultor Fernando Rodríguez Carocca. Se hizo presente en el lu

gar la Jueza Titular del Primer Juzgado del Crimen de Quillota Blanca Giner y un actuario. También estuvo presente en el cementerio la madre de la víctima. El cadáver del joven Joel Morel Torres será examinado por expertos del Instituto Médico Legal, quienes emitirán un informe. Así se dará cumplimiento a una petición de la parte querellante".

(SE APAGA LA LUZ DE LA ANGARILLA)

MADRE.- (AL PUBLICO) Y fui. No se bien porqué. Debe haber sido para salvar las plantitas. Las volveré a plantar cuando lo entierren de nuevo. Puede que prendan.

(SE ILUMINA LA ZONA DEL JOEL Y SU PADRE, LA MADRE QUEDA A MEDIA LUZ)

PADRE.- (A LA MADRE) Es buena tierra la de los cementerios, Rosalía. Es buena tierra y todo prende.

JOEL.- No le hables, papá . Si sabes que no te va a oír.

(SE APAGA LA LUZ DE LA MADRE)

PADRE.- Lo hice por "joer". Cómo va a ser buena tierra. Y si lo fuera, ¿hay que hacer más cementerios? La buena tierra es la de los trigales ... de las viñas... con sus canales de regadío ...

JOEL.- ¡No me los mentes!

PADRE.- Perdón. De veras que... Puchas que hay que ser, no?

JOEL.- Mi mamá está mirando como mueven la tierra.

No llora.

PADRE.- A lo mejor espera un milagro. Que florescas de la tierra y le pidas cinco pesos para cigarrillos.

JOEL.- Ni una lágrima.

PADRE.- La gente pobre llora solo una vez. Después los ojos se secan y el alma se aprieta. Es peor.

JOEL.- Me voy a ganar otra foto en el diario.

PADRE.- No creo que estés para fotos.

JOEL.- Papá, ahí van a sacar el cajón.

PADRE.- No mires. ¿Para qué? Eso no va a cambiar nada; lo sabes.

(APAGON. LUZ DEBIL SOBRE LA ANGARILLA)

REPORTER.- (OFF) 27 de noviembre de 1976. "Condena dos a cinco años por robar una parka. Los delincuentes son Ruperto Flores Huerta y los hermanos Miguel Angel y Mauricio del Carmen Martínez espina, quienes el 14 de mayo de 1976, en horas de la madrugada, asaltaron a Víctor Carrasco López en las cercanías de la calle Fernández Albano, de la Cisterna. Se estableció que en aquella oportunidad, estando escondidos los tres delincuentes bajo los árboles, repentinamente le salieron al paso a Carrasco López, procediendo a amenazarlo y obligándole a despojarse de todas sus ropas y de una flamante parka, huyendo posteriormente en medio de la oscuridad. Apresados y presentados ante el Magistrado de La Cisterna. Este los condenó a cinco años y un día por los

agravantes del asalto".

(APAGON. LUZ SOBRE EL REPORTER)

REPORTER.- (LEE, DIRIGIENDOSE AL PUBLICO) "Sorpresa causó en esta ciudad y en la Calera el fallo de primera instancia en contra del avicultor avícola Fernando Rodriguez Carocca. La Magis|trado Blanca Giner condenó al homicida a siete años de prisión, condena que cumplirá en el penal de Quillota".
| |

(APAGON. VEMOS AL REPORTER Y RODRIGUEZ)

REPORTER.- ¿Y usted cree que con esa propiedad y los sesenta mil pesos ha comprado el perdón de la señora?

RODRIGUEZ.- Yo creo que doña Rosalía debe estar consciente de que la muerte de su hijo fue algo involuntario.

REPORTER.- ¿Fue iniciativa suya, señor Rodriguez, realizar este... arreglo?

RODRIGUEZ.- Todo se hizo de acuerdo con mi abogado.

REPORTER.- Y se optó por el Hotel "Mónaco".

RODRIGUEZ.- Efectivamente. Casa grande... locales arrendables...

REPORTER.- ¿Era hotel parejero?

RODRIGUEZ.- Mire, joven pocos no lo son.

REPORTER.- Hum... Cambiando un poco de tema, ¿qué han significado para usted estos meses que ha pasado en la cárcel?

RODRIGUEZ.- Algo muy valioso. Cuando a uno le sucede algo trascendental, como me ha ocurrido a mí,

tiene la posibilidad de meditar, de darse cuenta de que la vida no son solo los negocios y la lucha por conseguir bienes materiales. También está el espíritu.

REPORTER.- Hay por ahí quienes sostienen que con la casa y el dinero usted ha comprado una vida.

RODRIGUEZ.- Nada más lejos de mi intención.

REPORTER.- Dígame, señor Rodriguez, ¿cuál es su situación económica actual?

RODRIGUEZ.- Pésima.

(APAGON. SE ILUMINA LA ZONA DE JOEL Y SU PADRE)

PADRE.- ¿Te has fijado que es curioso esto de estar fuera del tiempo? Ni presente, ni pasado, ni futuro. (PAUSA) ¿Te das cuenta?

JOEL.- Me estoy acostumbrando de a poco. Me cuesta, porque allá me lo pasaba corriendo para adelante.

PADRE.- Aquí no hay para qué apurarse, y tampoco se puede. Pero, eso sí, el tiempo uno lo puede cambiar a su gusto, o detener. Se te pasa por la cabeza algo triste, ipues lo borras no más! Resulta divertido jugar, a veces. Antes que llegaras tú yo lo hacía con otros ñatos que andaban por aquí como almas en pena. ¿Te digo? Algúnos para no aburrirse se ponían a jugar a los disfraces; algunos hasta alitas se ponían. Esos son los más latosos; si hasta creen que hay que seguir rezando. ¿Para qué? (RIEN) Total, apareciste tú, olvidé la lata y lo estoy pasando el descueve.

JOEL.- No digas esas "palabrotas"; te pueden oír.

PADRE.- Si esa no es mala palabra. Aquí la usan otros que eran más importantes al otro lado del estero. Ellos la importaron. Bueno, ¿juguemos al tiempo?

JOEL.- Si me enseñas.

PADRE.- ~~Es~~ sencillo, por ejemplo, veamos cómo va a ser la granja La Cruz en cuatro años más.

JOEL.- No me digas que vas a adivinar.

PADRE.- Y sin ser brujo. (SE ACOMODA, MIRANDO HACIA ADELANTE) La maleza va cubriendo los gallineros. En el pueblo la gente, dice que es por lo que don Fernando hizo contigo. Embrujada dicen que está la granja.

JOEL.- Yo también estoy empezando a ver. (SE ACOMODA) Los peones están curados. Raro, ¿no? No les pagan y se curan.

PADRE.- Es que para un trago siempre se encuentra Yo encontraba.

JOEL.- Pero.... La Cruz está como muerta. Sólo unos pericotes escondidos en los rincones, o arrastrando esqueletos de gallinas.

PADRE.- Los peones ni los ven. Se pasan hablando de la tragedia y de como se desgració el caballero. Están como espirituados...

JOEL.- ... como si hablaran de una leyenda, de algo pasó hace mucho tiempo.

PADRE.- ¡Ya! Aprendiste a jugar con el tiempo. Es fácil, ¿no?.

(APAGON. SE ENCIENDEN LOS DOS FOCOS QUE SUGIEREN EL AUTO. RUIDO DE MOTOR, FRENOS, VIRAJES)

RODRIGUEZ.- (OFF CON DESESPERACION Y ANGUSTIA) ¿Qué me pasa? ¿Adónde voy? Mi vida está en juego, lo sé, pero no puedo evitarlo. ¡Maldición! No puedo sacar el pié del acelerador. ¿Quién me impulsa a hacer esto? ¿Quien? (GRITANDO) ¿Quién? ¡¿Quién?!

(APAGON. SE ILUMINA EL SECTOR DEL REPORTER Y BRINET)

BRINET.- Perdóname, pero resulta increíble como usted des los periodistas califican de asesino a un agricultor avícola, que es además un hombre que ha colaborado con muchas instituciones, incluyendo a los Clubs de Rotarios y Leones de La Calera.

REPORTER.- Los chacales se dan en cualquier parte.

BRINET.- ¡Eso no lo acepto! Comprendo que se considere chacal al de Nahueltoro; pero ese calificativo, que ustedes están usando con demasiada frecuencia, no puede alcanzar al señor Rodríguez: un hombre culto, sensible... que pudo tener un arrebató que en absoluto borra toda una vida de conducta ejemplar.

REPORTER.- Daría la impresión de que usted está tratando de hacer aparecer como a una víctima a Rodríguez. Con esto de repetir los de "industrial avícola" me da la impresión de que estamos hablando de un profesional de alto nivel o de un cargo honorífico. Joel no tenía títulos.

BRINET.- (CONTENIENDOSE, CON EL MAYOR TACTO) Bueno... ¿usted es periodista o fiscal de la causa?

¡Cómo voy a hacer aparecer como víctima a un victimario! No es mi intención. Lo que pasa es que se suman circunstancias que hacen pensar que el delito de mi defendido no puede calificarse como lo pretende usted. Con decirle que hoy, justamente esta mañana a las diez y media llegó hasta mi despacho el hermano mayor de Néstor, el rondín...

REPORTER.- ... el encubridor.

BRINET.- Bueno... llegó este hombre y me contó, entre otras cosas, que don Fernando tenía muchas simpatías entre la gente que trabajaba en la finca y los alrededores. No es, como ustedes han informado, un hombre de mal carácter o de malos antecedentes.

REPORTER.- Usted mismo dijo una vez que era un hombre difícil, pero olvidemóslolo.

BRINET.- Mire, señor, mi cliente no solo ha tenido una conducta anterior irreprochable. Ahora, además, se muestra como un hombre extraordinariamente generoso. Ha ganado dinero trabajando desde luego, pero con esa riqueza, con esos bienes ha creado fuentes de trabajo, ha ayudado a los sectores de bajos ingresos, ha dado vida...

REPORTER.- ¿Vida? No me haga reír. Todo eso no ha hecho más que aumentar la fortuna de su cliente.

BRINET.- Lógico. Nadie se va a romper el lomo por bolitas de dulce.

MADRE.- (LEJANA EN OFF) Joel... Joel... Joel...

REPORTER.- ¿Ha escuchado?

BRINET.- ¿Qué?

REPORTER.- ¿Es posible?

MADRE.- (OFF) Joel... Joel...

REPORTER.- ¿Y ahora?

BRINET.- Nada.

REPORTER.- Hay voces que no llegan, que caerán en el vacío. No habrá respuesta. Usted y su defendido podrán llevar a cabo este trueque monstruoso, pero Joel no responderá a su madre, ni correrá hacia ella, ni la volverá a abrazar. Y eso es definitivo e inapelable.

(APAGON. LA LUZ SOBRE JOEL Y SU PADRE)

JOEL.- Papá, ¿qué te pasa?

PADRE.- (COMO DESPERTANDO) ¿Hum...?

JOEL.- A mí no me engañas. Te pasa algo.

PADRE.- No, palabra. ¡Se ve cada cosa!

JOEL.- Pero, estás triste.

PADRE.- No, son leseras. Total, desde acá no se puede hacer nada. Sentarse en galera no más.

JOEL.- Medio aburrido, ¿no?

PADRE.- Por eso es mejor tomarlo con Andina, aunque yo no la probé nunca. Había demasiado buenos mostos...(RIE)... y para agua...

JOEL.- Oye, papá, fíjate que la mantequilla, los dos panes de mantequilla estaban tal cual cuando me sacaron del agua. Aguantaron más que yo.

PADRE.- Claro. El cuerpo de un hombre aguanta poco.

Basta un hoyito y por él se va la vida.

JOEL.- Y se deshace fácil.

PADRE.- ¡Me pudrí yo que estaba conservado en alcohol! Pero, de fijo que los toneles que guardaban esos mostos están igualitos. Mejores estarán.

JOEL.- (RIENDO) Y más llenos.

PADRE.- Claro, un consumidor menos. ¡Qué de leseras se habla a este lado del estero...! "Los restos", así dijo un diario. Los restos. Es curioso que a un cuerpo entero le digan "los restos", ¿no crees?

JOEL.- A lo mejor tienen razón. Lo que sobra. ¿Sobra de qué?

PADRE.- Lo que sobra cuando se va la vida... o el alma. Desalmado... así dijo un diario por el señor Rodríguez. Como quien dice ... un cuerpo sin alma o con el alma podrida.

JOEL.- No te sigo mucho la onda, pero parece que quieres decir que él es como... otro resto.

PADRE.- Hum... Pero, un desalmado puede vivir... al otro lado del estero. Y puede reirse, ganar dinero, matar...

JOEL.-.No debería ser así.

PADRE.- Pero... es.

(APAGON. SE ENCIENDEN LOS DOS FOCOS DEL AUTO; FRENADAS VIRAJES, ETC. UNA LUZ TENUE SOBRE LA ANGARILLA)

RODRIGUEZ.- ¡Era lo que faltaba! Que empezara a fallar la dirección. Pero, de todos modos, no

puedo llegar tarde porque si no me friegan. ¡Esta mierda no da más de cien! ¡Maldición! Me van a prohibir las salidas. Primera vez que me pasa esto, y justo ahora que estoy a punto de salir libre. ¡Con lo que me costó! (FRENADA BRUSCA Y VIRAJE) ¡Carajo! Casi re^{vi}ento a ese perro. ¿O era un niño? Veo ni^ños por todos lados y Joel que me mira con el ojo derecho como... una res... ¿Cómo borrar todo esto? ¡Déjame! Tengo que borrarlo de mi mente, pero me persigue, me acosa. ¡Déja^{me}, mierda, déjame! Como sea, tengo que lle^{ga}rar a tiempo. Ya me queda poco, muy poco. Estoy llegando al estero.

(SE APAGAN LOS FOCOS DEL AUTO Y CESAN LOS RUIDOS. SE INTENSIFICA LA LUZ DE LA ANGARILLA)

LOCUTOR.- (OFF) "Ayer, 8 de marzo de 1977, el abogado Francisco Tobar anunció que presentaría una querrela criminal contra el avicultor Fernando Rodríguez Carocca, quien está declarado reo del homicidio del joven de 17 años Joel Morel Torres".

(APAGON. LAS LUCES NOS MUESTRAN AL REPORTER CON EL ABOGADO TOBAR)

REPORTER.- Resulta sorprendente, señor Tobar, que sea usted quien presente una querrela contra el señor Rodríguez. ¿Sería tan amable de explicarnos por qué?

TOBAR.- Como no. Considero realmente grave esta situación, y como yo me comprometí a defender gratuitamente a este joven, por estimar que su asesinato fue algo alevoso y del cual no se tenía precedente en el país, es que voy a querellarme contra Fernando Rodríguez y sus

dos cómplices, ya que se trata de un delito de acción pública.

REPORTER.- Perdón... Usted habla en primera persona siendo que es el abogado de la familia de la víctima.

TOBAR.- Compréndame. No soy el abogado de la familia, es decir, ya no lo soy. Por ello y por ser fiel a mis principios, sobre todo cuando ellos se han hecho públicos, es que lo haré a título absolutamente personal.

REPORTER.- Es muy generoso de su parte y no creo que alguno de sus colegas se embarcaría en una quijotada como la va a hacer usted.

TOBAR.- La verdad es que lo hago con un poco de amargura, porque en todo esto hay un juego bastante sucio de la parte contraria.

REPORTER.- Bueno... el juego sucio comenzó el 28 de septiembre del año pasado.

TOBAR.- Y ha continuado. Ahora, mediante el engaño, lograron que la madre de la víctima me quita el poder y patrocinio como abogado. Esto ya es un problema de amor propio. Se han ganado a la señora regalándole una casa y sesenta mil pesos.

REPORTER.- Eso probaría que la parte contraria ha trabajado bien.

TOBAR.- Mire, no quiero calificar a mis colegas, pero alguien ha de jugar limpio en este asunto y ese seré yo. Ese crimen no va a quedar impune pese a la propiedad de la calle Chacabuco 66 y el dinero que le pagaron a la viuda.

REPORTER.- Pero si no existe un documento que pruebe...

TOBAR.- Existe. Se han aprovechado de la ignorancia de la señora y la hicieron firmar un escrito donde ella se desiste de la querrela por estimar que con esa donación estaba reparado el daño causado. Yo estoy seguro -y supongo que usted está de acuerdo conmigo- que la vida de un joven de diez y siete años no se compra. Por eso me querello a título personal ya que deben pagar su crimen. Escriba esto en su diario.

REPORTER.- Si, desde luego. Es una noticia poco frecuente, tan poco que nadie la va a creer.

(APAGON. LUZ SOBRE LA MADRE, EN PRIMER PLANO. UNA DEBIL LUZ SOBRE LA ANGARILLA).

MADRE.- Yo apenas se leer un poco... no tuve tiempo de aprender. La pobreza nos enseña a tomar la vida como es no más. Un chiquillo se nos puede ir de tantas maneras. Cuando eso sucede, decimos: cosas de la vida. Cuesta entenderlo. Lo malo es que lo que yo vi no se me va a olvidar nunca. Una se acostumbra a ver a sus hijos con la cara llena de risa, o amurrados, o creyéndose dueños del mundo. Pero verlo con la cabeza vaciada. Ahí donde estaba el cerebro no había nada... un hueco... y pongámosle que tenía malas juntas... Pero si tenía toda una vida por delante para enmendar... y yo lo habría ayudado como ayudé a los otros. Pero, me lo mataron de rodillas. Eso duele más. El, que era altanero a veces... ahora de rodillas. No, no quiero ver a nadie de rodillas. A los hombres se les mata de pié. Para eso son los hombres. Eso

duele menos... Pero, esto ... esto no tiene sentido. Y perdonenme que no hable más, no puedo. De repente me acordé de sus mechas tiasas... (AHOGA UN SOLLOZO)

(APAGON. LUZ SOBRE EL PADRE)

PADRE.- ¡Lo que son las cosas! Joel tenía siete años cuando yo me las heché. Era un cabro delgado y con una chasca tiasa como alambre. Ahora recuerdo cuando le hice una honda. Estaba feliz y partió como rejadiablos a cazar pajaritos. Después de una hora volvió con un chincol en su manito. Estaba llorando. Le pregunté qué le había pasado. Me dijo:

(JOEL ENTRA A LA LUZ)

Disparé por jugar y le rompí la cabeza. Lo maté.

(LLORANDO LE ENTREGA LA HONDA A SU PADRE Y DESAPARECE)

PADRE.- Una cabeza de chincol reventada por una piedrecita. Claro... hay alguna diferencia... Y si todo fuera igual, algo estaría mal al otro lado del estero, ¿no?

(APAGON. LUZ LEVE SOBRE LA ANGARILLA)

LOCUTOR.- (OFF) "Aunque en varias ocasiones anunció a su abogado que se entregaría a la justicia, Rodríguez Carocca vivió sus últimas horas de libertad en el más estudiado clandestinaje. Ni siquiera sus familiares más próximos sabían que se había alojado en un hotel de la vecina ciudad de Rancagua. Rodríguez Carocca se registró en el Hotel "España" bajo el nombre de Felipe Gumucio Cuadra, y lucía frondosos bigotes, algo no habitual en él, y la ca

bellera teñida. Llegó allí después de dejar Quillota e ir a Concepción, Chillán y Curicó".

(APAGON. SE ENCIENDEN LAS LUCES DE UN AMPLIO SECTOR, VEMOS A JOEL EN EL SUELO, GIMIENDO, EN PRIMER PLANO. RODRIGUEZ ESTA DETRAS DE EL AMENAZANTE Y JADEANDO. A UN LADO EL RONDIN CON LA ESCOPETA; AL OTRO LADO DORA, CUBRIENDO SE LA CARA. PASADO UN MOMENTO RODRIGUEZ DA UN VIOLENTO PUNTAPIE A JOEL, QUIEN SE RETUERCE DE DOLOR)

RODRIGUEZ.- ¡Habla, desgraciado! (SE CRUZA DE BRAZOS, ESPERANDO RESPUESTA. COMO NO LA HAY, LE VANTA EN VILO A JOEL Y LE ASESTA DOS BOFETADAS) Ahora vas a largar la pepa.

DORA.- Déjalo, Fernando, por favor.

RODRIGUEZ.- ¿Dejarlo? ¿Ahora que puedo saber quienes son sus cómplices? ¡No! Va a tener que hablar. (LE DA UN RODILLAZO ENTRE LAS PIERNAS Y LO SUELTA. JOEL CAE) ¿Quienes son los otros?

JOEL.- (ENTRECORTADAMENTE) No tengo cómplices... Tampoco vine a robar, don Fernando. Pasaba por aquí no más... y por cortar camino...

RODRIGUEZ.- ¿Te das cuenta, Dora? Esto me pasa por proteger a desgraciados. Uno les da trabajo para que no se mueran de hambre y le pagan así... robándole. (CON EL PIE LO COLOCA BOCA ARRIBA. TRATANDO DE CONTROLARSE PONE UNA RODILLA EN TIERRA JUNTO A JOEL Y LE HABLA EN VOZ BAJA) ¿Sabes? Vas a decir todo lo que sepas; los nombres de los otros, porque todos los robos no los pudiste hacer tú solo. Habla. (LE RETUERCE UN BRAZO. JOEL GIME) Vamos a ir por partes, aunque perdamos toda la noche. Venías a robar, ¿sí o no? (SILENCIO) ¿No quieres hablar? (PONIENDOSE DE PIE, AL

RONDIN) Pásame la escopeta.

RONDIN.- (ENTREGANDOSELA) Tome, señor, pero es mejor tratar por...

RODRIGUEZ.- Este es asunto mio y se lo que tengo que hacer. (DA UN VIOLENTO CULATAZO A JOEL) ¡Habla, mierda!

JOEL.- (EN UN HILO DE VOZ) No se nada... No soy ladrón... Usted me conoce...

RODRIGUEZ.- (OTRO CULATAZO) Ahora te estoy conociendo, desgraciado. (LO GOLPEA NUEVAMENTE)

DORA.- (ATERRADA, LLORANDO) Fernando, déjalo por lo que más quieras. Hazlo por mi.

RODRIGUEZ.- (ACERCANDOSE A DORA) No te asustes, mi linda. Le voy a dar un susto y va a decir la verdad. Así se acabarán los robos de una vez. (REGRESA AL LADO DE JOEL Y LO ENCAÑONA) Te doy un minuto para que larges los nombres de tus cómplices. Y ten cuidado, porque estoy muy nervioso y se me puede escapar un tiro. ¡Habla!

JOEL.- Por favor... por mi madre, don Fernando...no haga esto conmigo. No tengo nada que decir... Si quiere le trabajo gratis...

RODRIGUEZ.- (PERDIENDO EL CONTROL) No creo que trabajes nunca más, desgraciado. ¡Ya! ¡Se acabó mi paciencia!

JOEL.- (IMPLORANDO DE RODILLAS) No, don Fernando, no...

(RODRIGUEZ DISPARA POR SOBRE LA CABEZA DE JOEL. ESTE SE HACE UN NUDO Y GIME)

DORA.- (GRITANDO) ¡No! No, Fernando. Te vas a acri
minar.

RONDIN.- (RAPIDO) Don Fernando, déjelo de mi cuenta.
Yo se como lo voy a hacer hablar, pero no
se...

RODRIGUEZ.- (SIN ESCUCHAR) ¡Pásame otro cartucho!

RONDIN.- No creo que...

RODRIGUEZ.- (FURIOSO) ¡Pásamelo, te digo! (EL RON-
DIN LO HACE)

DORA.- Fernando yo me quiero ir.

RODRIGUEZ.- ¡No! Te quedas. Y este desgraciado va
a hablar y enseguida. (TOTALMENTE FUERA DE
SI) ¡Habla! ¡¡Habla!! ¡Habla o te mato!
(JOEL IMPLORA CLEMENCIA DE RODILLAS, SIN PO-
DER ARTICULAR PALABRA) ¡Te mato, desgracia
do! (APUNTA, TEMBLANDO, A LA CABEZA DE JOEL)

(SUENA EL DISPARO Y SE APAGAN LAS LUCES)

MADRE.- (OFF) Joel... Joel... Joel...

(LUZ SOBRE EL REPORTER)

REPORTER.- Esta es la historia policial que el autor
extrajo casi en su totalidad de la prensa
santiaguina.

(COMIENZAN A ENTRAR LOS ACTORES Y PONERSE EN
FILA ANTE EL PUBLICO)

Ha sido doloroso para... y para... (MENCIONA
DE A UNO A TODOS LOS INTERPRETES)... y para
mi, interpretar a los personajes de este do-
cumento teatral. Lamentamos que ustedes se

hayan visto obligados a sufrir el mismo dolor. Cuando salgamos a la calle -después de haber sido golpeados en esta sala- encontraremos un mundo distinto. Tratamos de hacerlo cada vez mejor.

T E L O N

(EL PUBLICO APLAUDE Y LOS ACTORES HACEN LOS SALUDOS DE RIGOR. EN EL MOMENTO QUE EL ACTOR QUE ENCARNA AL REPORTER LO ESTIME CONVENIENTE SE DIRIGIRA A LOS ESPECTADORES)

Por favor, señores. ¡Un momento! Tenemos una noticia de Quillota.

LOCUTOR.- (OFF, MIENTRAS TODOS LOS INTERPRETES ESTAN EN FILA FRENTE AL PUBLICO) "En un accidente automovilístico ocurrido a las 0,30 horas de hoy, en la ruta 60, entre Concón y Quillota, murió el avicultor Fernando Rodríguez Carocca, de 44 años, quien cumplía condena de siete años por el homicidio del joven Joel Israel Morel Torres, ocurrido el 28 de septiembre de 1976. Rodríguez Carocca, desde hacía cinco meses gozaba de la facultad de trabajo medio libre, por lo que estaba autorizado para ausentarse del recinto penal entre las 7 y las 22 horas. En la salida de ayer Rodríguez se retrasó en su hora de llegada, lo que le significaría la suspensión de la franquicia de que gozaba, por lo que imprimió gran velocidad al vehículo que conducía. Debido a una mala maniobra se salió de la pista de circulación, chocando de frente con un camión. Murió en el mismo lugar del accidente".

T E L O N F I N A L

---o O o---

CURRICULUM VITAE

NOMBRE : DOMINGO MIHOVILOVIC RAJCEVIC

PSEUDONIMO : DOMINGO TESSIER

Miembro fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941-1968).

Actor y Director de Teatro.

Director en tres oportunidades del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile y Director del Teatro Nacional.

Profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y de la Escuela de Teatro de Bellas Artes de Guatemala.

Ha escrito las siguientes obras:

"N.N.", Segundo Premio en el Concurso de la Sociedad de Autores de Chile. (1965)

"Tablas, Láminas, Alambres de Púas... y demases", Primer Premio de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica. (1973)

Luka Milic, "Médico-Cirujano", Premio Municipal 1977.

"Por Joel", Primer Premio en el Concurso de Obras Teatrales para Autores de la Secretaría de Relaciones Culturales de Gobierno.

