

Nº 117, 1er. Semestre 2000

TEATRO

apuntes

TRAGEDIA Y MEMORIA

Reportaje a *Una Casa Vacía*

Carlos Cerda/Taller de Investigación Teatral

Escriben: C. Cerda, R. Osorio, J.C. Montagna, L. Mansilla

La violencia en la memoria: C. Boyle

TRAGEDIA Y MODERNIDAD

Escriben: A. Hakim, R. Fichet, M.J. Cot, C. Cerda

TEXTO COMPLETO

Una Casa Vacía

Carlos Cerda -Raúl Osorio



TEATRO
Universidad Católica



N° ISSN = 0716-4440
Revista Apuntes N° 117, 1er. Semestre 2000
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la
Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Fernández 3300
Fono 686 50 83 • Fax: 686 52 49 • E-mail: pjherman@puc.cl
Santiago-Chile

Director Escuela de Teatro
Ramón López C.

Directora Revista Apuntes
María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora
Consuelo Morel M.

Comité Editorial Nacional
Carlos Cenda
Milena Grass
María de la Luz Hurtado
Ramón López
Consuelo Morel
Héctor Noguera
Inés M. Stranger
Alberto Vega

Comité Editorial Internacional
Catherine Boyle - King's College
Nel Diago - Universidad de Valencia
Osvaldo Pelletieri - Universidad de Buenos Aires

Edición
María de la Luz Hurtado

Secretaría y Ventas
Patricia Hernández

Diseño Gráfico
Yvona Sekulovic

Foto de portada
Claudia Fernández en *Una casa vacía*, de R. Osorio - TIT - C. Cenda.
Fotografía de Luis Navarro

Impresión
Ogriana S.A.

Prohibida la reproducción parcial o total de los contenidos de esta revista.
Una casa vacía, adaptación libre de la novela *Una casa vacía* de Carlos Cenda,
realizada por Raúl Osorio/Taller de Investigación Teatral/Carlos Cenda
© Raúl Osorio/Carlos Cenda.

Tragedia of memoria



Editorial

Lo trágico en nuestro tiempo es un desafío para el teatro. El siglo que se acaba ha sido testigo de grandes conquistas humanas pero asimismo, de brutales conflagraciones que han azotado los cuerpos, la conciencia, la imagen de sí de los pueblos y las naciones.

La fotografía, el cine y ahora el video han registrado con un incontestable realismo violentos sucesos del ser humano contra el ser humano. Imágenes sobran que capturan momentos traumáticos de la historia: guerras, genocidios, hambrunas y refugiados producto de luchas étnicas, religiosas y políticas... Pero muchos de estos eventos dejan de ser dramáticos al ser cotidianizados por la industria audiovisual y televisiva, que les resta su explosiva carga moral.

En este contexto, cómo puede el teatro elaborar temas que condensan experiencias límites que a la sociedad le cuesta absorber y procesar. A veces, que le es incluso difícil reconocer, porque han ocurrido en espacios ocultos, secretos, lejos del lente audiovisual que parece hoy consagrar la historia real. Sucesos a menudo sujetos a zonas de poder avasalladoras y sin control, ya sea porque el juego democrático se ha sobrepasado –caso de las recientes dictaduras militares en Latinoamérica y Chile– o porque otro tipo de potestades se imponen en la familia, la pareja, el suburbio, la escuela.

El teatro puede justamente devolver la corporeidad y la visibilidad a este tipo de experiencias. Puede indagar en las emociones, en los recorridos del pensamiento y del deseo que subyacen a ellas, en los procesos de bloqueo y desbloqueo de esos traumas, en los modos en que vidas concretas van urdiendo su acontecer con la de otros hasta culminar en el gran sinsentido de la ¡ineludible! violencia. La pregunta por la naturaleza humana y sus pulsiones, por la concatenación de las culpas y las inocencias, por lo inevitable y por lo remediable, por el dolor y el horror, por la condena y por la reconciliación con el propio pasado, por la posibilidad de revertir las marcas a futuro es parte, desde sus orígenes, del núcleo de lo dramático, en especial, del de la tragedia...

Ese indagar en una razón de la aparente sinrazón es propio del arte dramático. Pero ofrecer la catarsis sanadora, restaurar el orden tras el escándalo de su violación, reafirmar principios heroicos que compensen el dolor del sacrificio ya no parece posible en nuestra era desencantada... No estamos ante la cultura llena de los clásicos, al decir de A. Hakim, sino ante la vacía de la postmodernidad. Esta tragedia, sin embargo, ya no tiene la radicalidad del absurdo de postguerra; al menos, ciertos relatos con un

cierto sentido de historia son todavía posibles. Saturados, sí, de melancolía y de heridas que hacen imposible el júbilo liviano de la comedia.

Es por esto explicable que dos importantes experiencias de montaje de obras trágicas que recoge este *Apuntes 117* sean fruto de trabajos de taller. **Una casa vacía**, novela en clave realista de Carlos Cerda sobre experiencias desgarradoras acaecidas durante el Gobierno Militar en Chile, fue trabajada por el Taller de Investigación Teatral que dirige Raúl Osorio. Allí buscaron la forma de proyectar en toda su fuerza ética y política este mundo elaborado en la novela mediante la palabra narrativa. Inevitable fue plantearse acerca de la estructura del relato, del valor dramático del cuerpo del actor en escena, de los juegos posibles con el realismo y el expresionismo, del manejo de la emoción, de la proximidad y la distancia. El proceso fue exigente en creatividad y lucidez; el resultado, una propuesta estética con una potente capacidad expresiva de ese mundo tantas veces evadido y ocultado en nuestro medio.

El Taller de Actuación II de la Escuela de Teatro UC enfrentó similares disyuntivas, conducido por el director y dramaturgo francés Adel Hakim. La reflexión en torno a la tragedia y lo trágico en la modernidad se apoyó en una experiencia teatral intensa: el montaje simultáneo de cuatro tragedias, dos antiguas y dos contemporáneas. La retroalimentación entre comprensión teórica y trabajo concreto potenció de manera sorprendente al grupo, capaz de escenificar cuatro textos de gran complejidad en el tiempo en que suele montarse apenas uno. Exponemos en este *Apuntes* parte de la discusión generada, según claves históricas, filosóficas, dramáticas y escénicas.

Brunch o Almuerzo de mediodía de Ramón Griffero también se planteó creativamente en torno a este dilema de generar lo que él llama una *poética política* desde una cinematificación de la escena. Su reflexión contribuye a comprender los lugares de exploración de una teatralidad que acoja la perplejidad y el dolor ante un condenado a muerte cuyo rostro no quedará en la memoria ni nadie podrá registrar su último grito.

Iluminadores ensayos complementan estos temas. El de C. Boyle, acerca de los modos en que los lenguajes artísticos han dado cuenta de la memoria conflictiva del Chile del Gobierno Militar, el de O. Pellettieri, que analiza las principales tendencias del teatro porteño entre la dictadura y la democracia en Argentina, y el de P. Henríquez que indaga en **El baile del güegüence...** acerca de cómo las culturas indígenas americanas ejercieron en el teatro su resistencia al poder colonial.

No podíamos dejar de recordar aquí a Tennyson Ferrada querido y gran actor chileno que entregó su vida, entusiasmo, compromiso y talento a nuestro teatro. Quedará en nuestra memoria.

M.L.H.

TEMA CENTRAL: TRAGEDIA Y MEMORIA

LA ESCENA CHILENA

Una casa vacía

El Taller de Investigación Teatral / Raúl Osorio	6
Habitar la casa vacía / Juan Carlos Montagna	17
El dolor de la memoria / Luis Alberto Mantilla	24
Una reflexión teatral / Carlos Cerda	27
Texto completo: Una casa vacía / Raúl Osorio-TIT- Carlos Cerda	29

Brunch o Almuerzo de mediodía / Ramón Griffero	51
---	----

ENSAYOS

Teatro y memoria / Patricia Araya	56
La violencia en la memoria: traducción, dramatización y representación del pasado / Catherine Boyle	59
Actualidad en la dramaturgia porteña / Osvaldo Pelletieri	67
Teatro indio precolombino. El baile del güegüence o macho ratón / Patricia Henríquez	76

EN EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

Tragedia antigua/Tragedia moderna

Taller de Actuación: cuatro tragedias / Adel Hakim	91
Notable ciclo de tragedias / Pedro Labra	97
La alquimia entre la tragedia y la comedia / Roland Fichet - Inés Stranger	98
Tragedia y modernidad / María José Cot - Carlos Cerda - Adel Hakim	102
Resurrección de Séneca / Anne Ubersfeld	115

ENTREVISTA

Carla Matteini, una agitadora del teatro/Andreo Jefianovic	118
--	-----

MEMORIAS

Tennyson Ferrada / Gustavo Meza	123
---------------------------------------	-----

RESEÑAS

Sólo tengo una certeza / Verónica Oddó	127
---	-----

ESTRENOS

Nómina de estrenos segundo semestre 1999 / Francisca Bernardi	129
---	-----



Una casa vacía

fue estrenada en el Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, en octubre de 1998, por el Taller de Investigación Teatral TIT. Ha sido repuesta en el Parque Forestal en enero de 1999 y del 2000, y en el Goethe Institut en junio y julio de 1999.

Ficha Técnica

Texto: Carlos Cárda

Dramaturgia y Dirección: Raúl Osorio

Producción: Taller de Investigación

Teatral TIT

Creación musical: Patricio Solovera

Interpretes: Felipe Court

Patricio Solovera

Escenografía: Jorge González

Vestuario: Roberto Campuzano

Iluminación: Andrés Porot

Reparto

Andrés: Carlos Araya

Sonia: Victoria Gazmari

Julia: Rebeca Ghigliotto

Cecilia: Claudia Fernández

Chelita: Rosa Ramírez

Julán - Sergio: Julio Milosic

Jorino: Roberto Navarrete

Manuel: Juan Carlos Montagna

Marcela: Camila Rodríguez

En la foto: Claudia Fernández y Carlos Araya.



Taller de Investigación Teatral

RAÚL OSORIO

DIRECTOR TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

Acostumbro a tomar notas a modo de bitácora de viaje, en donde va quedando señalada la historia del proceso de nuestro trabajo. El aspecto técnico, el aprendizaje, las dificultades, reflexiones, las conexiones con el pensamiento de otros creadores. Este método me permite una memoria más exacta de lo que está ocurriendo y también de aquello que ha ocurrido. Es una referencia a cómo funcionan los mecanismos de nuestra propia creación, un material que posteriormente me permite dialogar conmigo mismo.

Estos escritos son apuntes que fueron apareciendo durante el transcurso del montaje de **Una casa vacía**. Por problemas de espacio, sólo he tomado al azar algunos de ellos, tratando que correspondan a diferentes tiempos y etapas del trabajo.

1.

Hoy 17 de Abril de 1998 iniciamos el montaje de **Una casa vacía**.

Opiniones personales sobre la novela. Escritura automática de actores y actrices. Tratar de escribir como se piensa. No intentar ordenar sensaciones, sentimientos, imágenes. Todos traen su tarea y las van leyendo uno por uno. Trato de establecer un orden de participación, pero todos quieren hablar, se atropellan, se confunden las voces y lo que tratan de expresar. Alguien, recordando una escena de la novela, llora. Se produce un silencio no buscado. La mayoría tiene los ojos clavados en el piso. Yo trato de distanciarme y como nota. Esta primera imagen de esta primera conversación —el mundo en suspensión, los cuerpos

A. M. Gazmuri, V. Gazmuri, C. Fernández,
Ch. Rodríguez y Rebeca Ghigliotto en *Una casa vacía*.



tensos, atentos a cualquier reacción— me acompañará durante todo el montaje.

2.

Se hace difícil que el actor trabaje consigo mismo. Es más sencillo que **represente** algo que está fuera de él.

Trabajar consigo mismo implica revelar sus secretos, los tesoros personales, sus fuentes.

Hablamos de las experiencias personales en relación con la dictadura militar. Hay gente en el grupo que para el 11 de setiembre del 73 ni siquiera había

nacido. Me siento extraño en esta situación. También me siento un poco viejo. Los que hemos vivido la experiencia más de cerca intentamos reproducir algunos momentos de nuestra historia personal en esas circunstancias. No funciona. Simplemente no sirve para nada, sólo para hacer alguna que otra acotación histórica con rasgos de tipo político o sociológico.

Pero, ¿cómo se transmite una experiencia que también es una herencia?

¿Cómo se transmite una vivencia personal para que se convierta en experiencia del otro?

Es necesario trabajar sobre experiencias reales, específicas, íntimas, alejadas del discurso oficial sobre tal o cual tema.

3.

Iniciamos el trabajo de nuestras Memorias. Memorias personales y también de terceras personas. Memorias en tiempo presente y pasado, y también de aquello que va a ocurrir.

Lo que es privilegio de la novela, en la facultad de ir y venir en el tiempo, cambiar de primera a tercera persona, el **sincronismo de las imágenes**, lo intentaremos aprovechar para nuestra propia dramaturgia.

El punto de partida es la novela.

Pero dejamos en claro que no queremos hacer una reproducción teatral de la novela. Eso no nos interesa. Queremos descubrir qué tipo de energías se manifiestan en nosotros al enfrentarnos al tema, con nuestras vivencias, preguntas, fantasmas y olvidos. La novela es una especie de ayuda de memoria: **Esto ocurrió más o menos así**.

El punto de partida es la novela.

Desde ella se detectan y se extraen los estímulos, impulsos y reacciones que se convierten en signos—metáforas concretas— al relacionarse con la memoria emotiva del actor: un conocimiento con el cual nos relacionamos, una enseñanza que recibimos y que nos permite redescubrir, **acordarnos** del algo olvidado.

Algo más sobre la memoria.

La búsqueda de mi propia corporeidad permite proyectarme hacia la imagen de un cuerpo que **pudo haber sido**. Ya no se trata de un personaje. No es lo



importante que encontremos **al otro**. Lo importante es encontramos con una corporeidad que en sus detalles me traiga reminiscencias de **alguien**. Usamos la palabra **descubrir** en vez de **crear**. Y aquello que descubrimos está aquí. Todo está en mi memoria. Lo bueno y lo malo. La sabiduría y la estupidez. Sólo tengo que **acordarme** para saber.

4.

Nuestros pasos retumban mientras vamos caminando por la nave central de la Estación Mapocho hacia nuestra sala de ensayo. (No teníamos muchos lugares donde ir, donde acampar unos meses para ejercer nuestro oficio. Allí nos recibieron. Y lo agradecemos.) Ya es muy tarde y los ruidos de la ciudad han desaparecido. Un guardia se pasea a pasitos cortos allá en el fondo del andén fumando en medio de la oscuridad. Me hace una señal a modo de saludo. Parece un naufrago pidiendo socorro. Lo más probable es que él y nosotros seamos los únicos que existimos en ese lugar esa fría noche de mayo. Parecemos fantasmas olvidados en ese andén de antiguos ferrocarriles con nuestras maletas y bolsas, en donde llevamos nuestros tesoros: vasos, botellas, trapos, vestuarios, maquillaje y música que los actores usan para realizar sus escenas. Actores y actrices saltan, se frotan las manos, se convidan cigarrillos. Juegan. Las voces retumban en esa inmensidad y, no sé por qué, siento una especie de tristeza.

5.

Los actores trabajan sobre partituras físicas y vocales. Crean secuencias de movimientos en las cuales se establecen algunos hitos o actitudes básicas que denominamos *fotogramas*. Estos fotogramas son descubiertos por ellos a través de ejercicios o los roban de observaciones que realizan. Esto equivale al *Mie* del teatro Kabuki. Esto es una detención que realiza el actor o la actriz -en alguna posición o actitud corporal- y que implica un especial estado de tensión. Es una inmovilidad que está viva, llena de energía. Desde esa posición mantenida, el actor o la actriz debe cantar y/o hablar.

6.

Trabajamos sobre diversos temas que vamos encontrando en la novela. El exilio de Andrés. La soledad y el dolor de la viudez de Julia. La necesidad del nuevo amor para Sonia. La depresión y la falta de fe de Manuel. La necesidad de Cecilia de creer en la restauración de su casa y de su matrimonio. El miedo de Chelita, de Julia, de Andrés, de Julián, de Sonia. Se trabaja en ejercicios que son partículas que, a primera vista, pareciera que no tienen conexión entre sí. A causa de esto -y de otras cosas que también suceden- vuelven a abrirse nuevas posibilidades, surgen nuevas preguntas y ya tenemos una colección de material escénico con el cual intentamos crear las primeras estructuras.

7.

Uno de los actores que habíamos invitado a trabajar con nosotros se va. En otra compañía le ofrecen un sueldo, aunque sea por algunos meses. Son los momentos de las pequeñas crisis que vivimos. El actor en cuestión no tiene ningún problema en plantearlo, incluso -sin ningún pudor- lo hace cómodamente por teléfono. Algunos reaccionan en forma violenta y algunos hasta quisieran pegarle por desleal, otros con más indulgencia lo perdonan porque dicen que este tipo (ya no es un actor, por supuesto) no sabe lo que se pierde.

Otros encuentran que es mejor que se haya ido porque en realidad no servía para nada.

Pero yo sé que es el abandono de los que prefieren la seguridad.

8.

El trayecto de los actores en su trabajo obliga necesariamente a que éstos elaboren una dramaturgia personal para presentar las escenas. Esta visión personal de tal o cual escena, a la hora de elegir material para sus presentaciones, los obliga a una selección y síntesis a la cual no están acostumbrados. También insisten en ver a los personajes desde una perspectiva psicológica, que les reduce el campo de orientación y de posibilidades para su construcción. Los que tienen más adies-



A. M. Gazmuri en *Una casa vacía*. Dirección: Raúl Osorio.

tramiento en el aspecto corporal entienden más rápidamente y comienzan a marcar un estilo. Un modo de trabajo que va sembrando claves y al cual el resto se va acoplado paulatinamente.

Se trata de aprender a diferenciar entre lo superfluo y lo simplemente anecdótico. Es evidente que en la novela escrita por Carlos nada es superfluo. Pero en términos de dramaturgia, en términos de teatro y desde nuestra personal perspectiva, debemos extraer aquel material que nos parece que tiene verdadero valor escénico. A pesar de haber estado preparando durante tres meses antes del primer ensayo una visión de la novela para el teatro, constato que es en el escenario, a través de un trabajo eminentemente

práctico con los actores y los músicos, que el material escénico aparece en su verdadera dimensión.

Cuando hablamos de dramaturgia no nos referimos solamente al texto, a lo que los actores dicen sobre el escenario. También nos referimos a las acciones físicas, a la manera como se transfigura un espacio, al uso de un vestido, la manipulación de un objeto, la musicalidad de la voz, los silencios, la música, las detenciones, el ritmo, el uso de la luz, etc. Es decir, nos estamos refiriendo al tejido escénico que se establece a través de las relaciones con cada uno de estos elementos por parte del actor.

Leo en el libro *El arte secreto del actor* unas consideraciones de Eugenio Barba: *La palabra texto,*

antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa **tejido**. En este sentido no hay espectáculo sin **texto**. Lo que concierne al **texto** (el tejido) del espectáculo puede ser definido como **dramaturgia**, es decir, **drama-ergon**, trabajo, obra de las acciones. La manera en que se entretujan las acciones, es la trama.

No siempre es posible distinguir lo que en la dramaturgia de un espectáculo puede llamarse **dirección** y lo que puede llamarse **escritura** del autor. Esta distinción sólo puede aparecer clara en un teatro que se presenta como intérprete de un texto escrito.

9.

Los actores presentan sus ejercicios, a veces demasiado largos y confusos en el uso de motivos. Estos motivos son pequeñas secuencias de voz y movimiento que se reiteran durante la improvisación. Es el tema de la composición musical. A partir de estos ejercicios (que a veces duran hasta más de una hora) es que se deben seleccionar los motivos y posteriormente crear la partitura final. Hay una tremenda dificultad en el grupo para fijar movimientos, para buscar la exactitud del gesto (de tal manera que no siem-

pre tengan la sensación de estar sumergidos en una improvisación). Este tema es fundamental en esta etapa de aprendizaje de los actores, ya que más bien están acostumbrados a un trabajo *naturalista* en donde lo opuesto a partitura es *espontaneidad*. Y esta cualidad es muy difícil superarla, ya que ha sido durante muchos años el mayor logro de los actores.

10.

Los actores han trabajado probando el vestuario desde el inicio de los ensayos. Observan pinturas, fotos; se traen vestuarios de sus casas o que encuentran en la venta de ropa usada, o en tiendas de

liquidación, consiguen vestidos de fiesta, etc. Rebeca se viste con un vestido que le deja al descubierto las piernas y los brazos: tiene que ver con el personaje de Julia que es la mujer que descubre que esa casa, que están inaugurando esa noche, ha servido como lugar de tortura. El cuerpo desnudo, la indefección, también la fortaleza y la energía que pone la actriz en sus piernas al hacer esfuerzos por no caer, quedan al descubierto. Claudia se viste con un vestido largo de fiesta y presenta una escena basándose en el baile flamenco. En general, andan a pies descalzos. Tienen



Rebeca Ghigliotto en *Una casa vieja*, TIT, 1998.

mayores posibilidades de aferrarse mejor al piso ante la exigencia de los movimientos. En relación a cómo se están vistiendo y las calidades y tipos de movimiento que proponen las actrices, vamos descubriendo una sensualidad en los personajes femeninos que no habíamos detectado en la novela. Aparecen las enaguas. Cuerpos semi desnudos. El erotismo, en el personaje de Cecilia, que quiere restaurar su situación amorosa con Manuel y darle a sus hijas, a su vida familiar, una posibilidad de proyección que en el presente no tiene. Y también en Sonia, el amor sensual, vital, que se aferra a Andrés, el exiliado que viene de Berlín sólo por quince días.

11.

Propongo un ejercicio en donde cada actor y actriz debe cantar. La proposición es tomada con algunas bromas y cierto desdén, porque—según ellos—nadie canta en el grupo, excepto Julio. Los convenzo de que deben cantar como actores, es decir, el canto como posibilidad dramática y no como un problema melódico. Puede ser una canción conocida popular o algo inventado o en otro idioma. Las primeras presentaciones son un poco tímidas, dubitativas. Se trabaja para lograr mejores resultados. Se prueba, se acepta,

Rebeca, Katia, Victoria, Carlos y yo. El resto del equipo se queda en Chile y debe seguir trabajando por su cuenta. Allá nos encontramos con los viejos amigos y maestros: Eugenio Barba y el Odin Teatret, Victoria Santa Cruz, Santiago García, Miguel Rubio y su grupo Yuyachkani, el grupo Cuatro Tablas, Antonio Céllico y El Baldío Teatro de Argentina, Mario Matallana del Teatro Taller de Colombia, Pino Di Buduo y algunos actores de su Grupo Potlach de Italia, Cristina Castriello, actores de Japón, de Alemania y muchos más. Son los privilegiados momentos de aprendizaje que se



se desecha, se dan indicaciones y se sigue trabajando. Finalmente, el resultado es sorprendente. Gente que nunca había intentado cantar, ni siquiera por gusto personal, termina cantando con toda propiedad.

12.

Estamos invitados para ir a Ayacucho, Perú. Se celebran veinte años desde el primer encuentro que se efectuó el año 78. Es un Banquete Teatral—como lo denomina Mario Delgado—en donde todos los invitados deben mostrar y compartir el trabajo que están realizando con los teatristas que concurren de varias partes del mundo. Finalmente, por problemas de compromisos de algunos actores, sólo viajamos algunos:

viven con hombres y mujeres del teatro.

A Juan Carlos le cuesta entender el concepto de crear la partitura. Rebeca decide dirigirlo. En Ayacucho vimos el espectáculo de un mimo suizo llamado Sunil y también una muestra de su trabajo. Rebeca toma uno de estos ejercicios de demostración y, adaptándolo, lo aplica para trabajar con Juan Carlos. Ella se ubica a sus espaldas y comienza a dirigirlo hablándole al oído, sin que los que estamos como espectadores escuchemos lo que ella le está diciendo. El actor reacciona con movimientos sorprendentemente exactos. Los tiempos de ejecución pertenecen a una partitura perfecta, dando la impresión de una gran elaboración previa, a pesar de que todos sabemos

que Rebeca recién le está indicando a Juan Carlos lo que debe hacer. La actriz, en contacto físico con el actor, guía el desplazamiento de sus brazos, de sus piernas, de su cabeza, de su tronco, indica la dirección de la mirada, la posición de las manos, modula las tensiones, la calidad de la energía, el flujo y reflujo de la respiración. La actriz se ha transformado en escultora. Los movimientos se van conectando con fluidez y aparece el ritmo de la acción. Hay una frase de Etienne Decroux al respecto: *Me gusta la poesía que tiene ritmo, porque para ganar ese ritmo se ha esculpido el verbo.*

Mientras observo la escena, lo asocio con las tradiciones teatrales de Asia, en donde el alumno aprende a través de un proceso de imitación directa de las acciones del maestro que se ubica frente al discípulo. Sobre todo al principio del aprendizaje, el maestro enseña situándose a sus espaldas y guiándolo directamente, para que de esta manera y gracias al contacto físico, pueda transmitirle los movimientos, la energía y ritmos precisos de la acción.

13.

Por primera vez entramos al lugar en donde realizaremos el espectáculo.

Es el espacio apropiado. Hay que bajar unas escaleras que conducen a un subterráneo compuesto por un gran rectángulo de cemento, rodeado de gruesas columnas. Hace un frío horroroso. Los actores se abrigan con chalecos y bufandas para hacer un reconocimiento de lugar, y reclaman porque encuentran que el lugar es demasiado grande en comparación con la sala en donde estamos ensayando. Fuera del frío, para mí es el lugar perfecto. Con Susana Bomchil, nuestra escenógrafa, conversamos sobre el espacio escénico que ocuparemos. Ella —con su imaginación y talento— quiere poblar el lugar de muebles-objetos y otros elementos que tienen reminiscencias de aparatos de tortura. Pero la idea que se ha venido desarrollando durante los ensayos es exactamente la opuesta. No queremos que el tema de la tortura sea obvio, ni menos que se llene de adjetivos. De hecho la palabra *tortura*, que podemos leer en la novela varias veces, en

nuestra obra sólo —si es que se dice— se debería decir una sola vez. Queremos seducir al espectador principalmente a través del movimiento y el juego de los actores, y que existan los menos elementos posibles en el escenario que distraigan la atención del espectador sobre lo que es la acción. Por otro lado, sabemos el rechazo que el espectador en Chile tiene de todo aquello que tenga que ver con el dolor. Tenemos que romper el sincronismo. No es mostrando literalmente la violencia, que sistemáticamente ejerció Pinochet en su dictadura, que lograremos establecer contacto con el alma de los espectadores. Esta es una obra de sentimientos personales, de amores frustrados, de necesidades de restaurar una casa y las relaciones humanas, del amor y la amistad. Este es Chile. El camino de la sobrevivencia. Del no morir.

Todavía tenemos mucho que conversar con Susana.

14.

Hoy día desertó una actriz.

Después del ensayo, sentados en círculo, conversamos sobre la marcha de nuestro trabajo. Hemos vuelto a nuestra primera sala de ensayo. A pesar de que tenemos estufas, sigue haciendo frío. Hubo algo de tensión en la reunión. Algunas lágrimas, mezcla de lo que ocurre con nosotros mismos en relación con lo doloroso que resulta a veces el tema de la obra, los nervios de tener que fijar fecha de estreno, la falta de dinero.

Pero había algo más en el aire, algo que en ese momento no se podía especificar pero que era tan real como todos los que allí estábamos sentados.

La actriz caminó hasta la puerta y desde allí dio una mirada al grupo. *Chao, nos dijo, mañana nos vemos en el ensayo.* La puerta se cerró.

Nadie comentó nada. Se produjo un largo silencio, todos supimos, en ese momento, que no volvería nunca más.

15.

Hoy día tuvimos una buena noticia. Ganamos Fondart. A la noche nos vamos a celebrar al Galindo.

C. Araya y J. Milostic en *Una casa vacía*.

16.

Me falta el texto y la música para una escena en donde la Chelita debe recorrer un largo camino. Debe ser una escena muy quieta, con las características de un adagio en la voz hablada, en la voz cantada y en el movimiento. Lo busco en la novela y no lo encuentro. Tiene que ser un texto como cierre de su participación, dejando la imagen de una mujer rescatada en su dignidad a través del dolor. Tienen que ser palabras que hablen de sus miedos, de las huellas, de las señales que marcaron su cuerpo.

17.

¿Qué clase de viaje emprende nuestra mente cuando el cuerpo es torturado?

¿Puede nuestra mente —como un viajero— abandonar el cuerpo como si fuera un equipaje?

¿Puede el cuerpo cuidarse a sí mismo cuando se le abandona?

¿Hacia qué dimensiones se encamina nuestra mente, huyendo del lugar del suceso, en busca del silencio y la quietud?

Y cuando regresamos, ¿cómo nos recibe nuestro cuerpo? ¿Cómo es este reencuentro?

¿En qué consiste esta escisión entre mi yo más profundo, escondido, que lucha por preservar su integridad, y este otro yo superficial, cuerpo de información?

Hay que crear el texto para esta escena; mientras tanto, Patricio Solovera debe escribir la letra y la música de una canción para esta misma escena.

18.

Con las sugerencias que les voy haciendo, los actores editan sus propios textos. Los textos son fundidos, sintetizados, trasladados de escena, cortados, reescritos, se cambian palabras, verbos, adjetivos y van adquiriendo la fisonomía adecuada. El ritmo, las sonoridades, las musicalidades son importantes tanto como el sentido.

Las palabras —como todos los elementos que concurren a la puesta en escena— se transforman y adquieren su verdadera dimensión en sus relaciones,

logrando nuevas significaciones o mutando, se develan o se esconden o van adquiriendo diferentes tonos emotivos.

19.

Jorge Chino González –nuestro nuevo escenógrafo– trae la maqueta de la escenografía. Siempre hablamos de que el piso debería ir cubierto de un material orgánico: madera, arena, tierra, piedras. Observo la maqueta cuyo piso está cubierto de algo blanco. Al principio creo que es azúcar, pero el Chino me dice: *Pruébala*. Es sal. Pienso que ese sabor va con la obra. Queda decidido: dos toneladas de sal cubrirán el piso de nuestro escenario. Estoy seguro que más adelante los propios espectadores se encargarán de darle significaciones más profundas.

20.

Los movimientos ejecutados por el actor se convierten en una suerte de pases mágicos con la capacidad de despertar en el propio actor una energía no cotidiana. Movimientos que acrecientan la atención dilatando el cuerpo y los sentidos. De esta manera, lo que llamamos estructura de movimiento y sonido es lo que permite despertar los impulsos, para posteriormente ser capaces de reconocerlos. Así, podemos determinar entonces que lo que llamamos expresividad no radica en el movimiento en sí sino en la calidad de la energía que hace nacer dicho movimiento. La rutina o estructura en sí misma no es expresiva sino en la medida que es portadora de una energía no cotidiana. Leo en el libro *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*¹ una cita de *Towards a Poor Theatre*²: *El ser humano en un instante de shock provocado por el pavor ante un peligro de muerte, o en un momento de profunda alegría, no se comporta de modo natural, muy por el contrario, este hombre que*

se encuentra en un estado **elevado de espíritu**, utiliza signos articulados rítmicamente, comienza a **danzar, o cantar**.

La estructura de movimiento, de esta manera, da origen a una nueva estructura de la cual es inseparable: la estructura de las energías o, como la llama Barba, *la danza de las energías*. Al igual que un chamán que realiza sus pases mágicos o un guerrero que realiza sus rutinas de artes marciales o un atleta que se prepara para realizar su prueba, el actor, con sus movimientos, convoca especiales energías con las cuales poder realizar el trayecto.

El arco y la flecha. El cuerpo del actor es el arco, la flecha su propia energía desplazada.

21.

El reparto ya está completo. A pesar de estar trabajando el mayor tiempo en el nivel de lo creativo, los actores no abandonan el training. Para desarrollar una buena disponibilidad creativa es necesario realizar ejercicios permanentemente. Es un trabajo paralelo que permite que la disposición del actor sobre aquello que está creando se intensifique, se particularice y le permita avanzar hasta un límite que teóricamente desconoce. No existe una manera de cómo hacer bien las cosas. Esta se descubre poniendo al actor frente a sus propias limitaciones. El training le permite enfrentarse consigo mismo, con sus resistencias, es el momento de la comprobación, del diálogo hacia adentro, la mirada interna. Es el momento del encuentro con su propia intimidad y sus propias carencias.

Los ejercicios del training se realizan en grupo o de manera individual, observados o guiados por algún actor del grupo, a veces por mí mismo. Ciclos de ejercicios de yoga, de voz y canto, trabajos escritos, ejercicios de meditación, de expresión corporal. No existe la intención de que aparezcan resultados inmediatos, mucho menos que los actores teoricen intelectualmente sobre lo que hacen. Lo que verdaderamente importa es el desarrollo de la conciencia corporal, que el conocimiento descubierto a través del hacer sea una herramienta, una habilidad incorporada. Una capacidad de hacer concreta.

1. Thomas Richards, *Usulibri*, Milano, 1993, p. 113.

2. Jerzy Grotowski, *Holstebro*, Odin Teatrets Forlag, 1968, pp. 17-18.



Victoria Gazmuri y Carlos Araya.

22.

Todavía tengo escenas sin resolver. La escena en que Soria –Victoria– y Andrés –Carlos– van a comer y después se van a un hotel. Es una escena de amor en la cual siguen haciendo recuerdos del pasado, de este amor que quedó interrumpido por el golpe militar y que, después de doce años de exilio de Andrés, intentan reconstruir. Es una escena con un texto muy bello que me duele sacrificar en provecho de la acción. Además, es un texto que entrega una información muy importante para conocer mejor el trasfondo de los personajes, pero no resulta si los propios personajes hablan de sí mismos y comentan lo que les está pasando. ¿Cómo introducir ese texto sin que su presencia sea una interrupción? Además, hay que introducir un bolero, alguna canción de amor.

Hay una escena creada por Juan Carlos en la cual el personaje de Manuel, parado sobre una silla, canta.

El personaje, medio borracho, despechado, se conmueve de su situación cantando. Es una buena imagen que quedó sin usarse. Rebeca propone que Julio muestre sus dotes de cantante y copie la escena de Juan Carlos y se transforme en el narrador de la escena como el personaje de Julián. Que el esposo sea testigo de la infidelidad de su propia esposa.

Al hacer uso de esta imagen, perdida muy atrás en los ensayos, se me viene a la cabeza la idea de que en el trabajo teatral nada es desechable y que todo aquello que los actores presentan como ejercicios, escenas o training, son materiales que hay que ir siempre registrando y guardando, de los cuales se puede hacer uso en cualquier momento.

23.

El tiempo de ensayo no es un espacio donde el director enseña, a través de lecciones, cómo hacer bien las cosas.

Los actores deben resolver sus propios problemas. Aprender a proceder en un camino que se descubre como propio. El director está para guiarnos en ese camino y para entregar estímulos. Después que el actor ha puesto en juego todas sus habilidades y conocimientos para solucionar tal o cual escena, interviene el director para analizar, reflexionar y dialogar con el actor. Le hace ver sus errores y carencias y el proceso comienza de nuevo.

Este es un método sincrónico de enseñanza y creación que requiere de tiempo y paciencia.

24.

Ya estamos en los ensayos generales. Han venido algunos invitados y hacen comentarios.

Uno de ellos me indica que estuvo a punto de salirse de la obra porque llegó el momento en que creyó que no podría **aguantarse** de llorar allí, sen-

Claudia Fernández.



tado en su butaca, frente a los demás espectadores. Sin embargo, aguantó su emoción y terminó viendo todo el espectáculo. Algo parecido sucedió con los actores, actrices, músicos y demás personas que formamos parte de este grupo durante el proceso de trabajo. Nos tuvimos que aguantar nuestras propias emociones para construir la obra, para estructurarla, medirla y construirla sobre el escenario.

La catarsis que se provocaba en los espectadores durante las representaciones de las antiguas tragedias griegas constituía un beneficio social, un acto de sanación interna y personal.

25.

Aprovecho la presencia de Camila, mi hija mayor que trabaja en Francia como actriz en el Cirque Baroque, para que realice el trabajo corporal con los actores en estos últimos días de ensayos, pocos días antes de la primera función. Por los compromisos de trabajo que tiene, tendrá que partir antes del estreno. Es una lástima. No estará conmigo en la partida.

26.

La memoria que retorna.

¿En qué lugar de nuestras mente anidan esas fracciones del dolor que intentan tomar forma, lengua, discurso? ¿De dónde proviene esa fuerza, esas energías que intentan crear un camino entre la idea y la forma? Viajeros desnudos embarcados en una pequeña canoa de papel un día partimos hacia una tierra desconocida.

¿Con qué voz, qué palabras y de qué color será la luz que encontraremos después de nuestra llegada? ¿Será la tierra que nos hablará de nuestros propios límites? Y una vez desembarcados, ¿habrá que construir otra embarcación, buscando transgredir otras fronteras?

Es la memoria —nuestro oficio— que nunca muere. Es la memoria que siempre retorna.

27.

Mañana jueves 8 de octubre es el estreno.



Habitar la casa vacía

JUAN CARLOS MONTAGNA
ACTOR, DIRECTOR Y DRAMATURGO

En *Una casa vacía* he podido desarrollar una experiencia actoral que está permanentemente basada en la investigación. Esta experiencia ocurre en el proceso de ensayos, en cada una de las funciones y también en el espacio interno de la soledad creativa del actor, donde lo fáctico necesita relacionarse con la propia identidad. Sabemos que no todo el teatro requiere o provoca estas dialécticas. Pero, en este caso, ha sido una condición irrenunciable. Sólo a partir de esa base fue posible abordar tanto el material dramático como las premisas de lenguaje. Sólo en esa zona de identidad puede descubrirse un sentido capaz de dar vida a cada una de las acciones desplegadas sobre el escenario.

He desarrollado un trabajo independiente en el teatro, que también ha buscado seguir los derroteros de la investigación. Por lo mismo, en contadas ocasiones trabajé como actor bajo la mirada de un director en un proyecto que no fuera propio. Esto ha sido una opción. Ahora tuve la suerte de volver a juntarme con un director como Raúl Osorio, quien hace más de veinte años creó el Taller de Investigación Teatral (TIT), espacio que a partir de este montaje se ha repotenciado, proyectado, constituyéndose en el centro de su quehacer creativo. Raúl fue mi primer profesor de actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y ya me había invitado a participar en el taller a propósito de la última versión de su espectáculo **NO +** (1989). Cuando me planteó inte-

grarme al TIT para hacer la novela de Carlos Cerda en teatro, sentí que después de varios años la sincronía operaba para que un montón de factores se volvieran a reunir... este director, este espacio, una búsqueda de trabajo dramático en lo actoral que proviene de una clara tradición teatral (que yo comparto muy profundamente).

Y algo más. Recuperar el material dramático de nuestra memoria histórica en esta época de olvidos, de consensos. Intentar asumir, desde mi propio cuerpo, la dolorosa y nefasta tradición de atentados a los derechos humanos en nuestro país. Participar en el ritual teatral donde se evidenciaría que ese horror hoy es algo vivo... porque todo en Chile se ha confabulado para que la injusticia dejara en una condición de imposibilidad al duelo individual y colectivo. No se trataba de heroísmo ni de buena conciencia. Es otra cosa.

En suma, una sincronía que posibilita un proceso de trabajo desafiante, dirigido a las esferas de lo propiamente teatral y de lo humano. Un trabajo que duraría muchos meses y que se relacionaría con nuestro medio cultural, donde hoy el teatro presenta determinadas características. Finalmente, un espectáculo que existiría físicamente en este país... bajo la mirada de esas mujeres olvidadas, que siguen deambulando por los espacios de la casa vacía. Me fue difícil. Todo es difícil, si buscas vivir y crear auténticamente. Pero esto... fue difícil.

LA CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICA A TRAVÉS DEL ACTOR

Antes que nada, debo decir que me remitiré al espectáculo y sus premisas desde la óptica de mi proceso actoral. Además, hago la prevención de que la experiencia totalizadora de **Una casa vacía** engloba una cantidad de aspectos teóricos y prácticos que son imposibles de registrar en un artículo.

- Una de las bases planteadas por el director fue que cada actor debía proponer el material inicial que compone el espectáculo en relación a su personaje y a las situaciones por las que debía transitar. Después, ese material se corregiría y se montaría con los materiales de los otros actores, según el guión que el director tenía prefijado a partir del examen de la novela.

Como se ve, esto es un punto de partida diferente a la génesis tradicional de una obra, especialmente en lo que respecta a las relaciones entre texto y personaje, entre fábula y acción. Corresponde a un proceso en que la construcción del texto está definida desde el hecho escénico, fuertemente marcado por una dramaturgia del actor. Desde luego, no hay un texto literario que deba ser interpretado ni una estructura dramática pre-establecida que pueda ser montada. Aquí, los textos de la novela pasan a tener el status de material de trabajo del actor para que, a partir de ellos, pueda desarrollar una dramaturgia cuya matriz radica en lo escénico. En este espectro, la construcción total del espectáculo tiene su punto de partida en el actor; es en su presencia donde lo físico debe ser inseparable de lo verbal o sonoro. El drama —y sus coordenadas de sentido— se proyectan estéticamente desde el cuerpo.

Evidentemente, todo esto proviene de una tradición teatral *no figurativa* o *no representativa*, de la que sus últimos exponentes centrales han sido Grotowsky y Barba. Se abre la puerta a un concepto de actuación que no está basado en la psicología. Se cierra la puerta a la manera realista de hacer visibles las situaciones en el espacio, como punto de partida. Pero esto no significa que pueda estar ausente una verdad, en profunda intimidad con el drama que se ha optado escenificar. ¿Cuál era esta verdad en el espectáculo

Una casa vacía? ¿Cómo y cuáles eran los predicamentos técnicos que la debían sustentar? ¿Cómo se va planteando el material dentro de este marco, especialmente lo relativo al personaje?

- En función de lo anterior, el material debía ser propuesto bajo estructuras físicas y verbales. Son un conjunto de acciones físicas y formas de decir el texto que cada uno de los actores debimos investigar. Corresponden a los dispositivos o unidades dramáticas que, en el proceso posterior de montaje, se van encadenando hasta constituir las secuencias que componen el espectáculo.

Estas estructuras requieren dos niveles que la ejecución del actor debe ser capaz de relacionar: narrativo y orgánico.

Para narrar el mundo interno y social del personaje según fuera el momento dramático, se requiere la evidencia de la persona del actor articulando en cada segundo el material, generando sólo desde allí una posible ficción. Sin esa evidencia, sin esa suerte de paradoja entre actor y ficción, las estructuras no pueden funcionar y deja de ocurrir el hecho dramatúrgico.

La manera como se hace evidente esta función narrativa del actor es su propio *bios*, es desde esa zona que su interacción con la ficción se hace orgánica y por lo tanto expresiva. Es allí que el hecho dramatúrgico puede completarse, adquiriendo una existencia que es vida.

Desde luego, todo esto implica un concepto de trabajo que es diferente a la improvisación abierta. Para plantear, ejecutar y volver expresivas las estructuras se necesita fundamentalmente la fijación, la capacidad de repetir exactamente cada fragmento, encontrando su particularidad. Sólo así se puede ir descubriendo y generando vida en las acciones físicas y verbales, sólo así se entra en el proceso de dramaturgia, sólo entonces es posible descubrir la validez dramática del material planteado. Una vez conseguida la introyección de la exactitud, se abren infinitas posibilidades de variaciones, las cuales no son evidentes para el espectador pero que pueden modificar sustancialmente su recepción... Variaciones mínimas que constituyen verdaderos mundos para el actor.

Hago la salvedad que para todo esto se requiere un desgaste físico enorme —como se ve en el espectáculo— pero es un desgaste y una formalidad que no están asociados a esa noción tradicional de teatro físico o teatro danza o teatro gestual.

MI PERSPECTIVA DE MANUEL: OBSTÁCULOS, PROCESOS Y RESOLUCIONES

En la etapa de ensayos, cada actor proponía su material y debo decir que fue muy difícil al principio, debido a los predicamentos señalados. La cualidad fuertemente emocional que conllevan los temas de la tortura y el exilio frecuentemente nos llevaba al terreno de la interpretación, en el sentido de que el acento se desplazaba a la tradicional forma de actuación interno (descuidando la exactitud física de las estructuras). Además, siempre existe la tendencia a la generalidad en el modo en que se ejecuta una acción y un requisito básico del concepto de trabajo en fijación

fue el poder asumir la particularidad de la acción física y sonora (en esto también está presente la otra gran tradición, la de Stanislavsky).

Pienso que estamos fuertemente marcados por la cultura en que, como actores, somos intérpretes de una dramaturgia. Pero en este proceso, la dramaturgia se debió generar a partir de estructuras ideadas y después ejecutadas con precisión por el actor.

Dentro de esta dramaturgia actoral, una parte tan central como la performativa es aquella de la ideación, esto es, el pensamiento que subyace en cada estructura al crearla: por qué determino que esta forma de decir este texto va junto a esta acción que yo defini; por qué la acción y el texto siguientes van exactamente allí; hasta qué punto la unión de estas dos estructuras está narrando lo que yo quiero narrar; qué sentido y qué función está teniendo esta combinatoria para la totalidad del espectáculo que se está construyendo. En nuestro proceso, cada uno de nosotros debió trabajar arduamente sobre la ideación del mate-

Juan Carlos Montagna en *Una casa vacía*.



rial, horas de trabajo solitario y muchas veces zozobran-
te para llegar al ensayo con una determinada propuesta
o ejercicio. El ensayo empezaba a partir de allí.

Tuve una dificultad específica a propósito del
personaje que se me asignó. Manuel participa de los
acontecimientos en forma oblicua, en el sentido de que
permanentemente está ausente: por su carácter mel-
lancólico asociado a la derrota vital, por la desmotiva-
ción que le supone el proyecto de salvar el matrimonio
a través de la casa, por el aparente descompromiso
frente al drama que sobreviene una vez que se descu-
bren las torturas ocurridas en esa casa. Había que
hacerlo presente, dotarlo de un motor y una presencia
dramáticas en el espacio escénico. Era necesario des-
cubrir la forma en que podía interaccionar con el grupo,
algo que en la novela está claramente definido pero
que resulta engorroso traducir según los presupues-
tos de investigación actoral ya mencionados.

Dramáticamente, Manuel se plantea en la novela
como un personaje disuelto, pusilánime y escéptico, y
yo me obsesioné —en este sentido— con enfocar el
material hacia un discurso activo a propósito de estas
características. Si él demuestra ironía y ausencia ante
la hecatombe que se va gestando en ese asado, yo
busqué dotar eso de una tragicidad: priorizar el aspek-
to de ser consciente de la propia destrucción por
haberse hipotecado a todo aquello que alguna vez se
rechazó y, desde allí, establecer que esa es, finalmente,
la tragedia colectiva del país (ya encarnada metafóricamente
por los otros personajes). Es la forma, también,
de mostrar que, en las caídas de ese hombre alcoholi-
zado, existen evocaciones del dolor físico ocasionado
por la tortura.

Los rastros de esta perspectiva se encuentran
también en la novela, pero en este caso no son escenas
o situaciones unívocas cuya sola traducción pudiera
permitirme construir el discurso activo y la tragicidad
del personaje. Por eso, a la hora de crear las estruc-
turas, tuve que hacer una re-articulación de elementos
textuales, una primera dramaturgia literaria: re-agru-
par textos, poner en primera persona lo narrado en
tercera persona e, incluso, apropiarme de reflexiones
o descripciones autorales hasta hacerlas propias de

Manuel (quien, a pesar de todo, sigue siendo un filósofo). Esta dramaturgia estaría en función de ciertas
imágenes elegidas de la novela, las cuales también
debían re-articularse en la misma forma que los textos.
A partir de esta ideación vino la tarea de investigar las
estructuras físicas y verbales que serían el soporte.
Desde allí se entra en lo performativo del actor y, por
tanto, empieza el verdadero proceso de dramaturgiza-
ción... que debía seguir las perspectivas del discurso
activo y la tragicidad.

Esto es especialmente patente en la secuencia
final de Manuel en el espectáculo, cuando, como un

**Pablo Macaya, Julio Milostic, Claudia Fernández,
Carlos Araya, Juan Carlos Montagna, Rebeca
Ghigliotto y Ana María Gazmuri.**



mazo nocturno borracho recoge los restos de un asado que nunca se llegó a realizar. Desde un punto de vista físico, junté distintas imágenes de la novela para esta situación, creando una estructura física ininterrumpida de inestabilidad y caída. Ella no está sustentada en la figuratividad; de hecho, lo que se ve no ocurriría desde un punto de vista realista (aunque se esté narrando una situación reconocible). Está sustentada desde mi performatividad, al desarrollar la secuencia orgánicamente. Sólo entonces se hace verosímil.

En la etapa de montaje, yo luché a brazo partido para que Raúl dejara esta escena, pues era allí donde el personaje se resolvía en esta especie de cosmovisión trágica de lo que ha pasado, como un narrador ausente

pero también dolorido del horror que se desencadenó... El distanciamiento del personaje podría allí entregar una reflexión de un mundo en el que todas las cosas fueron muriendo sin que ninguna naciera (texto que, por ejemplo, aparece en tercera persona al principio de la novela y que yo transformé en lo último que el personaje dice antes de cantar el blue, mientras desarrolla una acción física en el suelo... el instante previo a su desaparición). Y como este trabajo vive a partir de la evidencia de la persona del actor, el transitar de esa secuencia se alimentaba de mi propia disolución. Podía yo encarnar esa tragicidad desde mi identidad, activada. Y si no hubiera querido hacerlo, habría ocurrido igual...

Pero fue necesario recorrer un largo camino para llegar a este punto, logrando instalar en la perspectiva total del espectáculo el punto de vista señalado. En el proceso de investigación me costaba mucho encarnar mis percepciones e ímpetus creativos en una partitura física desarrotable. Además, solía haber un desequilibrio entre lo físico y lo verbal o sonoro, pues tendía a privilegiar este último aspecto (ya que siempre ha sido el terreno donde técnicamente me he sentido cómodo). Al producirse el desequilibrio, las proezas vocales se convierten en mera formalidad desligadas de la acción, el mundo interno del actor se transforma en una manera de interpretar y se aleja de una vivencia orgánica. En el proceso me fui dando cuenta de que todo esto provenía de dificultades más profundas... lograr estar presente en la acción, erradicar la permanente inseguridad de que no se es suficientemente expresivo.

En ese darse cuenta fue muy importante el profundo trabajo que generosamente realizó conmigo Rebeca Ghigliotto. Ella me hizo conectar mis imágenes con el yo, abrir la puerta correcta para desarrollar el trabajo con el personaje. Me situó en el dispositivo de la propia identidad, así fue... y me quitó el miedo, un miedo que tampoco yo había sido capaz de asumir.

INTERROGANTES QUE SURGEN DEL CUERPO

Es demasiado lo que se podría añadir a todas las perspectivas que se involucraron en esta experiencia,



tanto desde lo puramente teatral como desde lo personal. Una de las cuestiones en que Raúl fue implacable se refería al estado del actor en la representación. Los que vieron el espectáculo o leen estas páginas habrán advertido su carácter marcadamente ritual. Y el ritual implica que, en cada repetición, debe existir lo vivo, como si el ánimo tuviera que volver a hacerse presente cada vez, como si su ausencia dejara que todos los actos se volvieran pueriles o inútiles.

Esto supone un requisito para el actor que es diferente al teatro tradicional, pues debe ser capaz de modelar eficazmente su energía y a la vez mantenerla —en cada segundo— en un nivel de combustión constan-

te. Entre otras cosas, es esto lo que determina la recepción del espectador. Además, basta que esa energía se difumine en una sola acción para que la dramaturgia del fragmento desaparezca. Si como actores estamos habituados al mecanicismo o desgaste que supone una obra al representarse muchas veces —lo cual puede no alterar lo sustancial de la interpretación y los contenidos— entonces, la tarea se volvía difícil. No sólo por el desgaste físico constante de la representación; también por el requisito de exactitud y fijeza que conlleva la partitura del espectáculo.

¿Cómo mantenerse vivo, cada noche? ¿Cómo encontrar nuevos estímulos a nuestras acciones ver-

Juan Carlos Montagna en *Una cosa vacía*, de Raúl Osorio y Carlos Cerda.





Victoria Gazmuri y Carlos Araya.

bales y físicas, junto con tener que repetirlas exactamente iguales? ¿Cómo encontrar estímulos interiores en el momento de la función, que permitieran mantener la relación entre ficción e identidad? Finalmente, ¿cómo controlar la propia emoción y la energía que nos llegaba desde el público a propósito de la casa violada, de esas mujeres torturadas? Se podría ampliar la experiencia a las próximas diez obras y quizás estas preguntas –y otras– todavía no se podrían responder completamente.

En lo que respecta a mi vivencia, puedo decir que, cuando lograba la unidad de todos los elementos planteados en mi cuerpo y podía estar presente, vivo, en ese momento sentía que otras puertas se abrían. Desde luego, pequeños demonios que en esa fracción de segundo se asoman para mostrarme que mi ejecución es desarrollable, investigable. Entonces veo que quizás una acción de la estructura podría ser diferente, que tal sonido de esta palabra siempre debió ser distinto. Todo eso en el momento mismo de la ejecución, sin alterarla. ¿Cómo puede ocurrir una cosa así? Al intentar descubrirlo se abre otra puerta clave, que corresponde a un

mundo de amplias resonancias y que está radicado en el pensamiento del actor cuando

ejecuta. Tuve que asomarme a esta puerta para intentar responder las grandes preguntas que he señalado, para sobrevivir a la certeza que de pronto me vuelvo menos vivo, para ser capaz, en suma, de entenderme como actor.

Estar concentrado, ser orgánico y al mismo tiempo pensar. Estas tres cosas bajo el signo de uno mismo... actor en la ficción, personaje e identidad personal. Fue una gran lucha para que siempre **Una casa vacía** fuera ella misma. Para que ese material personal, que tanto costó crear, siguiera siendo fiel a sí mismo y a la vez pudiera admitir nuevos espacios –sutiles y poderosos– de desarrollo. Son miles de secretas experiencias en este sentido, que de todos modos todavía no estoy capacitado para develar o sistematizar.

¿Qué puedo decir? Cada vez que fui Manuel, cada vez que junto a mis compañeros debimos ser artifices de ese complejo tramado escénico... tuve que tener la fuerza de ejercer una paradoja. Invocarme y dejarme de lado. Y comprender que no me conozco tanto como yo creía. Y aprender a aceptarme... porque no puedo tocar el cielo con las manos. Y como dice Manuel: quisiera saber... quisiera saber...



El dolor de la memoria en *Una Casa Vacía*

LUIS ALBERTO MANSILLA
CRÍTICO TEATRAL

El dolor de la memoria es el núcleo alrededor del cual Carlos Cerda construyó el relato de su novela **Una casa vacía**, que lo consagró como uno de los más interesantes y maduros autores de la actual narrativa chilena. Indiscutiblemente, Cerda es un novelista que domina los resortes del género y construye tramas que envuelven al lector y le incitan a recorrer las páginas con una tensión creciente. Prepara sus golpes al corazón y a la reflexión con sabiduría. Despliega a sus personajes en situaciones cotidianas sin ahorrar los detalles, subrayando los elementos de una superficie de apariencia quieta en cuyo trasfondo bullen los dolores, desconciertos, contradicciones, rebeldías y desarrollo de la conciencia de sus criaturas.

Su primera novela **Morir en Berlín** narró una experiencia propia y dolorosa, de enfrentamiento con el totalitarismo en una sociedad sujeta a controles obsesivos que van erosionando la adhesión partidaria a los grandes ideales humanistas del héroe y hacen más duro el castigo del exilio.

En **Una casa vacía** se trata de fantasmas de un pasado reciente en el que miles de ciudadanos, que habían desenvuelto normalmente sus vidas, se vieron enfrentados a los peores horrores, a los tratos más degradantes y brutales, al sadismo y a la muerte. La casa en la que ocurrieron tales hechos ha vuelto a ser un lugar para ser habitado por gente de clase media; es amplia, espaciosa, apenas requiere algunos arreglos para recibir a sus nuevos ocupantes. Sólo hay algunas huellas extrañas que pueden omitirse y no constituir sino temas de preocupación doméstica, de acomoda-

miento a una residencia más o menos confortable con la que se han acariciado algunos sueños en el exilio que, para algunos, fue peor que la muerte.

No era fácil llevar a la escena la novela de Cerda. Es una historia que necesita de un desarrollo largo y que compromete a los personajes en conflictos íntimos, en la crisis de una pareja, en el heterogéneo mundo de sus parientes y amigos, en el reencuentro con un país que cambió sus formas de vida y sus relaciones humanas en los años de ausencia. El paulatino descubrimiento del uso que tuvo la casa obliga a no eludir una realidad que se quiere olvidar y sobre la que es imposible trazar un borrón y abrir una nueva cuenta.

El director Raúl Osorio, con su Taller de Investigación Teatral (TIT), sometió la novela de Cerda a un exhaustivo trabajo de dramaturgia que no se limitó a lo que ofrece el apasionante texto sino a una investigación de la crónica del pasado reciente, a los auténticos testimonios de las víctimas, al conocimiento de los cuatrocientos lugares de torturas y prisiones clandestinas que la CNI instaló a lo largo de Chile en el periodo del gobierno militar.

La versión teatral no fue lineal ni realista sino una especie de collage que, a ratos, se transforma en una cantata y hasta en un ballet. Los personajes transfiguran la realidad y sacan a la superficie los horrores vividos y también sus propios dramas íntimos, frustraciones, amores, percepciones e incomunicaciones.

Al comienzo, los espectadores se desconciertan. Están sentados alrededor de la escena que se

desarrolla en sus narices en una pista blanca. Los personajes hablan en un lenguaje un tanto oscuro y literario. A poco andar, el público entra en el juego que se le propone. La acción es metafórica y la casa es emblemática de días alucinantes vividos por tantos chilenos durante un régimen que hizo de la tortura un rito sistemático.

La tortura no fue el resultado de un exceso de los que sometían a los sospechosos a interrogatorios que buscaban establecer los hilos clandestinos de sus organizaciones. Fue un sistema hasta con su propia burocracia, con planificadores profesionales, con ocurrencias cada vez más diabólicas destinadas a quebrar no sólo los huesos sino también el alma de los torturados, hasta convertirlos en entes automáticos y lacerados en su totalidad.

Los fantasmas de la casa han dejado huellas. Obligan a establecer lo que allí ocurrió. Una de las sobrevivientes, Chelita, describe la tortura del submarino en el baño en la que se llevaba a cabo. Los per-

sonajes bajan las escaleras de un sótano al que eran conducidas las víctimas para evitar que sus gritos se escucharan desde la calle. Asimismo, se explican las extrañas quemaduras y manchas que hay en el piso de las habitaciones. Correspondían a las torturas eléctricas y al fuego aplicado a los cuerpos.

Con una decisión escénica implacable se dejan de lado las sugerencias para establecer que la casa vacía fue un infierno y lo que allí ocurrió fue una especie de bajada al infierno; algo más que una pesadilla para despertar con angustia y seguir durmiendo.

La acción es como un terrible sueño real que no hace especulaciones intelectuales sino que presenta una realidad ocurrida hacia el interior de una casa ubicada en un barrio residencial, mientras la vida seguía su curso y la gente pasaba frente a una residencia que parecía albergar a una familia con una vida decorosa y practicante de las normas de las buenas costumbres y el orden tradicional.

La obra termina con un coro de mujeres olvida-

Rebeca Ghigliotto y Ana María Gazmuri en *Una casa vacía*, TIT, 1998.





Victoria Gazmuri y Carlos Araya.

das que alude a las víctimas anónimas y a las preguntas que siguen pendientes en la conciencia del país.

Raúl Osorio consiguió diseñar en la escena una síntesis creadora y brillante de la novela de Carlos Cerda. Y fue más allá: remeció a quienes quieren eludir el tema y remitirlo al pasado. Las imágenes de Osorio enfrentan a un desafío insoslayable que no admite una reconciliación amnésica.

El público es arrastrado a una confrontación con el horror que le obliga a no cerrar los ojos. Durante la representación, pensamos en Buchenwald y en los habitantes de la bella ciudad de Weimar que estaba en las proximidades de ese campo de exterminio. Nada sabían de lo que pasaba en su proximidad. Seguían paseando por los bosques de Turingia y visitando la casa de Goethe. Los militares vencedores les obligaron a visitar los restos del lugar: a contemplar los hornos crematorios, las montañas de pelos y prótesis dentales de los asesinados; a los escasos sobrevivientes convertidos en horribles esqueletos. La buena gente de Weimar se desmayaba y recién expresaba su estupefacción. No les había preocupado ver pasar a las

víctimas como un rebaño conducido al sacrificio y ahora no podían soportar las evidencias.

Sin duda Raúl Osorio realizó con **Una casa vacía** el mejor trabajo de su conocida trayectoria teatral. Consiguió concretar con excelencia lo que proyectó con su taller. Trabajó en todo momento con el autor de la novela que ayudó a subrayar sus concepciones y los puntos de partida de su libro. El resultado no hubiese sido, tal vez, tan excelente sin la partitura musical de Patricio Solovera que, acompañado de Felipe Court, convirtió también la obra en una cantata y sobrepasó los límites secundarios de la música incidental.

El elenco de actores sirvió con homogeneidad y eficacia un texto que no contempla roles secundarios sino a todo un grupo indispensable.

A veces los montajes que no se sostienen sólo en las palabras no van más allá de oscuros y pedantes experimentos. No fue el caso de **Una casa vacía**, que acudió a un lenguaje teatral moderno para hacer más nitido y elocuente un llamado a la memoria, con un nivel artístico que hizo más conmovedor y perdurable su contenido.



Una reflexión teatral

CARLOS CERDA
DRAMATURGO Y ESCRITOR

En el estreno de **Una casa vacía**, magníficamente representada por el Taller de Investigación Teatral, algunos amigos y más de un crítico se me acercaron para decirme: *Me gustó muchísima. Me emocionó. Qué hermosa puesta. Qué tremenda actuación. Pero dime: ¿Por qué lo hicieron de esa manera? ¿Por qué esos gestos? ¿Por qué no hay nada, salvo esa casa blanca?* La casa blanca es el piso de un escenario que, además, está instalado en lo que habitualmente es la platea de la sala. Dos toneladas de sal logran ese espesor de ocho centímetros sobre una superficie de un centenar de metros cuadrados.

¿Por qué lo hicieron de esa manera?

Creo que vale la pena contestar esta pregunta de la forma más seria posible.

Cuando Raúl Osorio me propuso poner en escena **Una casa vacía**, ambos entendimos que se trataba de abordar su tema y su argumento agregando a éstos aquello que, por razones de género, no podía estar en la novela. Y ese algo es, aunque parezca obvio, la teatralidad. Pero, ¿qué es la teatralidad? Para mí, simplemente es aquello que amplía y dignifica las dimensiones de lo cotidiano. Pero si el tema es actual y cercano, a la vez que devastador, ¿cómo se tolerará esa ampliación? Esta es la pregunta que debíamos contestar y que finalmente contestaron de manera brillante el director y los actores en un exigente trabajo que abarcó prácticamente ocho meses.

Para contestar aquí esta pregunta (es fácil hacerlo si se tiene ya la respuesta dada por otros) quiero relatar una anécdota muy esclarecedora tomada de



Claudia Fernández y Carlos Araya.

Reflexiones sobre el teatro, de Jean Louis Barrault.

Estaba el célebre director francés preparando la puesta en escena de **Las moscas** de Jean Paul Sartre (pieza que finalmente se estrenó bajo la dirección de Charles Dullin) por lo cual ambos se reunían diariamente en el famoso café Flora. Una tarde Sartre se refirió a la dificultad de representar lo trágico en su manifestación contemporánea. Leyó en voz alta un texto de Racine que dice así:

No le aconsejaría a ningún autor que tomara por tema de una tragedia una acción tan moderna, como si esta transcurriera en el país en que quiere hacer representar la tragedia, ni utilizar héroes que fueran conocidos por los espectadores. Los personajes trágicos deben ser mirados con ojos distintos de aquellos con que miramos a quienes hemos visto de cerca.

El teatro es arte de la actualidad, afirmó Barrault, y preguntó de inmediato: ¿Entonces debemos renunciar a lo trágico? –No. Pero debemos saber distanciarlo, respondió Sartre y argumentó a favor de dos formas de distanciamiento que alejan lo trágico para hacer posible su representación. Una de ellas, sostuvo, es el tiempo. La otra, el espacio.

Cuando los griegos asistían a la representación de una tragedia en la época de Eurípides, es decir en el siglo IV A.C., estaban viendo sucesos y personajes que se conocían desde el siglo VIII A.C., casi todos ellos protagonistas de los poemas homéricos. Ahí funcionaba entonces el distanciamiento por vía temporal. Es lo mismo que hace el propio Sartre en **Las moscas**; abordar el problema de la libertad y representar alegóricamente una situación vinculada a la ocupación nazi de París por medio de los personajes de **La Orestíada** de Esquilo.

El distanciamiento por medio del espacio consiste en situar la acción de la obra en un lugar alejado o diferente del realmente aludido, ya sea real o imaginario. En su **Arturo Ui**, Brecht nos cuenta la ascensión de Hitler al poder como si se tratara de una historia de gangsters que ocurre en Chicago. En el campo de la novela, Macondo o Marulanda cumplen idéntica función distanciadora.

Debió ser larga esa discusión en el café Flora. Al argumento certero de Sartre oponía Barrault su escepticismo de artista que trabaja con el espacio, con el cuerpo, con la luz, con la palabra que se escucha. Le parecía impecablemente racional esta idea de un alejamiento por la vía del tiempo y del espacio que permitiera una recepción más abierta de lo trágico. ¿Pero qué tenía eso que ver con el escenario, con lo que realmente le ocurría al actor, con lo que el público efectivamente presenciaba? Esa noche el joven Barrault caminó muchas veces su buhardilla de la Rive Gauche, (era tan pequeña que prefería dormir en su camarín en el teatro Atelier, en la cama de Volpone) buscando aquello que completara las buenas razones de Sartre con argumentos más propios del escenario. Al día siguiente, de vuelta en el café y con un semblante que acusaba la larga noche en vela, dirigió a Sartre una frase que reemplazaba al saludo: Hay una tercera forma. La técnica.

Ese alejamiento por medio de la técnica ya existe en el cine, dice Barrault. La imagen, en relación a la presencia en carne y hueso del actor, ya es un alejamiento. Se soporta la actuación mucho más fácilmente en cine que en teatro. Para crear un distanciamiento que haga respetable un tema de actualidad podemos entonces recurrir al tiempo, al espacio y a la técnica o al estilo de la representación. Esto me permitía volver a poner en cuestión la paleta técnica del actor.

Así, en una conversación de café, surgió una idea que ha iluminado el trabajo de los directores de escena hasta hoy y que ha replanteado, como dice Barrault, la cuestión del estilo de la representación y de los recursos técnicos del actor. Y, cuando en el programa de **Una casa vacía** Raúl Osorio explica por qué nunca se camina sobre el escenario como se camina por la calle, está aludiendo precisamente a esta cuestión: a la creación y el perfeccionamiento de una gestualidad que cumpla esta función distanciadora. Así podremos abordar los temas más dolorosos de nuestra realidad presente cumpliendo con lo solicitado por Racine. Que los personajes trágicos sean mirados con ojos distintos de aquellos con que miramos a quienes hemos visto de cerca.

Una casa vacía

DE RAÚL OSORIO / TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL / CARLOS CERDA
 BASADA EN LA NOVELA HOMÓNIMA DE CARLOS CERDA

Personajes:

Chelita
 Andrés
 Sonia
 Jovino
 Cecilia
 Manuel
 Julia
 Julián
 Marcela
 Sergio

El espacio escénico es un rectángulo de aproximadamente 12 m. de largo por 8 m. de ancho, en cuyos extremos o frentes podemos ver bastidores de tela blanca que pueden ser transparentes según el uso de la luz, y señalarán durante el espectáculo entradas y salidas de actores y actrices.

El piso está cubierto por una gruesa capa de sal.

En el lugar podemos observar un bulto en un costado, cubierto por una sábana blanca —aún no sabemos de qué se trata—; al lado del bulto, una silla de la cual podríamos decir que está vendada con un paño también blanco. Este es el único lugar acotado dentro del espacio escénico y corresponde al baño.

Otro par de sillas puestas por ahí, una de ellas volcada. Al ingreso de los espectadores a la sala, vemos una luz muy tenue que ilumina el piso cubierto de sal. Éste se encuentra sin ninguna huella antes de comenzar el espectáculo.

Los espectadores se ubican en ambos costados de este rectángulo.

LA RESTAURACIÓN

SECUENCIA I. OBERTURA. ESPECTADORES, MÚSICOS, ACTORES.

Sonido de una campanilla lejana. Después de un breve momento, vemos entrar a los músicos y tomar sus ubicaciones en uno de los frentes detrás de los bastidores blancos. Por unos segundos escuchamos —teclado y violín— cómo afinan sus instrumentos.

Silencio.

Escuchamos el sonido de unos pasos. Son los pasos resueños y seguros de un grupo de gente que avanza. Tiempo.

Ahora recién los podemos distinguir. Son los actores y actrices que, en procesión, entran al escenario por uno de los frentes. Se detienen entre los escalones y el piso mirando hacia el frente opuesto.

Es la imagen de un grupo de personas que dan la idea de estar asistiendo a una ceremonia: sus trajes muy

cuidados, sus peinados, la forma en que llevan algunos objetos en sus manos: un paño, una botella, una maleta, una carta, una flor, un velo negro, etc. Pero, por sobre todo, observamos una actitud de profunda atención. Se quedan quietos.

Chelita, dos pasos más adelante del resto del grupo, levanta lentamente la rosa roja que lleva en sus manos. Es la imagen de un director de orquesta dando la señal de inicio a sus músicos.

Se comienza a oír la Obertura. Tema musical: Réquiem. Los actores y actrices realizan pequeños movimientos en el lugar sin desplazarse, buscando con la mirada algo que les llama la atención en frente de ellos y que intentan descubrir.

A una señal de la música, todos inician el desplazamiento de salida, dejando las primeras huellas marcadas sobre la sal. Algunos dejan el objeto que traían en el piso. Todos salen, menos Andrés que gira con su maleta sobre sí mismo en el centro del escenario.

SECUENCIA 2. EL REENCUENTRO. ANDRÉS, SONIA.

Andrés: (Siempre girando). ¿Qué es un reencuentro? (La música se detiene de golpe. Andrés congela su movimiento. Silencio. Se escucha a lo lejos el TEMA MUSICAL DE ANDRÉS). ¿Qué es un reencuentro? Se preguntaba Andrés mucho antes de aterrizar, cuando caminaba por las heladas verdaderas de Berlín. ¿Un delirio que te promete algo idéntico al pasado y descubres en cambio el deterioro, la pérdida, el castigo del tiempo? ¿Qué? ¿Qué es un reencuentro? ¿Una mirada sin velos en la estación del regreso? ¿Un descubrimiento, quizás? ¿Y si es eso? ¿Qué descubre el ojo que recuerda? ¿Que doce años no borraron la inmensidad de la blancura? ¿Que quince días no salvarán la vida de tu padre? ¿Que estás de vuelta en el paraíso perdido con el pecado original debajo del brazo? ¿Qué descubre el ojo que retorna? ¿Y mi casa? ¿Qué pasó con mi casa? ¿Qué descubre el hombre en su pasado? ¿Qué se puede salvar de ese vacío? ¿Qué es un reencuentro? ¿Qué descubre el ojo que recuerda?

Sonia aparece en la penumbra.

Sonia: ¡Andrés! ¡Andrés! (Quedan parados uno frente al otro).

Andrés: Entonces vi a Sonia como una aparición. Como si el tiempo no hubiera pasado. (La música se detiene de golpe. El actor y la actriz congelan sus movimientos. Se ilumina la zona donde estaba Cecilia).

SECUENCIA 3. PENAS DE AMOR. UNA CASA NUEVA. DIÁLOGO IMAGINARIO DE CECILIA CON SU PADRE AUSENTE. CECILIA, MANUEL.

La actriz que interpreta a Cecilia corre y toma su ubicación para comenzar la escena. Vemos al personaje de Manuel en la transparencia, en segundo plano, detrás de los bastidores blancos.

Se escucha el TEMA MUSICAL DE JOVINO.

Cecilia: Papá, quiero que me ayude. ¿Quiero que me ayude? Me separo, ahora es definitivo. ¡No, papá! ¡No quiero explicarle! Quiero que me entienda, que me ayude. ¡Ya no aguanto más! ¡Ya no puedo seguir en esto! No, no tengo una razón, eso que usted llama una razón yo sé que no la entendería. Manuel se fue apagando, algo se fue apagando entre nosotros. (Manuel, detrás de la transparencia, observa a Cecilia y va reaccionando mientras ésta habla. Sus movimientos son suaves y lentos, tratando –escénicamente– de no interrumpir a la actriz).

El se fue quedando sin entusiasmo, sin palabras, sin deseos, se fue metiendo como un caracol en su concha, se encogió, se contrajo en algo que no conozco. A lo mejor yo misma me fui alejando y él no tiene la culpa de eso. (Manuel se gira hacia atrás y deja de mirar a Cecilia).

¿Culpa! ¿Culpa! ¡Esto no es una cuestión de culpas! Manuel se murió hace mucho tiempo para mí. Papá, quiero una pareja, me siento como una sombra. Soy eso que usted llama una sombra. ¡Estoy cansada!

Mi padre me miraba y yo quería una caricia, quería que me dijera que todo estaba bien, que nada malo iba a pasar, que todo había sido un mal sueño, eso

que quise oír tantas veces de niña.

"¡Hazlo por mí!" — me dijo— "¡por ti y por las niñas. Trata de nuevo, que sea la última vez. A veces algo falta y no es necesariamente afecto. Voy a regalarte una casa. Para empezar una vida nueva."

Cecilia cierra su cuerpo sobre sí misma, bruscamente. La música se detiene en ese punto y surge otra melodía; TEMA MUSICAL DE LA CASA. Avanza hacia atrás. Hace el gesto de descarrar una gran cortina y entrar a la casa. Manuel se ha levantado y la observa de nuevo.

¡Cómo una casa tan linda pudo estar tanto tiempo vacía!

La primera vez que vinimos a esta casa, esto era una especie de caserón de brujas, una mansión de lechuzas, los matorrales habían crecido tanto que no había espacio donde poner un pie. Había pozas, sapos, ratones y los pisos estaban sucios.

Manuel va siguiendo la descripción de Cecilia.

Había enormes manchas y extrañas quemaduras. ¡Cómo la gente que la habitó durante estos doce años pudo haber sido tan descuidada! A lo mejor eran viejas. Viejas sucias, viejas con olor a polilla, viejas decrepitas y donosianas, que llevaron a la ruina una casa tan linda. Pero luego fui imaginando lo que decía Manuel. Había que fijarse en las estructuras, en sus espacios, en los materiales. Esta casa había resistido muy bien todos los terremotos.

Cecilia corre por el lugar señalando los espacios y por primera vez se relaciona directamente con Manuel.

Aquí las niñas tendrán espacio suficiente para jugar y el sótano será para ti, Manuel, ahí podrás poner tu cuarto oscuro y escuchar tus discos viejos, y esa pequeña sala frente a la habitación será para mí. Ahí voy a pasar tardes enteras leyendo, preparando mis clases y reparando la ropa de las niñas.

A Manuel, con mucha vehemencia.

¡Manuel! ¡Empezar de nuevo! ¡Darle tiempo al tiempo!

Hace el gesto de ir cerrando la cortina mientras va saliendo seguida de Manuel.

¡Cómo una casa tan linda pudo estar tanto tiempo vacía!

La imagen de Manuel y Cecilia va desapareciendo

mientras vemos aparecer en el centro del escenario nuevamente a Sonia y Andrés.

SECUENCIA 4.

EL ENCUENTRO DE SONIA Y ANDRÉS (a).

PRESENTE. PASADO. PRESENTE.

ANDRÉS, SONIA.

Andrés: Era un recuerdo que venía desde la otra zona de la vida: imágenes que volvían de esa extraña muerte que es el olvido.

Sonia: ¡Andrés!

Andrés: ¡Sonia!

Sonia: ¡Déjame respirar! ¡Déjame recuperar el aliento! ¡No, así no vale!

Andrés: ¡Qué no vale!

Sonia: Yo, sin tener idea, me encuentro aquí contigo. No, no, no es justo. Tienes que darme un poco de tiempo.

Andrés: Todo el tiempo que quieras.

Sonia: ¿Dónde estás?

Andrés: Con mis viejos, aquí a la vuelta. ¿Y tú?

Sonia: ¿Yo qué?

Andrés: ¿Dónde estás?

Sonia: En mi casa, también aquí a la vuelta.

Andrés: ¿Es tu hijo?

Sonia: Mi hijo Julián.

Andrés: ¿Cuántos años tiene?

Sonia: Cinco.

Andrés: ¿Es el único?

Sonia: No, es el menor. Tengo una hija de siete. ¿Y tú?

Andrés: ¿Yo qué?

Sonia: ¿Y tú, Andrés? ¿Estás casado? ¿Viniste solo? ¿Viniste con tu mujer?

Andrés: Para eso necesitamos un buen rato.

Sonia: Andrés, somos vecinos, tenemos que conversar. ¿Tú, ya te quedas, no?

Andrés: Vengo por quince días, luego vuelvo a Berlín. *La acción se detiene. Andrés avanza hacia Sonia y acaricia delicadamente un mechón de su pelo. Entra el TEMA MUSICAL LA MARCHA. Ella gira y se ubica de espaldas a Andrés, para la escena del recuerdo.*

¿Qué había pasado con el tiempo, entonces, si tan sólo su pelo parecía algo distinto que el sorpresivo recuerdo?

Ahora es el actor quien corre a ubicarse para la escena.

Doce años atrás, ella guió mis erráticos pasos hacia ese banco del pedagógico.

Andrés se gira hacia Sonia, situándose en la escena del recuerdo.

¿Sonia?

Sonia: Hola.

Andrés: ¿Tú también tienes guardia?

Sonia: No, no tengo.

Andrés: ¿Qué estás haciendo aquí?

Sonia: Te estaba esperando. (Gira sorpresivamente y va hacia Andrés. Se detiene).

Andrés: ¿Qué estás haciendo aquí?

Sonia: Te estaba esperando.

Sonia y Andrés se acercan corriendo el uno al otro, llegando a quedar muy juntas, a punto de darse un beso en la boca.

¡Andrés!

Con el llamado de Sonia a Andrés, el TEMA MUSICAL LA MARCHA se detiene de golpe. Ambas giran muy rápido, rompiendo la atmósfera que se había creado en la escena del recuerdo y nuevamente vuelven a tomar las ubicaciones que tenían en la escena del presente.

Andrés: ¿Sonia?

Sonia: No. No, así no vale.

Andrés: ¿Qué no vale?

Sonia: Yo sin tener idea, me encuentro aquí contigo.

No es justo, tienes que darme un poco de tiempo.

Andrés: Todo el tiempo que quieras. ¿Qué haces mañana?

Sonia: Clases hasta la una.

Andrés: ¿Y después?

Sonia: ¿Me invitas a almorzar?

Andrés: ¿Dónde te gustaría ir?

Sonia: ¿Y a ti?

Andrés: A uno de nuestros antiguos boliches.

Sonia: ¡Al Ching-Peng! ¿Te acuerdas?

Andrés: ¿Me preguntas en serio, Sonia? ¿Me preguntas en serio?

Sonia: Sí, muy en serio. Pensé que sólo yo había guardado todo aquí adentro. ¿Por qué nunca me llamaste, Andrés? ¿Por qué nunca me hiciste saber de ti?

Sonia se detiene y alarga su mano hacia Andrés.

Tienes las manos calientes. Siempre las tuviste calentitas.

Andrés estira su mano hacia ella. No se tocan. La imagen se congela. Se escucha el golpe de una silla sobre el piso y la carcajada de Manuel que viene entrando a la cocina en mangas de camisa, a pie pelado y con una botella de vino en la mano. Cecilia, vestida sólo con una enagua negra y una toalla con la cual se seca el pelo, entra a su dormitorio.

SECUENCIA 5.

PARA NO ESTAR SOLOS, PARA QUERERNOS.
MANUEL EN LA COCINA, CECILIA EN SU
DORMITORIO. LOS RITOS INDIVIDUALES.
CECILIA. MANUEL.

Manuel: Cecilia está loca. Cecilia está loca. (Se cruzan en el medio del escenario, pero no se ven: cada uno está en su propio espacio). ¿Por qué se empeña en reconstruir nuestra relación a imagen y semejanza del pasado?

Cecilia: La aparición de Manuel por la casa de mi padre, mucho más flaco entonces, con una gorra de cuero negro, un aire bolchevique de caricatura y su voz tímida, nerviosa. Esa miserable voz de pito preguntando por Cecilia desde la puerta del antejardín.

Manuel: ¿Cómo no se da cuenta que el pasado está muerto?

Cecilia: ¿Manuel!

Comienza a escucharse el TEMA MUSICAL DE CECILIA.

Manuel: Esta casa es "la oportunidad". ¿De qué? De sumergirnos más profundamente en nuestra crisis. Porque en el futuro ya no habrá espacios para las cercanías, sólo habrá espacios para las distancias controladas. (Se sienta).

Para ella esta casa significa el inicio de un nuevo comienzo. ¿Y para mí? Es el sometimiento a un mejor final. (Cae hacia adelante sobre la alfombra).

Cecilia: Los primeros abrazos disfrazados de juegos y empujones al salir de la piscina, húmedos, chorreando sobre las baldosas calientes y esas otras calenturas que ni el agua lograba aliviar en nuestros cuerpos. Los primeros besos y los toqueteos ya más francos bajo los árboles del patio trasero, o protegidos por la cálida luz de la biblioteca.

Manuel: (Tomando vino). Qué rico, todo va perdiendo

do densidad, siento que me estoy evaporando... evaporando. En esta casa será más fácil estar solo. Aquí por fin escribiré mi primera novela, escucharé mis discos viejos y volveré a mirar todas esas fotos olvidadas y ese sótano será sólo para mí. Revelaré mis fotografías sin que nadie me moleste y nunca entrará ni un punto de luz. ¿Qué papel ha jugado Jovino en nuestro matrimonio? ¿Qué papel ha jugado mi suegro en nuestro matrimonio?

Yo sé que ese viejo jamás me acogió, sólo me toleró, nada más. Nunca te gusté para tu niñita, nunca. Todavía me acuerdo de esa especie de indiferencia provocadora que me mostrabas al principio y después esa cordialidad fría, fría... Todavía me acuerdo, suegro, los filósofos resentidos tenemos muy buena memoria. Soy el único error de Cecilia que nunca pudiste corregir. (Sorpresivamente da un gran salto desde la silla para cazar, en el aire, una mariposa nocturna). Ganaste. Ganaste. Nuestra resistencia suicida contra ti fue la causa de toda esta amargura acumulada, suegro.

Cecilia: ¡Manuel! ¡Una casa! ¡Una casa nueva! ¡Una casa con espacios amplios! ¡Una casa con patio para que puedan jugar las niñitas! ¡Una casa para dejar atrás los malos tiempo, y no estar solos y queremos! (Cecilia repite el texto, haciendo un crescendo con la voz). ¡Manuel, una casa! ¡Una casa nueva! ¡Una casa con espacios amplios! ¡Una casa para que puedan jugar las niñitas! ¡Una casa para dejar atrás los malos tiempos!

Y no estar solos.

Y queremos.

Manuel: Cecilia. Durante años te opusiste a la voluntad de tu padre y persististe en este error que yo soy. Ahora que vamos a inaugurar esta mansión, este laberinto de vacío y simulación, quisiera saber, ¿quisiera saber! si todo lo que soportaste por mí fue una prueba de amor o una prueba de desamor. ¿Quisiera saber! ¿Quisiera saber! ¿Quisiera saber! (Sorpresivamente gira hacia atrás, tomándose la cabeza y emitiendo con su voz el ruido de un animal. También sorpresivamente vuelve a girar y ahora cae con sus dos manos y con el cuerpo muy tenso sobre el respaldo de la silla en la cual estaba sentado. Sigue hablando desde esa posición).

Podías impedir el matrimonio, querías hacerlo, podías hacerlo, viejo, ¿por qué no lo hiciste? ¿Y por qué nos regalaste esta casa ahora? ¿Por qué? ¿Para qué? Los dos sabemos que este es sólo un nuevo trato, porque los dos sabemos que la felicidad, cuando se pierde, no se recupera jamás.

Manuel cae al piso pesadamente, como un borracho. Trata de incorporarse. Cecilia corre hacia él. La música con el TEMA DE CECILIA, que se ha estado escuchando durante toda la escena, sube de volumen y de intensidad.

Cecilia: ¡Manuel! ¡Esta es nuestra oportunidad, Manuel!

Manuel, ya incorporado, no logra sostenerse en sus piernas y se desploma sobre su mujer, quedando aferrado al cuello de ella. Cecilia lo sostiene con firmeza para que no caiga, luego lo va dejando caer suavemente hasta el piso y termina abrazándolo con pasión. Ella le toma una de sus manos con la cual se acaricia a sí misma mientras habla. Manuel sigue inerte, sin reaccionar.

Para querernos y no estar solos. Esta es nuestra oportunidad, Manuel. Esta es nuestra oportunidad.

La música sube aún más su intensidad mientras va desapareciendo la luz de escena. Escuchamos una risa y se ilumina uno de los frontis, en donde vemos a Julia en la cama, debajo de una gran sábana blanca. Se mueve como si estuviera desperezándose.

SECUENCIA 6. EL DESPERTAR DE JULIA. LA LLAMADA. LA VICARÍA. LA ANSIEDAD. JULIA.

Julia: Claro que me encantaría ir a la inauguración de tu casa, Cecilia. Con tal que no se pasen toda la noche haciéndome preguntas sobre la Vicaría, mira que el temita me tiene el colon enrollado hasta la faringe. (Sale de debajo de la sábana).

¿Que lleve a Andrés? Qué va a tener auto el pobre, si llegó hace tres días. Dile que me pase a buscar. Taxi a la puerta. Ojalá mi hijo tenga una fiesta este sábado, porque ni pensar en dejarlo en la casa de la abuela paterna, que viene llegando de un viajecito de dos meses por Europa, donde te aseguro estuvo hinchándole las pelotas a los exiliados de

todas las tendencias. Llegó más comisaria que nunca. Mi pobre hijo está destinado a no tener otro referente afectivo que no sea su madre. Pero no te preocupes, me las arreglo con mi niño y luego a tu fiesta este sábado. Además, qué ganas de escuchar a Andrés. Hablar con los exiliados te levanta el ánimo. Es como leer el último capítulo de América. Los pobres están tan perdidos, creen que si no vuelven se van a perder la "coyuntura decisiva", como le dicen. No ves que siguen en lo mismo. Juran que el caballero cae este año. ¿Leíste los diarios de hoy, Cecilia? Este país está demente. De lo único que se habla es de las cacas de don Claudio Arrau. El pobre maestro prueba una longaniza o una humita y la flora intestinal anglo-sajona se le va literalmente a la mierda. Qué quieres que te diga, Cecilia. Este país y mi colon ya no tienen remedio.

Julia se levanta envuelta en la sábana y comienza a salir. Escuchamos el canto de una mujer. Es un lamento.

SECUENCIA 7.

REENCUENTRO DE SONIA Y ANDRÉS (b)
PENAS DE AMOR. LA CITA. EL BRINDAS.
EN EL HOTEL.
SONIA. ANDRÉS. JULIAN.

Sonia viene cantando. Julián entra por el otro costado. Se observan uno al otro, mientras entran a escena. Se acercan. Sonia deja de cantar y deposita sus zapatos frente a su marido. Luego él se retira y se va a sentar un poco más allá, cansado, ausente. Sonia regresa a su lugar y se recuesta. Está inquieta, su cuerpo se equilibra tenso sobre la banqueta, contrastando con movimientos suaves, sensuales y controlados. No deja de cantar.

Sonia: (Recordando el texto de Andrés). Vengo por 15 días, luego vuelvo a Berlín.
(*Interrumpe su canto porque tiene una suerte de espasmo. Se sienta bruscamente. Habla a gran velocidad, con urgencia, produciendo un crescendo hasta el final de este texto*). Anoche no dormí. No pude dormir. Julián llegó tardísimo. Empezó a defenderse, a disculparse en su manera tan patética. Yo había estado pensando en ti toda la noche

y era él quien me pedía disculpas y mientras se disculpaba yo solamente oía un canturreo ridículo, porque lo único que habla en mis oídos era tu voz diciendo "vengo por 15 días, luego vuelvo a Berlín." (El texto se detiene en un clímax de la agitación de Sonia. Se levanta lentamente y sigue cantando su canción mientras avanza hacia sus zapatos. Rampe de nuevo la suavidad con la que venía y violentamente se agacha sobre sus zapatos y comienza a ponérselos, recuperando la agitación anterior). Y Julián ya metido en la cama seguía disculpándose y me decía "no te pongas celosa, si tú siempre vas a ser para mí la única" y yo pensando en ti. (Andrés, que está en otro lugar, se vuelve hacia ella. Se miran de pasada. Ella se gira y sigue poniéndose los zapatos). Deseando escuchar que esa misma noche él había conocido a otra mujer y se había enamorado. Así habría sido como un empate, un equilibrio o algo más parecido a la justicia. (Ya se ha puesto los zapatos y se incorpora rápido). Pero no, esas cosas no pasan, esas cosas nunca pasan. Sería como si tu reloj y el mío se detuvieran en el mismo segundo. (Se comienza a arrastrar por el piso, dibujando un gran círculo sobre la alfombra. Mientras va realizando la acción, va hablando). Así es que me quedé callada, porque si abría la boca, si le decía una sola palabra, me iba a poner a llorar, y no podía llorar, tenía un dolor en el pecho, era algo físico y para no llorar mordía la sábana que estaba empapada no sé si de mi saliva o de mis lágrimas, aunque estoy casi segura de que no lloré.

A pesar de que tenía una pena infinita.

Andrés: (Entra sorpresivamente al lugar donde está Sonia). ¡Ya sé, hagamos un brindis!
Se oyen los compases de una salsa. Bailan alrededor del círculo. Julián, que ha estado observando toda la escena, comenta.

Julián: Así entraron al juego que habían inventado tan peligrosamente. Provocar al tiempo, poner los pies sobre la huella, medirse con una vara traicionera. El lugar era el mismo pero no era el mismo. No podía ser el mismo.
Algo oía a rancio.

Andrés: ¡Hagamos un brindis por la última noche!
Sonia: Para mí fue más bien la primera.

Andrés: Por la noche del 10 en el pedagógico.

Sonia: Por la noche del 10 de septiembre, no sólo en el pedagógico.

Andrés: ¿Es cierto que esa noche estabas ahí esperándome?

Sonia: Cierto.

Andrés: Yo también fui con la idea de encontrarte.

Sonia: Lo sé.

Andrés: ¿Por qué?

Sonia: Porque viniste caminando al banco donde yo siempre esperaba el comienzo de tu clase.

Andrés: ¿Y qué más? ¿Qué más recuerdas? (*Sonia cae de rodillas y estira sus brazos hacia Andrés*).

Sonia: Todo. Todo, Andrés. Acércate. Acércate. Te sentaste a mi lado, te tomé la mano, puse mi cabeza en tu hombro. Así estábamos, Andrés, teníamos todo el tiempo por delante, para conocernos, para amarnos. Y lo que parecía el comienzo era, sin que lo supiéramos, el peor final. (*Andrés, corriendo hacia ella*).

Andrés: Ahora es el comienzo.

Sonia comienza a ir y venir con movimientos convulsivos.

Sonia: No te engañes, Andrés. Ya no es lo mismo, tú sabes que no es lo mismo. (*Se detiene y gira sobre sí misma*) ¡Cómo nos jodieron la vida! ¡Cómo nos jodieron la vida! (*Mira a Andrés. Está triste, desencantada. Se tambalea a punto de caer*). ¿O nos jodimos nosotros mismos? ¡Salud! Igual ya no tiene remedio.

Andrés corre hacia ella y la sujeta antes de caer. Se quedan abrazados. Julián, desde el otro extremo, que ha estado observando la escena, habla.

Julián: Estaban en el mismo lugar, comieron lo mismo, hablaron de lo mismo. Pusieron sus pasos en el sendero de la antigua noche.

Entra la música y comienza a cantar las primeras estrofas del tango LOS MAREADOS.

(*canta*) Rara como encendida
te hallé bebiendo
linda y fatal
bebías y en el fragor del champán...

Se detiene y sigue hablando. La melodía del tango sigue sonando.

Hay que pagar la pieza y los tragos al tiro, dijo la camarera.

(*canta*) Solo reías
por no llorar.
Pena me dio encontrarte
pues al mirarte...

Andrés y Sonia ya están en el hotel. Ella comienza a sacarse los zapatos y luego el vestido, quedando en enagua. El se saca la camisa.

Tenían una extraña sensación del tiempo al entrar en esa habitación, una habitación que los esperó durante doce años.

(*canta*) Yo vi brillar
tus ojos con un eléctrico ardor
tus bellos ojos que tanto adoré.

A pesar de todo, ese lenguaje de espejos de hotel era lo más verdadero que les había pasado desde hacía mucho tiempo.

Sonia, en la habitación del hotel, frente a un espejo. Se toca y mira su cuerpo.

Sonia: Todo lo que he hecho ha tenido como meta olvidar que lo soñado esta noche no sería nunca más posible. A veces lo logré, pero siempre volvía la sensación de estar viviendo por debajo de lo que fue esa ilusión.

Andrés lejano. Desde el otro extremo, sentado en una silla. La mira con tristeza.

Andrés: Siempre vivimos por debajo de nuestras ilusiones, Sonia. Para eso tenemos ilusiones finalmente. Para tratar de vivir por encima de lo que seríamos sin ellas.

Sonia mira a Andrés. Los dos se acercan al círculo, que en la escena anterior había dibujado Sonia sobre la sal.

Sonia: ¿Me encuentras linda todavía?

Andrés: Mucho más linda. (*Entran al círculo*).

Sonia: ¿Más linda que el recuerdo que tenías de mí?

Andrés: Más linda que cualquier recuerdo que pueda tener de ti.

Los músicos y Julián arremeten con el tango. Mientras Julián canta, Sonia y Andrés entran al círculo, se abrazan y se dan un apasionado beso en la boca. Ejecutan un par de pasos de baile y luego se acuestan sobre la sal.

Julián: (*canta*)

Hoy vas a entrar en mi pasado
en el pasado de mi vida
tres cosas lleva el alma herida
amor, pesar, dolor

hoy vas a entrar en mi pasado
 hoy nuevas sendas tomaremos
 qué grande ha sido nuestro amor
 y sin embargo ay
 mira lo que quedó.

El tango es interpretado con mucha intensidad. Finalmente Julián toma su botella y se va, mientras Andrés abraza a Sonia y la hace salir por el otro extremo. Se repiten nuevamente los últimos compases del tango.

Aparece Julia vestida de negro. Se detiene cubriéndose el rostro con su velo de viuda. Ahora la música del tango ha terminado.

Silencio.

SECUENCIA 8. JULIA SE PREPARA PARA LA FIESTA. MIENTRAS SE SACA SU TRAJE DE VIUDA RECUERDA A SU MARIDO ASESINADO. EL PODER DE LA RESURRECCION. JULIA.

Julia: *(Comienza a hablar. Lejana, triste. Está recordando). Yo ya no duermo. Entro en lo oscuro y escucho voces. Las voces de mis mujeres, de todas ellas. (Lanza el velo negro hacia arriba, quebrando la atmósfera de quietud que se había creado. Se comienza a oír el TEMA DE JULIA, que permanecerá sin interrupción durante las secuencias 8 y 9. Aparecen en sus manos dos enormes plumas blancas de avestruz. Juega con las dos plumas, mientras cuenta la historia de su marido).*

Yo tenía dos toallas.

Una para mí y otra para Carlos, de distintos colores.

Carlos siempre tomaba la gris y yo la rosada.

Curiosa correspondencia cromática que tienen los sexos en el mundo de los objetos que se tienen a mano.

Carlos siempre tomaba la gris y yo la rosada.

¿Con qué se habrá secado Carlos allá en el campamento? ¿Con qué habrán cegado su última mirada cuando lo asesinaron allá en medio del desierto?

Ay, ay, ay.

Caminando muy lento llega hasta una silla. Se sienta. Ahora juega con sus piernas, estira sus medias negras hasta los muslos. Se las acaricia.

Andrés, mi acompañante de esta noche.

¿En qué radica la fuerza de mi resurrección?

No estuvo en el beso de Andrés. Fue antes del beso. Fue antes de los coqueteos de la primera y de la segunda noche.

¿Dónde está la fuerza de mi resurrección?

Está en la espera de esta tercera noche que se acerca tan despacito, con todo aquello que quiero y no quiero a la vez.

Corriendo hacia un costado del escenario.

¡La fuerza de mi resurrección está en la espera simple de un timbrazo!

Aparece Andrés en el frontis opuesto al que está Julia. Esta lo saluda levantando los brazos.

¡Vamos a inaugurar la mansión, retornado!

SECUENCIA 9. REENCUENTRO DE JULIA Y ANDRÉS. ANDRÉS SE REENCUENTRA CON JULIA Y CON LA CASA DE SU INFANCIA. ANDRÉS. JULIA.

Andrés avanza hacia el sector donde se encuentra Julia. Mientras habla, se desplaza describiendo el lugar.

Andrés: ¡Reconocimiento de lugar! En mis sueños siempre recorro la ciudad que conozco. El barrio, la plaza, una calle y sus esquinas. Los techos de las casas anaranjados. Las veredas bordeadas de un pasto verde, muy verde. *(Descubre el almacén y todo aquello que describe. Se va sorprendiendo como un niño). ¡El almacén de la esquina sigue ahí! Y la casa de las mellizas. La mansión del viudo, enorme, con el jardín lleno de maleza. ¡La casa de los Martínez! El muro, el portón. (Se detiene frente al portón). No recordaba ese muro, tampoco ese portón.*

Julia, coqueteándole a Andrés, se le apoya en la espalda. Siguen mirando las calles, los esquinas del barrio.

Julia: ¿Así recordabas el farolito de la esquina?

Andrés: Así recordaba la esquina.

Julia: ¿Y qué ha cambiado?

Andrés: Casi nada o casi todo. Era todo más grande, me parece.

Julia: Nostalgia, como le dicen, cuando las cosas van creciendo en la memoria. La que vas a encontrar

más pequeña es tu antigua guarida.

Andrés: No, mi casa ha crecido.

Julia avanza para mirar mejor y Andrés aprovecha para abrazarla.

Julia: ¿Creció?

Andrés: Sí. Antes no tenía ese altito que sale del entretecho. Mi casa tenía una pared baja con una reja de madera y no ese muro. Había una puerta también de madera y no ese portón de fierro. Mi mamá podía vernos jugar en la calle. Lo único que está igual es el árbol, el árbol del antejardín.

Julia: El único que ha cambiado eres tú, Andrés. Es difícil que después de doce años encuentres algo igual. *(Tomándolo de las manos lo trata de arrastrar con ella. Andrés se resiste).* ¿Quieres ir a dar una vuelta antes de entrar?

Andrés: No, quiero entrar ahora. Quiero ver la casa y los amigos.

Julia: ¡Mentiroso! Lo que necesitas rapidito es un trago. *(Julia grita como si estuviera anunciando la próxima escena):* ¡Vamos a inaugurar la mansión, retornado!

Junto con el grito de Julia, irrumpen los compases de una salsa. Se oyen las voces, gritos y risas festivas de todas las invitadas que vienen a la inauguración de la casa.

FIN DE LA PRIMERA PARTE.

LA GRIETA

SECUENCIA 10. LA FIESTA DE INAUGURACIÓN. ACTORES Y ACTRICES DAN COMIENZO AL BAILE.

JULIA, ANDRÉS, SONIA, JULIÁN, CECILIA, MANUEL.

Se escucha el TEMA MUSICAL LA SALSA. Actores y actrices entran bailando. Cada uno trae una silla que la hace girar, la lanza al aire, intentan hacer acrobacias, la toman como acompañante, etc. A una señal, todos corren con la silla en alto y se instalan en línea en uno de los frentes. Sentados allí, bailan. Hay humor en todo este juego de grupo. A otra señal, corren hasta el frontis opuesto y repiten el juego. Cecilia se separa del grupo y

corre hasta el centro del escenario, señalando hacia el frontis opuesto. El resto del grupo deja de bailar y pone atención a Cecilia. La música sigue sonando en un segundo plano.

SECUENCIA 11.

UN RECORRIDO POR LA CASA NUEVA.
COMIENZAN A SORPRENDERSE CON LA CASA.
EL ÁRBOL DE MANUEL QUE DESTELLA.
EL ÁRBOL DE CECILIA QUE LLORA.
¿QUÉ SON ESTAS MANCHAS EN EL PISO?
JULIA DESCUBRE QUE SON OCHO
LOS PELDAÑOS DEL SÓTANO.
JULIA, ANDRÉS, SONIA, JULIÁN,
CECILIA, MANUEL.

Cecilia: ¡Miren! ¡No es una maravilla! La primera vez que vinimos a esta casa, cuando esto era una especie de caserón de brujas, una mansión de lechuzas, con los pisos sucios, llenos de manchas y de quemaduras, creí que me moría.

Manuel: *(Arriba de una silla, señalando hacia el techo).* Habían muchas manchas, incluso en el techo. Como si hubiesen tirado comida para arriba. Las amigas miran hacia arriba.

Cecilia: *(Toma de las manos a sus invitadas y las tirea para iniciar el recorrido de la casa).* ¡Vamos! ¡Vamos al segundo piso! Ahí está el dormitorio de las niñas y el escritorio de Manuel, que por fin va a escribir. Tiene la idea de una novela. *(Parte con sus invitadas en una fila, todas tomadas de la mano).*

Manuel: *(Se ha quedado atrás mientras los demás corren iniciando el recorrido de la casa. Está enojado y medio borracho).* ¿Por qué les dijo lo de la novela? ¿Por qué? Era algo privado, una especie de confesión. ¡Esta idea no es un puñado de migajas que se les tira a las palomas!

Cecilia: *(Se detiene y va señalando).* Éste es el dormitorio de las niñas. Dejémoslas dormir. Aquí voy a tener mi escritorio y me voy a instalar por las tardes a leer, a estar a solas. *(Dibujando un círculo sobre la sal del piso).* Todo esto, así, de este porte, estaba quemado. Lo curioso es que encontramos el mismo círculo quemado en la pieza de las niñas.

¡Raro, no? (Se levanta y corre la cortina de un gran ventana). Y éste es el dormitorio principal.

Todos aplauden. Se produce un apagón.

Manuel: Tranquilos. Tranquilos. No fue un apagón, fui yo.

Comienza a entrar la luz del reflejo de un gran árbol sobre el centro del escenario. Es una luz muy fuerte, brillante. Aparece Manuel que viene desde el otro extremo.

Manuel: Miren este árbol. ¡Fíjense bien! Las hojas brillan, ¿se dan cuenta? La luz de la calle no nos está entrando directamente por la ventana. La luz de la luna o la luz del farol se está reflejando a través de la copa de este árbol. Son cientos de mínimos destellos que provoca cada hoja en movimiento.

Durante este discurso, Cecilia ha ido girando alrededor de la luz y ha quedado frente a Manuel y a todos sus invitados.

Cecilia: Yo tuve un sueño.

Se produce un gran silencio. Se oye suavemente el TEMA DEL ÁRBOL. Los invitados, formando un grupo junto con Manuel, observan a Cecilia muy atentamente.

Cecilia: (Con mucha emoción, inicia el cuento. Está excitada y habla muy rápida, mientras describe en una especie de baile su sueño). Fue antes de conocer esta casa. En el sueño oía un ruido muy extraño, una mezcla de quejido y de voz humana que venía de muy lejos, que poco a poco se transformaba en el crujir de una bisagra. Era como un roer, como el raspar de algo que se arrastraba con mucho dolor y que parecía a punto de morir. En el sueño descubrí que ese quejido, esa voz dolorosa, era el ruido que producían las ramas de un gran árbol, que empujadas por el viento, chocaban contra una ventana.

La primera noche que pasamos en esta casa, Manuel se había quedado en el sótano trabajando en sus fotografías. Yo creía estar durmiendo. Pero, de repente, empiezo no a soñar sino a sentir exactamente los mismos ruidos que había soñado en la otra casa. Primero, eso que parecía un quejido y luego la bisagra. Me levanté y vi este mismo árbol, el mismo que ustedes ahora ven aquí, que empujado por el ventarrón de esa noche, se estrellaba contra la ventana. Y el movimiento de las

ramas me pareció el esfuerzo de un cuerpo, de un brazo, de algo humano, eso era lo que se transformaba en quejido, en súplica.

El árbol que soñé en la otra casa es este árbol. Los ruidos que soñé son los mismos que oigo aquí sin soñarlos.

El árbol es este árbol.

SILENCIO.

Andrés: ¿Se acabó aquí el paseo?

Manuel: No. La casa sigue hacia abajo, vamos al sótano.

Todos corren siguiendo a Cecilia.

Cecilia: Es lo que siempre soñó Manuel.

Manuel: ¡Un cuarto oscuro para revelar mis fotografías! Pasen, pasen.

Actores y actrices se ubican sobre los dos peldaños de uno de los frontis. Entra una música que marca de manera muy acentuada los pasos de todos los que bajan al sótano.

Manuel: (Habla mientras se realiza la coreografía).

Ten cuidado, Julia, los peldaños son muy angostos y muy altos. Ya falta poco, son ocho solamente.

Termina de bajar y entran al sótano. La música se detiene. Todos avanzan siguiendo a Manuel, menos Julia que retrocede y se separa del grupo. Caminan lentamente. En el extremo opuesto, y como escena paralela mientras Manuel habla, Julia comienza a reconocer la casa. Se comienza a oír el TEMA MUSICAL DE LA CASA.

Manuel: (Su texto es como un murmullo, a veces puede no oírse bien lo que dice y eso no tendría que importarnos). ¿Qué les parece? Cuando me encierre a revelar mis fotografías, no entrará ni un punto de luz. Este sótano era horroroso, lo más deteriorado de la casa. Parece que nunca entraron aquí las señoras que la arrendaban, digo señoras pero es una forma de decir, vaya uno a saber si fueron esas brujas las que hicieron todo esto. Se pasó el maestro para hacer maravillas aquí. ¿Ven esto?, ya no es un simple sótano, es mi cuarto oscuro.

SECUENCIA 12. EL BRINDIS.
TODO EL GRUPO, MENOS JULIA.

De un salto actores y actrices se paran arriba de las sillas.

Manuel: Y ahora vamos a brindar.

Sonia: Sí, vamos a brindar.

Julián: Por la casa nueva.

Manuel: No sólo por la casa nueva, vamos a brindar por el regreso de Andrés a su casa. Porque ésta siempre será tu casa, Andrés. ¿Todos tienen sus vasos? ¿Falta alguien?

Corte rápido a Julia que ha sacado la sábana que cubría el bulto: es una tina de baño de color blanco.

SECUENCIA 13. EL BAÑO.
JULIA COMIENZA A IDENTIFICAR LA CASA
CON LOS TESTIMONIOS QUE HA OÍDO
EN EL PASADO.
JULIA, CHELITA.

Julia: *(Apoyada en la tina de baño con mucha dificultad. Tiene náuseas. Da la impresión que hubiera vomitado. Se sujeta de la tina para no caer. Resbala pero no cae).* ¿Cómo será tener la cabeza dentro del agua mientras una mano de hombre te aprieta la nuca y te hunde y te ahoga y te asfixia?

Pobre Cecilia, está tan feliz con su casa. Se ha preocupado de todos los detalles. Pobre, cuando sepa. ¿Se lo digo ahora? ¿Sólo a ella? ¿Y si es un error, una coincidencia en la arquitectura de la casa? ¿Y cómo supiste, antes de bajar al sótano, que eran ocho peldaños! ¡Julia, hay miles de sótanos con ocho peldaños! Todas las mañanas escuchando esos horribles testimonios y toda la tarde llorando sin que nadie me pudiera consolar. (Se golpea fuertemente sus propias piernas). ¡Loca! ¡Loca! Estás completamente loca. No vayas a cometer un error. *(Por detrás de la transparencia que está a las espaldas de Julia, aparece caminando lentamente, como un fantasma, la imagen de una mujer. Es Chelita en la imaginación de Julia).* ¿Y qué es ese quejido que tengo pegado aquí al lado de mi oreja? ¿Y ese olor extraño y maldito que hay en el aire? *(Huele y palpa el aire presintiendo la presencia*

de alguien, buscando una señal. Finalmente, en un súbito descubrimiento). Las voces de mis mujeres. La voz de la Chelita. ¡La Chelita! *(Cae bruscamente al piso).*

SECUENCIA 14. TESTIMONIOS.
CHELITA, ACTORES Y ACTRICES EN CORO.
JULIA.

Los personajes de la fiesta, ahora en coro, están sentados en sus sillas en el otro extremo del escenario enfrentando a la Chelita. Están muy rígidos, muy atentos. Testigos y participantes de lo que va a acontecer.

Coro: ¡Primero!

Chelita: Graciela Muñoz Espinoza, profesora, bajo la fe del juramento, expone que viene a extender la siguiente declaración.

Julia, tendida en la sal, intenta reconstruir la memoria de esta escena.

Julia: Así comenzó declarando la Chelita una mañana fría de fines de junio.

Coro: ¡Segundo!

Entra música TEMA DE LOS TESTIMONIOS.

Chelita: Aproximadamente a las 19 horas del día señalado, nos encontrábamos en mi domicilio, mi hijo Rodrigo y yo. En tales circunstancias llegaron seis individuos vestidos de civil y portando metralletas. Mi hijo Rodrigo, que tenía diez años, les abrió la puerta del departamento. Los sujetos se diseminaron por todas las piezas, llegando incluso a mi dormitorio, donde me encontraba enferma. Se me interrogó acerca de una persona a la que llamaban Lucas.

Coro: ¡Tercero!

La imagen de la Chelita se va materializando en el transcurrir del testimonio.

Chelita: Al manifestar no conocer a ningún Lucas, fui amarrada con cordeles y violentamente golpeada, a la vez que mi domicilio era minuciosamente allanado. En este allanamiento fueron encontradas algunas pertenencias de Alberto Martineau, quien había vivido con nosotros hasta la semana anterior. Alberto Martineau era a quien ellos llamaban Lucas.

Coro: ¡Cuarto!

Chelita: Mi hijo Rodrigo fue llevado a un dormitorio. Mis párpados fueron cerrados y cubiertos con cinta scotch. Fui sacada de mi dormitorio. Ya en la calle no podía ver nada, pero antes que me subieran a un vehículo pude escuchar las voces de mis vecinas que decían "¿Se llevan a la Chelita?", "La Chelita", "Es la Chelita!"

Julia, que desde el piso ha seguido la narración con movimientos casi imperceptibles, ahora golpea la sal marcando el ritmo de la voz de la Chelita que de aquí hasta el final de la escena irá en un crescendo, al cual se irán sumando el coro de actores y la música.

Coro: ¡Quinto! ¡Sexto! ¡Séptimo!

Chelita: Siendo la una o dos de la madrugada del día 21 de noviembre, fui sacada a un patio, desnudada y apoyada en lo que pudo haber sido el tronco de un árbol muy grande.

Coro: ¡Octavo!

Chelita: En varias oportunidades fui sacada a la calle con el objeto de reconocer personas y entregarlas. Cabe señalar que a estas alturas tenía certeza que mi lugar de detención y tortura era el centro de la DINA conocido como "la venda sexy".

Coro: ¡Décimo séptimo!

Chelita: En una oportunidad, producto de los golpes, sufrí una hemorragia. Por tal motivo fui llevada a una clínica de la DINA. Desde esta clínica podía escuchar con bastante fuerza el ruido del cañón del Cerro Santa Lucía, por lo que deduzco que dicha clínica está en sus inmediaciones.

El coro comienza a cantar y a subir lentamente a las sillas hasta quedar de pie sobre ellas, enfrentando a la Chelita. Música y coro siguen en el crescendo, impidiendo finalmente que el testimonio de Chelita pueda ser escuchado con claridad por los espectadores.

Coro: ¡Ah, ah, ah, ah, ah...

Chelita: Vigésimo segundo. Encontrándome en libertad y en mi nuevo domicilio, fui visitada por Alberto Martineau, quien se interesó en saber cómo estábamos. La última vez que lo vi fue en noviembre del 78. Después supe que su cadáver había aparecido en el Instituto Médico Legal. Lo habían traído desde los cerros de Buin.

Vigésimo tercero. Recientemente, el 11 de julio del 78, llegó hasta nuestro domicilio un grupo de

funcionarios del Servicio de Investigaciones.

Coro y música se detienen en un climax.

SILENCIO.

Ya en el cuartel y al cabo de un rato un funcionario, que al parecer era el jefe, me dijo que mi hija Loreto estaba "involucrada" y por tal motivo quedaría detenida.

SILENCIO.

Después de un breve tiempo, Julia habla con cierto cansancio y tristeza.

Julia: Extiendo la siguiente declaración con el objeto de ayudar en el esclarecimiento de la verdad en torno a personas que estuvieron detenidas junto a mí en el lugar ya mencionado y que hoy se encuentran desaparecidas. Firme aquí, Chelita. Está nerviosa. No me vaya a hacer un borrón.

Chelita: Yo estoy bien. A usted la veo nerviosa. No sé para qué me hace contar estas cosas si usted se va poner a llorar.

SECUENCIA 15.

MANUEL Y LA CAZA DE LA MARIPOSA.

MANUEL.

Actores y actrices saltan rápidamente de sus respectivas sillas y toman posiciones en la situación de la fiesta. Manuel ha caído al suelo, se da unas volteretas, salta en el aire. Empezamos a entender que —dentro de su borrachera— parece que estuviera cazando una mariposa nocturna. Finalmente la caza. Observa sus manos.

Manuel: ¡Dónde estoy yo en este juego de inauguración y fiesta? ¡Más cerca del resplandor o más cerca del lado oscuro de la zureola? (Saca un cartón y aviva el fuego del asado con mucha energía). Ya van por el tercer pisco sour, ojalá esté bueno. Yo respondo por la carne. (Observa a Cecilia que está en un rincón. Ésta se da vuelta para mirarla. Manuel la rehuye). Jovino no se apareció, no es culpa mía. Yo no le dije a Cecilia que no lo invitáramos al asado. Sólo le dije que no se lo recordara. Quiero que ese viejo sepa que le vamos a devolver hasta la última chaucha por los arreglos que hicimos en la casa. (Vuelve a mirar a Cecilia. Ahora es ella quien lo rehuye girando en su silla. Sigue avivando el fuego, ahora con rabia y desesperación).

¿Qué mierda estoy celebrando yo aquí?

Manuel hace un giro hacia atrás con mucha fuerza, intentando emprender un vuelo, al mismo tiempo que Marcela salta hacia adelante. Andrés se para de su silla y avanza un par de pasos para observar a Marcela. Todos los demás se reubican en sus asientos, muy atentos a lo que va a ocurrir entre Marcela y Andrés.

SECUENCIA 16. EL DOLOR DE MARCELA.
MARCELA, ANDRÉS.

Marcela: Sola. Sola. Cuando Andrés se fue de Chile, nuestro hijo Matías era un niño. Ahora tiene 18 años. Hace dos noches Andrés vino a visitar a su hijo. Se velan por primera vez después de muchos años. *(Se queda mirando hacia un lugar, reviviendo la escena que va a narrar).* De pronto me di cuenta que Andrés se había quedado solo en la pieza de Matías, lo esperó más de una hora mientras su hijo hablaba por teléfono desde la cocina. Yo venía saliendo del baño y sentí un sonido raro, un ruido extraño que parecía venir de muy lejos. Me di cuenta que Andrés estaba llorando. Tenía una zapatilla vieja de Matías en la mano. Había metido su nariz en ella para olerla, para llorar en ella. El no sabía que yo estaba ahí. La alejó lentamente de sus narices sin dejar de mirarla.

La miraba y lloraba.

La miraba y lloraba.

La miraba y lloraba.

(Se vuelve con mucha fuerza hacia Andrés, enfrentándolo. Andrés la mira. Los demás se reubican mirando para otro lado, no queriendo ver ni escuchar más).

Ahí estaba él mirando la zapatilla, como si en el cuero sucio, ajado y viejo, se escondiera una verdad que él había venido a buscar expresamente detrás de esta cordillera. Y pensé que eso era lo que le estremecía el alma. Que esa zapatilla vieja tuviera mucho más de su hijo que todo lo que él tenía de Matías. A estas alturas de qué sirve arrepentirse. Fui yo la que, con mi propio esfuerzo, traté de resolver todos y cada uno de los problemas de nuestro hijo.

(Marcela gira tambaleante sobre sí misma y se comienza a alejar de Andrés).

Sola.

Sola.

SECUENCIA 17. BAÑO. LA INDAGACIÓN.
LOS RUIDOS DE LA CASA. MEMORIA DE CHELITA.
JULIA, CHELITA.

Chelita sentada en una silla tratando de recordar. Julia de pie cerca de la tina de baño.

Julia: ¿Qué hago aquí encerrada en este baño, recordando palabra por palabra su testimonio?

¿Qué más se podía oír en esa casa, Chelita, que nos permita identificar el lugar donde está?

Chelita: Las campanadas de una iglesia, las voces de la feria, las micros.

Julia: ¿Qué más! ¿Qué más!

Chelita: Esa casa estaba en medio de la gente. Las personas pasaban frente a esa casa durante todo el día. No entiendo cómo no escuchaban nuestros gritos desde la calle.

Julia: Esta casa tiene un enorme antejardín y un patio trasero muy grande. ¿Qué más recuerda?

Chelita: Recuerdo los peldaños de la escalera del sótano. Los conté varias veces porque la primera noche me caí de esa escalera.

Julia y Chelita: *(En coro)* ¡Eran ocho los peldaños, de eso sí que estoy segura!

Chelita: Recuerdo un ruido raro que parecía otro quejido. Pero sabía que estaba sola en la pieza, lo sabía porque no oía nada parecido a una respiración. Era como un quejido lejano, como el ruido de una bisagra mohosa. Como si arrastraran algo muy lentamente sobre una superficie que rechinaba. Después supe que era el ruido de un árbol.

Julia: Ahora yo sé que ese quejido es el lamento de una voz humana. *(Julia se detiene. Está exhausta. No quiere seguir).* Chelita, estoy tan cansada. ¿Podríamos hacer una pausa?

La luz se corta bruscamente y se ilumina el centro del escenario hasta donde llegan corriendo Andrés, Julián y Sonia. Julián toma fuertemente por atrás a Sonia, su mujer, impidiendo que ésta avance hacia Andrés.

SECUENCIA 18. TRIÁNGULO.
SONIA ALEJA A JULIÁN
Y LE PIDE MATRIMONIO A ANDRÉS.
SONIA, ANDRÉS, JULIÁN.

Sonia: ¿Y si te enamoraras? ¿Y si te enamoraras aquí?
Julián, tráeme más pisco, el jarro está en la mesa de
la terraza.

*Entra el TEMA MUSICAL DEL TRIÁNGULO AMOROSO.
Julián, a pesar de él, se desprende de Sonia. Esta cae
sobre Andrés. Julián sale.*

Andrés: No puedes tratar así a tu marido.

Sonia: ¿Cómo?

Andrés: (La rechaza, separándola de él). Vamos, no
sigas con este juego.

Sonia: Andrés, Julián ya no nos escucha, él está con los
demás. Si yo me separara, ¿te casarías conmigo?

Andrés: ¿Sonia?

Sonia: Contéstame, ya no tienes el pretexto de Julián.

Andrés: Pero no necesito pretexto.

Sonia: Entonces dime.

Andrés: No, no me casaría.

*Sonia se desmaya, pero Andrés logra tomarla antes que
caiga al suelo.*

Lo siento, Sonia, pero ésa es la verdad.

Sonia se incorpora.

Sonia: ¿Ni conmigo ni con nadie?

Andrés: ¿Qué sentido tiene esa pregunta? Te quiero,
pero no me casaría contigo.

Sonia: ¿Me quieres? ¿Estás seguro de eso? ¿Estás
seguro?

Andrés: Sí, creo que te quiero.

Sonia salta sobre Andrés y éste la toma en sus brazos.

Sonia: ¿Entonces, Andrés?

Andrés: Entonces ¿qué?, Sonia. Yo no tengo nada que
hacer aquí. Nunca debí volver. Aquí todo es tenso,
enfermizo, asfixiante. (Deposita suavemente a So-
nia en el piso). Es como esta noche, incluso. Yo
creo que es el miedo. Todos tienen miedo, viven
con el terror de perder lo único que les queda, que
muchas veces es la esperanza de algo. Perdóname,
Sonia. No tiene nada que ver contigo. Tiene que
ver con todos y con todo. ¡Ya no aguanto más!

Andrés se separa de Sonia como para irse, ella lo sigue.

Sonia: ¿Andrés! Y si yo me fuera contigo. Allí podría

estudiar filosofía como tú.

Andrés: Las cosas no son como antes, Sonia. Antes
nos recibían con los brazos abiertos, ahora apenas
tramitan las visas de los visitantes.

Sonia: (Vuelve a saltar sobre Andrés). ¿Y si nos casa-
mos? Si nos casamos las cosas serían diferentes.

Andrés: ¿Era por eso?

Sonia: (Ella se deja caer muy pegada al cuerpo de
Andrés, pero sin soltarlo). Por supuesto. No he
cambiado tanto. No tengo tanto miedo como para
querer casarme contigo solamente por el qué
dirán. Te lo digo porque es la única posibilidad de
que sigamos juntos. Yo sé que no te vas a quedar,
Andrés, incluso sé que no vas a volver. Si supieras
cómo te entiendo. Yo lo único que quería era
soñar con la posibilidad de estar juntos y lejos. Eso
solamente. Soñar, un par de días, como si fuera un
descanso.

Andrés: ¿Dónde está Julián ahora?

*Sonia se separa. Está triste y decepcionada por la
actitud de Andrés.*

Andrés: ¿Nos está mirando?

Sonia: Sí, nos está mirando.

Andrés: ¿Qué te parece si seguimos con esto otro
día? Mañana mismo si quieres.

Sonia: Después de lo que me dijiste, ¿tiene algún
sentido?

*La relación se ha roto. Andrés saca un pañuelo y se lo
pasa a Sonia para que seque sus lágrimas. Ella, tamba-
leante, indefensa. Tama el pañuelo y sale.*

SECUENCIA 19. BAÑO, LA TINA.
CHELITA NARRA LA TORTURA DEL SUBMARINO.
A JULIA LE FALTA LA ÚLTIMA EVIDENCIA.
JULIA, CHELITA.

*Antes de que llegue la luz a la escena ya oímos un sonido
mezcla de risa y de llanto que viene desde el baño. Es
Julia.*

Julia: Te estás pasando películas, Julia. El día menos
pensado vas a ser tú la que va a parar las chalas. (Se
levanta y se mira en el espejo del baño). Qué asco
de cara. Hoy, cuando Andrés me pasó a buscar,
dijo: "Me está gustando esta Vicaría con abogados
que parecen estrellas de cine." Y miren ahora a la

estrella de cine. Parece un mamarracho de ojos enrojecidos. *(Pasa la mano por el espejo para limpiarlo. Es como si lo hiciera para ver mejor).*

Entra el TEMA MUSICAL DE LA CASA. Desde la tina —ahora que han sacado la sábana, descubrimos que es una bañera llena de agua— emerge una mujer. Es la Chelita. Está empapada por el agua y sólo viste una enagua blanca. Su actitud es de mucha calma, incluso su actitud y su manera de hablar denotan cierta ternura.

Chelita: Me costó un mundo llegar. La plaza está imposible con los gases lacrimógenos. Míreme los ojos. Me quedé un rato en el pasillo para no entrar llorando a su oficina.

Julia: Cree que está en mi oficina.

Chelita: *(Sacándose el agua del pelo y de los ojos).* Venía ahogándome. Lo de los ojos es lo de menos, pero no poder respirar, eso sí es terrible. Todavía me siento bajo el chorro del guanaco.

Julia: Cree que está en mi oficina. No se da cuenta que está en una bañera. Juega con el agua igual que una niña cuando la bañan. ¿Dónde está usted, Chelita? ¿Dónde estoy yo? ¿Dónde estamos?

La luz disminuye su intensidad y se enciende una ampolleta que cuelga de un cordón desde el techo y que da sobre la bañera.

Chelita: *(Cambia de actitud. Comienza a emerger lentamente desde el agua. Está emocionada por el recuerdo que comienza a surgir en este momento, sin embargo, no sufre con el recuerdo de su propio dolor. Se diría que está tratando de ser fiel al relato, a los hechos tal cual sucedieron. Intenta observar su memoria desde la distancia que le procura el tiempo).* Entonces venía todo lo de la bañera. Nos subían desde el sótano hasta el baño de la casa. Primero subíamos los ocho peldaños empinados tocando esa pared áspera. Luego dábamos unos pocos pasos en un piso de madera. Lo sentíamos en la planta de nuestros pies. Ahí empezaba la otra escalera. Esta era menos empinada y con el tiempo habíamos aprendido que era mejor subir por la derecha porque ahí los peldaños eran más anchos, y al final de la escala de caracol, nos soltaban el brazo y nos empujaban para que supiéramos en qué dirección caminar. Y ahí sentíamos las baldosas en las plantas de nuestros pies y sabíamos que

venía todo lo del baño. Nos dejaban harto rato solas, porque el puro miedo que nos provocaba lo que venía ya era parte de la tortura. Las primeras veces pensábamos que nos querían matar, dejándonos sin aire. Después nos dimos cuenta que era sólo para hacernos sufrir más. Estábamos vendadas, pero se notaba que eran tres o más personas, lo notábamos por las voces. Lo notábamos por las voces. Al comienzo eran sólo hombres. Después habían mujeres y al final eran sólo mujeres. Ellas eran aún peor. Y cuando terminaba la sesión se iban. Y nosotras quedábamos aquí, dando gracias a Dios por estar vivas, llenas de agua por dentro, pero vivas. *(Ha vuelto a sumergir medio cuerpo en el agua de la bañera. Se queda quieta. Cansada. Triste).*

Julia: *(Reacciona con un rabio contenida. Está excitada al borde de un descubrimiento).* Ahora sé lo que son esas manchas. Ahora sé lo que son esas quemaduras en el dormitorio de las niñas. También esta casa fue violada y ultrajada en la memoria de Andrés. Pero no me van a creer. Alucinaciones de Julia, van a decir. Julia no descansa. No duerme. ¿Me falta una prueba definitiva!

Irrumpen explosivamente los acordes del TEMA MUSICAL LA SALSA. Desaparece la escena de Julia y Chelita. Actores y actrices saltan de sus sillas y corren a ubicarse, mirando hacia uno de los frentes por donde aparece Sergio, quien —elegantemente vestido— oparatosamente saluda a la gente con los brazos en alto.

SECUENCIA 20. LLEGADA DE SERGIO. EL GRUPO LE PIDE UNA EXPLICACIÓN. SERGIO Y LOS OTROS.

Apenas entra Sergio y baja las escaleras, el grupo corre detrás de él. Es una mezcla de baile y persecución acompañado de los gritos de los actores, pidiéndole explicaciones. Los actores y actrices terminan la persecución de Sergio, tomando cada uno una silla y sentándose en semicírculo frente a él. Sergio se ve cansado. Su actitud frente al grupo, que ahora espera en silencio, es la de un acusado frente a un tribunal. Las voces imperativas de los actores y los movimientos militares que ejecutan contrastan con el ritmo de la salsa.

SECUENCIA 21. LA CONFESIÓN.
 SERGIO CUENTA CÓMO FUE ARRENDADA
 LA CASA.
 SERGIO Y LOS OTROS.

Sergio: Después que Andrés abandonó Chile, puse un aviso en el diario para el arriendo de la casa. Pensé que sería un dinero extra que le vendría muy bien a los viejos. No era fácil en ese tiempo arrendar o vender propiedades, la oferta había subido demasiado. Durante meses no pasó nada. Recibí tus cartas donde me contabas lo difícil que era pasar de Berlín Oriental al lado Occidental y que eso podías hacerlo sólo si acreditabas dólares. ¿Te acuerdas? Bueno, para ayudarte a salir de ese trance, repuse los avisos de arriendo y una mañana se presentó en mi oficina en la Bolsa de Comercio una pareja de muy buena apariencia, mediando ambos los 30 años, gente con aire más deportivo que intelectual. Profesionales independientes, me dijeron que eran, antes de hacer una serie de preguntas sobre la casa. Volvieron al otro día para concretar el arriendo. No pusieron ningún problema con el asunto de la garantía, que era bastante alta, pagando por adelantado cuatro o cinco meses, si mal no recuerdo. Así fue como se arrendó la casa. Nunca más los vi, nunca se atrasaron en el pago, nunca un vecino se quejó de nada. Tres meses después, estando de vacaciones en La Serena, me encontré con el hombre que me arrendó la casa, pero éste no me saludó, estaba con otra mujer y con un niño en los brazos y pensé que ésa sería la causa de su actitud. No le di mayor importancia. Lo grave vino un par de meses después. Cuando estaba en la peluquería esperando mi turno, me puse a leer esas revistas antiguas y me encuentro con la foto de la mujer que me arrendó la casa. El texto que estaba adjunto a la fotografía decía que era instructora de un nuevo cuerpo femenino de carabineros, las pacas, las llamaron al tiro. Por supuesto que salía otro nombre, no el que me dio cuando vino a arrendar la casa. ¿Cómo querían que supiera? Si los veo llegar de uniforme hubiera sido distinto, ¿no? Después de saber estuvo muy complicado, tenía la

intuición de que algo malo podría pasar. No me podía sacar la casa de la cabeza, incluso tuve pesadillas. Yo sabía que la casa había sido arrendada de una manera muy extraña. Un día vine a dar un vistazo para ver qué ocurría. Pasé muy lentamente en el auto y la verdad es que casi me voy contra un árbol de la pura impresión. Era como si la casa hubiera desaparecido, como si la hubieran saltado en la secuencia de la cuadra. Lo que pasaba era que habían botado toda la muralla anterior y pusieron en su lugar esta reja que ustedes vieron ahora, tapiada de fierro y el portón también de metal y con mirilla. Fue entonces cuando supe que esta casa era... lo que fue, ¿no? Estaba asustadísimo, yo sabía que era una bomba de tiempo. No quería saber nada acerca de la existencia de estas casas. Un día después de recibir el dinero del arriendo, me decidí a llamar al número que salía en el sobre, bajo el membrete de una corredora de propiedades. Llegaron al día siguiente. ¿Compréndarme! Les estoy hablando de algo que sucedió hace más de diez años. Tú recibías tus dólares en Berlín y con eso podías pasar al lado Occidental todos los días y hacer tu doctorado. Eso es lo que me decías en tus cartas, ¿no? Además, yo nunca toqué un centavo del arriendo de esa casa que también me pertenecía.

Me amenazaron por culpa tuya, Andrés. Habían averiguado lo de tu exilio, eso lo sabían desde el principio, si no, jamás se habrían fijado en esta casa. Hicieron una excavación en el jardín y encontraron tus libros, Andrés. Al principio yo no podía entender que unos simples libros causaran tanto alboroto, pero después me dije: no, no son simples libros o mejor dicho sí lo eran, pero en otro país, no en el Chile de esos días. Y tú bien sabes que nada les impedía a ellos colocar al lado de un texto de Marx o del Ché, un bonito paquete de explosivos o unas cuantas armas de fabricación checa, ¿no?

(Julián, llevado por el ímpetu de la narración, se va hacia atrás y cae sobre la escalinata. Los otros actores lo siguen con sus sillas, sentándose más cerca de él).

Todavía recuerdo en mis pesadillas la voz del oficial que me amenaza, me aconseja, me recuerda la precaria situación de mi hermano. "De esto ni una

palabra con nadie", me dijo. Y agregó, "nuestra mano es larga, así es que si quiere proteger a su hermano, es mejor que olvidemos todo esto". Eso fue lo último que me dijeron.

SILENCIO.

Se escucha un sollozo, más bien un sonido de lamento que no sabemos de dónde proviene. Luego, el TEMA MUSICAL DE JOVINO, oscuro, amenazante.

SECUENCIA 22. LA HUIDA DE CECILIA.

CECILIA HUYE DE LA CASA.

CECILIA Y LOS OTROS.

Ahora vemos a Cecilia que se levanta de su silla, tambaleándose. Canta, y su canto es un lamento que se confunde con el sonido angustiante de la música. Se desplaza de una lado a otro, cantando y moviéndose en una especie de danza agónica, siempre a punto de caer. Los otros la miran, estáticos y muy tensos, con las sillas levantadas apuntando hacia ella. Finalmente Cecilia sale de escena a toda carrera. Los otros la siguen, pero justo antes de salir dejan caer las sillas con gran ruido y, cayendo ellos mismos sobre la sal, quedan muertos, inmóviles.

SECUENCIA 23. RECUERDOS JUNTO

AL ÁRBOL DE LA INFANCIA.

QUERELLA ENTRE HERMANOS.

SERGIO. ANDRÉS.

Junto con el estrépito de la caída de actores y actrices sobre la sal, aparecen corriendo, por extremos opuestos, Sergio y Andrés. Giran fuertemente tomados de los brazos en el centro del escenario.

Andrés: ¿Por qué se la entregaste a ellos?

Sergio: Ya no es lo mismo, Andrés, ya no es nuestra casa.

Se separan bruscamente. Están bajo la luz del gran árbol. Se detienen y observan el árbol de la infancia en silencio.

Andrés: En cierto modo, el árbol también era una casa.

Sergio: Una casa con huellas nacaradas, una libidinosa saliva, una baba que esta noche brilla a la luz de la luna.

Andrés: Grillos que lanzan sus señales desde lo más oscuro de las sombras.

Sergio: Hormigas que prolongan sus carreteras desde lo alto de la arboladura, hasta la marea alta de sus pastos. (Sergio se acerca a Andrés y lo trata de abrazar. Éste reacciona violentamente y lo empuja lejos). ¿Cómo, ya no es lo mismo?

Andrés: Puedes irte al casino, ya no te necesitamos, total, aquí no ha pasado nada.

Sergio: ¿Me estás acusando?

Andrés: ¿Hay algo de lo que te pueda acusar?

Sergio: Ya te dije que no sabía que eran ellos.

Intenta nuevamente abrazar a Andrés, éste lo vuelve a rechazar.

Andrés: ¿Por qué te callaste? ¿Por qué no hiciste nada? ¿Por qué te escondiste con eso que te hacía mal a ti también?

Sergio: Porque aquí las cosas eran más duras, Andrés, aquí las cosas eran de vida o muerte.

Nuevamente trata de abrazarlo y nuevamente es rechazado violentamente por su hermano.

Andrés: ¿Pero era nuestra casa, Sergio? Aquí nacimos, aquí jugamos, aquí crecimos.

Sergio: Te cuesta entender que no haya puesto una denuncia, ¿verdad?

Andrés: Lo que me cuesta entender es que no hayas hecho nada.

Nuevamente Sergio trata de abrazar a Andrés, éste lo vuelve a rechazar.

Sergio: Ya te dije que arrendé la casa para mandarte la plata a Berlín.

Ahora Sergio, con más vehemencia que antes, trata de darle un abrazo a su hermano que lo sigue rechazando. Lo intenta una y otra vez hasta que este gesto de imploración y el rechazo de Andrés se van transformando poco a poco en una lucha frontal, cuerpo a cuerpo. Los dos hermanos luchan en el centro del escenario, hasta que finalmente el cansancio los vence, quedando allí quietos, sudorosos, extenuados como dos animales, apoyados el uno en el otro para no caer de cansancio, en el remedo grotesco de un abrazo.

Sergio: (Apenas habla. La voz entrecortada). ¿Me estás acusando? Claro que es fácil disparar desde la ética.

Andrés comienza a cantar una canción extraña, ances-

traf, en una lengua que no entendemos.

¿Y qué querías que hiciera? ¿Que pusiera una denuncia? ¿Y dónde?

Andrés canta aún con más fuerza.

¿A los pacos? ¿A la DINA? ¿A lo jueces? ¿Dónde?

Sergio se separa suavemente de Andrés. Lo mira a los ojos un instante. Está triste.

No era fácil vivir aquí. ¿Sabes lo que es el miedo, Andrés?

SILENCIO.

Andrés aparta brutalmente de su camino a Sergio y se aleja. Sergio sale.

SECUENCIA 24. EL MIEDO DE CHELITA.
CHELITA CRUZA EL ESCENARIO DANDO
TESTIMONIO DE SU MIEDO.
CHELITA.

Chelita canta mientras cruza el escenario. Va vestida de manera diferente a como la hemos visto en las otras escenas. Lleva un abrigo largo de color negro, que arrastra por la sal mientras avanza. Podría ser una túnica o un traje de fiesta. Canta muy quedamente una especie de canción de cuna. Lleva la cabeza adornada con un cintillo, con brillos y flores.

Chelita: (Canta). Una lágrima piadosa
Silenciosa en el suelo
Ella no viene del cielo
Ella sólo me acompaña
Ella se hizo mi dueña

(Habla). El miedo era eso. Miedo. Saber que ahora vendría lo peor. Yo quería que desapareciera el tiempo, lo que venía, lo que vendría de todas maneras. Como en las pesadillas caía. Caía... Y estaba cada vez más empapada en mi propia humedad mojada entera pero la boca cada vez más seca más amarga.

Y cuando finalmente llegaban ya no era miedo. Ahí podía gritar y ellos me hacían todas esas cosas que usted me ha dicho que no le cuente.

(Canta). Es mi mano de azucena
Es mi cuerpo es mi condena
Es un grito vagabundo
Es mi aliento taciturno
Es morada de esta pena

(Habla). Lo que yo descubrí en el miedo pasaba antes que se abriera la puerta y los pasos se acercaran peldaño a peldaño hasta llegar junto a mí. Descubrí que yo debía abandonar mi cuerpo y mi alma mi espíritu viajaba a la plaza de mi niñez a mis primeros juegos de amor. Y cuando ellos terminaban su trabajo yo regresaba a mi golpeado cuerpo. (Se detiene y realiza la acción de acunar y besar un cuerpo que imaginariamente tiene en sus brazos). Lo acunaba lo besaba y le contaba bellas historias las mismas bellas historias que yo escuché de mi madre y que tantas veces conté a mis niños. (Sigue caminando). El miedo era esa horrible necesidad de parar el tiempo era el momento que seguía pasando aunque uno quisiera detenerlo. (Ha terminado de cruzar el escenario. Ahora ya no canta, sólo tararea la canción mientras va saliendo).

Andrés, que ha sido testigo de la escena de Chelita, se cruza con ella al entrar al escenario. Los otros actores y actrices, que durante las últimas dos secuencias han estado tiradas sobre la sal, se levantan tomando sus sillas y salen muy lentamente.

SECUENCIA 25. EL MIEDO DE JULIA.
JULIA Y ANDRÉS SE DESPIDEN.
JULIA Y ANDRÉS.

Andrés: ¿Acaso nuestro destino está en manos de los más frágiles? ¿Depende de los más débiles? ¿Acaso ellos salvarán la dignidad de todas en medio de esta locura!

Julia: (Aparece en el frontis opuesto, en la semi oscuridad. Está tirada sobre uno de los escalones. Su cuerpo está tenso. Atenta). ¿Andrés?

Andrés: Me sorprendió que Julia me reconociera en la oscuridad y sin mirarme.
¿Cómo te sientes?

Julia: Mejor. Me tomé un calmante. ¿No estoy loca, verdad?

Andrés: ¿Por qué dices eso?

Julia: A veces pienso que estoy loca. Si me quedo dormida, ándate con la Sonia.

Andrés: Tienes que dormir, Julia. Me quedaré hasta que despiertes.

Julia: Cuando me tomo un calmante me transformo

en la Bella Durmiente. Tendrás que esperar varios años.

Andrés: No te preocupes. Vendré a buscarte.

Julia: Andrés, hazme un favor. Toma mi mano y no la sueltes hasta que me duerma. Me da miedo volver a soñar con lo mismo.

Andrés: Me quedaré contigo.

Julia: *(Avanza unos pasos y señala el piso).* Aquí, en esta pieza estuvo la Chelita. No sabes las cosas que les hicieron.

Andrés: Lo sé, Julia, y sé que es terrible, pero ahora debes descansar.

Julia: Funcionaba como una oficina. Llegaban puntuales en la mañana. Torturaban durante ocho horas. Almorzaban aquí mismo, ¿sabes? Tenían un cocinero, telefonistas, secretarías, médicos, adiestradores de perros, un equipo muy eficiente. Lo que no puedo sacarme de la cabeza es pensar que toda esa gente es gente que parece normal, gente que puede estar sentada al lado tuyo en un restaurant, en un cine. Es gente que siempre va a estar ahí. Siempre.

Andrés: Ahora debes dormir.

Julia: A veces pienso que este país ya no puede dormir si no es con calmantes.

Andrés: Este país va a cambiar, Julia. Gente como tú lo va a cambiar.

Julia: ¿De verdad crees que este país va a cambiar?

Andrés: Sí, eso creo.

Julia: Creen que estoy loca.

Andrés: No estás loca.

Julia: Si sé. Aquí, aquí mismo. *(Se deja caer sobre la sal. Es la imagen de un animal herido, de alguien que agoniza).*

La luz va saliendo suavemente.

SECUENCIA 26. EL MIEDO DE MANUEL. UN MOZO NOCTURNO QUE SE PERMITE UNAS BUFONADAS. MANUEL.

Cuando la escena ha quedado totalmente o oscuras, en el frontis opuesto se enciende la luz de golpe y entra Manuel.

Manuel: *(A pie pelado, la camisa abierta, equilibra una*

*bandeja en el aire con una de sus manos, mientras que en la otra lleva una botella de vino. Avanza muy rápido hasta el centro del escenario). El aire se puso frío. Ahora entiendo por qué una casa tan linda estuvo tanto tiempo vacía. Parezco un camarero al final de la noche, más o menos borracho. Y nos tocó la casa maldita, pudo ser la del lado o la de la esquina. ¿Por qué nosotros íbamos a tener justamente el privilegio de que la nuestra no lo sea? *(Gira sobre sí mismo, haciendo equilibrio con la bandeja. Caer al piso).* ¿Y qué hace ese trozo de carne roja, fría, varada junto al asador, definitivamente lejos del fuego, que ahora se ha transformado en cenizas? *(Se levanta y sube a una silla).* ¿Qué hacen todos en la sala de estar, en mi sala de estar, mierda, tratando de explicarse lo inexplicable? Mañana amaneceremos con un hacha más o menos. *(Girando en la silla).* ¿Alguien quiere un vinito cosecha 73? ¿No les gustó el chiste? Mala cueva. *(Cae de la silla).* ¿Y la Cecilia? ¿Por qué no llega si es tan tarde? ¿Por qué se fue con las niñas? ¿Con mis hijas! ¿Por qué se fue donde el viejo de mierda que nos metió en esta trampa? ¿Sabía él lo que pasaría al final? *(Toma puñados de sal y los tira con violencia).* ¿Era ésta su jugada maestra? ¿El jaque mate? *(Cae de espaldas al piso. Intenta levantarse. Queda a medio camino, suspendido en el aire. Mientras habla, observa la nube de sal que ha quedado suspendida bajo la luz).* ¿Adónde se fue todo? Todas las cosas se fueron muriendo sin que ninguna naciera. *(Cae de nuevo pesadamente al piso. Canta).* Sometimes I feel like a motherless child.*

La luz comienza a salir mientras, por el frontis opuesto, irrumpe Cecilia que viene corriendo. El TEMA MUSICAL DE JOVINO resuena fuertemente y acompaña la danza de la carrera que Cecilia realiza en el medio del escenario con un gran paño blanco en sus brazos.

FIN DE LA SEGUNDA PARTE

EL DERRUMBE

SECUENCIA 27. LA CASA VIOLADA
 CECILIA, EN SU TRAYECTO HACIA LA CASA
 DE SU PADRE, CON LAS NIÑITAS EN BRAZOS,
 SE LAMENTA POR LA CASA VIOLADA.

La música se detiene finalmente después de un gran crescendo.

Cecilia: *(De pie en medio del escenario, aprieta el paño blanco contra su cabeza. Su cuerpo está agitado y trata de aquietar esas especies de convulsiones que le vimos durante la carrera. Después de un silencio, en donde sólo hemos escuchado su respiración entrecortada, habla). (La casa. La casa estaba herida. Herida en el parquet y esas manchas, esas malditas manchas por todos lados! No fueron esas viejas las que llenaron la casa de manchas y quemaduras, no fueron esas viejas las que bajaban al sótano gritando aullando de dolor. Tus nietas están durmiendo en una pieza donde había dos parrillas. (Se detiene y cae de rodillas sobre la sal).*

Frente a Cecilia vemos aparecer a Jovino, su padre, muy elegante, sentado en una silla.

SECUENCIA 28. LA SANGRE DIVIDIDA. (1)
 ENFRENTAMIENTO DE JOVINO Y CECILIA.
 CECILIA. JOVINO.

Cecilia: Papá.

Jovino: *(Se comporta como si estuviera muy lejos o quizás durmiendo y recién viniera saliendo del sueño. Poco a poco comienza a volver a la realidad, descubriendo a Cecilia). ¿Qué haces aquí?*

Cecilia: Vine con las niñas.

Jovino: *(Trata de enderezarse en la silla). ¿Dónde están?*

Cecilia: Están durmiendo. Papá.

Jovino: ¿Estaba linda la casa? Pensé que venías a contarme cómo estuvo la inauguración.

Cecilia: Estuvo horrible.

Jovino: ¿Horrible? ¿Qué estuvo horrible?

Cecilia: Todo. Abra los ojos, papá. Necesito hablar con usted. Ya no sé qué hacer. Creo que ya no resisto.

Jovino: ¿Qué pasó?

Cecilia: Dígame: ¿cómo llegó esa casa a sus manos?

Jovino: ¿La casa?

Cecilia: Sí, la casa. De eso estamos hablando. De la casa.

Jovino: Pensé que era una buena casa.

Cecilia: ¿Esa casa, papá?

Jovino: Eso pensé.

Cecilia: Entonces usted sabía lo que fue esa casa.

Jovino: *(Se levanta de su silla muy rápido, agresivo). ¿Sabía qué?*

Cecilia: Lo que se hacía en esa casa. ¿Usted sabía, verdad? ¿Por qué no me lo dijo? Yo necesito que me cuente lo que pasó y que me lo cuente ¡ahora!

Jovino: ¿Estás loca? *(Entra la música del TEMA DE JOVINO muy suave, pero en la medida que se desarrolla la escena, ésta irá aumentando su volumen e intensidad). ¿Cómo puedes creer esas historias? Con qué derecho me dices esto! Si les he regalado esa casa es para que por fin aprendan a vivir como la gente. Siguen como el perro y el gato por culpa de toda esa gente de mierda que les ha envenenado la cabeza. ¡Y no se te ocurra andar repitiendo esas cosas por ahí, es muy peligroso! Pero dime, ¿quién te ha hecho ese lavado de cerebro? ¿Tus amigos de esta noche, verdad? Tus agradecidos invitados, tus amigotes de filosofía. Jamás debiste estudiar eso. Te han llenado la cabeza de invenciones ridículas y resentimientos. ¡Resentimientos y odios! ¡Esos son una manga de resentidos sociales que nos llevaron al borde del infierno! ¿Qué digo al borde! ¡Al infierno mismo! ¿O ya no te acuerdas? ¡Manga de resentidos sociales! ¡Esos son tus amigos! (Tratando finalmente de calmarse). Por eso no fui a tu fiesta.*

Cecilia: ¿Cómo llegó esa casa a sus manos, papá? ¿Dígame cómo llegó a sus manos!

Jovino: No sé de qué me hablas.

Cecilia: ¿Usted sabía, verdad?

Jovino: No sé de qué me hablas.

La música se detiene.

SILENCIO.

Cecilia: Usted sabía. *(Recoge su paño blanco y mirando a su padre a los ojos se incorpora abatida, cansada y ya sin ninguna duda. Retrocede y comienza a irse. Canta).*

Javino hace un débil e inútil gesto intentando detenerla. Cecilia va arrastrando el paño blanco que traía y cuando va por el centro del escenario lo deja caer. Una vez que ha salido, por el fronsis opuesto, entra Andrés. Viene con su maleta.

**SECUENCIA 29. BALANCE DEL REENCUENTRO.
MONÓLOGO.
YO NO PODRÍA VIVIR AQUÍ.
ANDRÉS.**

Andrés observa a Cecilia que va saliendo. Ella sigue cantando fuera del escenario. Su voz se va perdiendo de a poco mientras habla Andrés.

Andrés: Era todo tan distinto. Distinto a lo que recordaba, a lo que esperaba y sobre todo tan distinto a lo que quería recordar. Las palabras. Los momentos, los recuerdos. La realidad añorada del retorno perdía sentido con el regreso. Padre, madre, hijo, país, primera mujer, hermano Sergio, casa de la infancia, barrio de la juventud.

Hijo, ese joven, ese ángel en negativo que repudia lo que yo adoré.

Padre, el que nunca me olvidó, el que sobrevivió para esperarme.

Primera mujer, esa desconocida, esa sombra que se atrevió a mirarme de reojo cuando metía las narices en la zapatilla de mi hijo.

País, ese lugar sordo y ciego que esconde la cabeza ante el miedo. Ante el miedo como yo.

¿Quién puede imaginar lo que es llevar una venda en los ojos durante más de un mes? ¿Quién puede querer que desaparezca el tiempo, lo que vendrá después, lo que vendrá de todas maneras? ¿Cómo se llegó a esta locura del miedo desatado? Es la continuidad de la historia. ¿Y cuándo entró la violencia en esta historia?

¿Y cuándo entró la violencia en esta historia?

¿Qué hacer si al volver al nido de tu infancia lo descubres hecho mierda, transformado en un infierno para mujeres indefensas, arrojadas al horror y al espanto?

¡Doparse, aturdirse, mentirse, dormirse! Hacer como que no ha pasado nada.

Doparse, aturdirse, mentirse, ya lo hice otra vez,

total aquí no ha pasado nada.

¡Nada! ¡Nada! (Cae de rodillas en el piso y toma dos puñados de sal). El padre, el hijo. La memoria está aquí. Lo mejor es salir luego de este lugar. Arrojar la llave en la primera alcantarilla y dejar la casa vacía.

Andrés toma su maleta y va a salir huyendo del lugar cuando llega corriendo su hermano Sergio. Andrés se detiene y se vuelve hacia él, quedando los dos frente a frente, cada uno en un extremo del escenario.

**SECUENCIA 30. LA SANGRE DIVIDIDA (2)
UN ABRAZO LOS SEPARA PARA SIEMPRE.
ANDRÉS Y SERGIO.**

Hay una gran tensión entre los dos hermanos. Sergio avanza hacia Andrés, éste lo espera. Una vez que Sergio ha llegado muy cerca de Andrés, éste habla.

Andrés: ¡No tienes nada más que decirme!

SILENCIO.

Ahora sé que no vuelvo. Aquí no podría vivir.

Sergio: (Lo mira intensamente a los ojos. También está triste como su hermano). ¿Y nosotros, Andrés? ¿Podremos vivir nosotros?

Andrés: Me tengo que ir.

Ha llegado lo inevitable. Sergio se acerca a Andrés y se deja caer en sus brazos. Andrés no lo abraza. Más bien lo sujeta para que éste no caiga. Se produce un abrazo torpe, confuso. Andrés termina rechazando a su hermano y lo aparta, dejándolo solo en medio del escenario, mientras él se marcha. Después sale Sergio. Se comienza a oír a lo lejos un piano. Es el TEMA MUSICAL DE LAS OLVIDADAS.

**SECUENCIA 31. ÚLTIMO GRITO DE
LAS OLVIDADAS.
CORO DE MUJERES.**

En el extremo opuesto del escenario aparecen las actrices como el Coro de Mujeres.

Coro de Mujeres: Nosotras,

las que aún vivimos
preguntándonos si es muerte o maldición
y las que sobrevivimos sin preguntarnos
ya nada
y las hechas desaparecer antes de cualquier



Claudia Fernández y Carlos Araya.

pregunta.

Nosotras

últimas ocupantes olvidadas

ni siquiera tenemos la paz de los mortales

pues seguimos muriendo en esta casa.

Ahora el grupo de mujeres canta, mientras Julia avanza caminando por el centro del escenario.

SECUENCIA 32. ¿HABRÁ UN CORAZÓN ABIERTO A LAS VOCES DE ESTA CASA?

UNA ACTRIZ SE DESPIDE DE LOS ESPECTADORES DEJANDO UNA PREGUNTA EN EL AIRE.

JULIA.

Julia: Había que oír sus voces.

Quienes las escuchamos pudimos encontrar respuesta a nuestras angustias.

Sus destinos jamás podrán dejar estas paredes.

Si no hay oído para el dolor, no hay oído verdadero para nada.

Todos somos vulnerables a la desgracia.

El consuelo es saber que nuestro lamento será escuchado por un corazón solidario.

¿Habrá un corazón abierto a las voces de esta casa?

Julia ha llegado hasta el centro del escenario. La música sube de volumen. Al canto del Coro de las Mujeres se suman ahora las voces del resto de los actores. Julia toma el paño blanco que había quedado en la última escena de Cecilia. La toma delicadamente y por la manera en que lo hace nos da la impresión de que estuviera acunando un cuerpo humano. Las voces del coro, la música y las voces del resto de los actores van subiendo de intensidad mientras Julia avanza con el cuerpo en sus brazos. Al mismo tiempo todo se va llenando de una extraña y brillante claridad. Una vez que Julia va llegando a la salida, la luz comienza a disminuir. La música y los cantos suben de intensidad. Ahora la luz ha desaparecido casi por completo. La música y los cantos llegan a un clímax. Se detienen. Ahora sólo escuchamos el último y largo sonido del eco, de las últimas voces, que quedan resonando en la oscuridad.

Santiago de Chile, 1999.



Almuerzo de mediodía o brunch

RAMÓN GRIFFERO
DRAMATURGO Y DIRECTOR

SOBRE LA ÉPOCA

Escribir en el fin de un siglo de un milenio es hacerlo, en cierta manera, desde nuestro propio fin. Es escribir desde el interior de un ser en la víspera de su ejecución. Es retratar nuestra experiencia no vivida cotidiana y es hablar, también, sobre aquellos que se les impone una condena por parte de ellos también condenados. Una universalidad, como decía Schopenhauer: *No hay que llorar en la tumba sino en la cuna.*

Es cierto que se cumple un ciclo, un periodo que, cuando se enuncia, nunca se piensa que llegará a su fin. Hace veinte años me decidí por esta profesión, hace dieciséis se creó el Teatro Fin de Siglo, porque se sentía que estos años eran nuestra época... Llegó el Fin de Siglo y **Brunch** sería el último montaje de este espacio de historia. El único balance resumido de **Almuerzo de mediodía** es que la necesidad de una poética política en la escena sigue siendo una urgencia, y que los conceptos de dramaturgia del espacio y cinematificación de la escena se corroboran y amplifican en esta puesta.

El estreno hace quince años de **Cinema Utopía** fue un factor determinante para los nuevos momentos que empezó a vivir la escena nacional, aquella que buscó en los aspectos más propiamente escénicos y ya no tanto en la palabra o en el diálogo un modo expresivo que recogiera la sensibilidad de la época. Exploradora de espacios teatrales diversos, de las potencialidades de la escenografía y de la iluminación, de nuevos idiomas escénicos que se alejaban del tradicional living de

conversaciones, la propuesta de Grifféro fue también una ruta que permitió plantear temas de la oculta chilenedad o definitivamente de la marginalidad de aquellos años: exilio, drogadicción, arrasamiento de ideas y de personas y todo aquello que el sistema dejó fuera. Una generación de directores creció paralelamente y en relación al teatro de Grifféro y se convirtió en el innovador de las propuestas de los escenarios chilenos, cuya herencia persiste hasta hoy.

En esta tarea de acoplamiento de códigos teatrales, arquitectónicos y cinéticos, el trabajo del escenógrafo belga Herbert Jonckers (1954-1996) fue decisivo: *Impuso una estética espacial que, con dispares resultados, muchos imitarían.*¹

SOBRE EL TEXTO

Los textos nacen por necesidades orgánicas, urgencias obsesivas, frente al continuo desafío del existir. De ahí se escribe, de un lugar, de un contexto, desde las emociones que se hacen latentes.

Reconciliación, o el espíritu de época que desea legitimarse en estos años en Chile, es aquel del dominio de lo superfluo, principalmente, a través de los medios de comunicación, digase radio +TV, donde el pensamiento crítico o el acomodo a distorsionar realidades se hace cada día más patético. Así, la voz de la escritura vuelve a ser una voz disidente. El desnudar a través del verbo se ha transformado cada día en una

1. Piña, Juan Andrés. *El Mercurio*, Cuerpo D, 1 de Agosto de 1999.



Almuerzo de mediodía o Brunch de Ramón Griffero, Teatro Nacional Universidad de Chile, 1999.

acción más subversiva que el desnudo físico, que ya es imperio de la publicidad.

Un país donde es un atentado a la soberanía tener a un dictador preso en vez de ser una vergüenza para el país y su ejército. Vivimos en un país de valores distorsionados, donde aquellos que alegan por la inseguridad ciudadana fueron quienes legitimaron la creación de policías y cárceles secretas.

Sumamos un estado de consumismo, lugar donde la muerte no existe. Pero esos son los lugares y los estados racionales, y luego existen los interiores que cada uno anida en el laberinto del pensamiento. Lo no dicho que existe en la vida de la obra.

Brunch es una obra de texto, como se diría, de un texto que sugiere espacios mentales y físicos que en el escenario deben existir en el espacio. Es un texto de soliloquios internos, de diálogos que desencadenan pensamientos que se verbalizan.

Nadie habla como escribe, nuestro discurso cotidiano no puede expresarse como un diario de vida o una carta. La escritura dramática permite, sobre el escenario, quebrar esa condena entre nuestro verbo interno y el social, ya que el lenguaje escrito, al ser

retomado por el actor, él lo habla como se escribe. Tratar de escribir teatro como se habla es quebrar precisamente esa magia, ese hecho único de escuchar gente que habla como no se puede hablar. Por ende, que transmite el pensamiento interno de un dramaturgo que hace eco de los pensamientos internos de su especie.

En **Brunch**, la escritura trata esencialmente de transmitir aquello, lo que no se puede hablar si no se escribe antes. Si esto pareciera obvio no lo es, y ahí radica también uno de los principales desafíos del actor frente a un texto que sólo puede interpretar en un escenario. La teleserie es precisamente la transcripción de textos hablados, por ende, su facilidad.

Brunch habla de la muerte desde la vida, único lugar posible, pero llevado al límite de quien ya se sabe en el umbral de ese destino. Esteban es un condenado por existir, al cual se le suma la doble condena de ser un preso político, condenado por su pensamiento, y luego es a su vez también la figura de un detenido desaparecido: aquel que no tiene juicio, ni sabrá cómo ni cuándo morirá, que no podrá despedirse, que sabe que su rostro no quedará en la memoria. Da lo mismo si muere valiente o cobarde, donde nadie registrará su

último grito. Lo que no es una ficción dramática sino una forma de eliminación que se instauró en un continente.

Se habla sobre una situación, la del hombre situado a ver todo desde el fin, donde mañana ya no habrá que ducharse, pero situándose por sobre esa condena material al apoyarse en su cuerpo que lo defenderá, en el hecho que tan sólo le dan un pasaje hacia otro destino.

La poética política es hablar del tabú de la muerte, muerte social y muerte física, la voz de quien es marginado por ser.

Se puede decir que, en su estructura, la obra comienza el día después de su muerte. Yo ya fui protagonista de mi propia obra. Y luego, el anuncio de que hoy es el día: *Era hoy, con razón me mirabas como a un ángel*. La aseo y el guardián son los vivos. Ella, desde otra perspectiva, da las alternativas del discurso de Esteban. Es la madre, la mujer que lo acompaña en el calvario y que termina la obra exclamando: *¡Don Esteban, y los salmones, qué hacemos con los salmones!* Frase que va desde 'qué hacemos con nuestro país', 'qué hacemos con nosotros' o, como una espectadora lo vio desde el símbolo cristiano y entendió que la pregunta era 'qué hacemos con Dios'.

El guardián va descubriendo, a través de Esteban, su propia situación, sus cambios: *llego a la casa y me recuesto, ya no riego las plantas*. Percibe un vacío de rutina y llega a decir *¡No sé por qué te envidio!*...

Esteban escribe mentalmente historias que relata a los dos. Una es la muerte de Sócrates—su antecedente histórico, la prueba de la continuidad de un hecho social, el temor al discurso—. La otra es la vuelta de Gabriela Mistral a Chile—un país que la condenó, al cual vuelve contra su voluntad—. Está la historia del psicópata que asesina por amor *para no sentir la pérdida y la ansiedad de la no posesión total*. Lo último es Ella y un jardín, una madre que habla desde el más allá cósmico, entre su futura madre que le avisa lo que va a encontrar en un más allá.

Tal vez lo que menos puedo hablar es sobre el texto, ya que es aquel que surge de los estratos menos racionales.

EL ESPACIO DE ALMUERZO DE MEDIODÍA

Brunch indica como lugar de acción un espacio rodeado de largas y angostas peceras. Un lugar abstracto. Un lugar abierto, para generar un dramaturgia del espacio, una poética de éste que se equipare a aquella del texto.

Reescribirlo, pero a partir de un concepto espacio-escénico. La obra, por sus sugerencias de planos y encuadres, de relatos y lugares mentales, abría una gran posibilidad espacial. Así,

- El lugar primero fue un lugar de reclusión tecnológico, donde el condenado era observado a través de vidrios y acosado por parlantes, como un ser de experimento biológico.

- En un plano segundo y dividido por un vidrio anti sol se reproducía la misma escenografía del primer



plano y, por ende, se doblaron a su vez los personajes con otros actores. El concepto era sugerir que esta situación primera se reiteraba en momentos a veces paralelos, otros disímiles, a la situación original. Este espacio, a su vez, contaba en el fondo con otro vidrio anti sol y un espacio atrás de éste, generando así un infinito de planos.

• El vidrio anti sol permitía, a su vez, realizar cambios escenográficos para los diferentes relatos, así como esfumar y fundir a los personajes a vista del público, logrando profundizar un trabajo de cinematización escénica.

EL MOTIVO DE LOS ESPEJOS Y SU RELACIÓN CON LA SIMBÓLICA DE LA MEMORIA

Al descalzar las convenciones expresivas de la representación simple, el juego de los espejos coloca bajo sospecha toda ilusión naturalista de una transparencia referencial, produciendo disfunciones entre presencia y representación, entre la imagen y sus dobles.

Almuerzo de mediodía **BRUNCH** fue estrenada en el Teatro Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile, Santiago, en agosto de 1999.

Ficha Técnica

Autor : Ramón Grifferra
 Dirección : Ramón Grifferra
 Asistente de Dirección : Ricardo Balic
 Iluminación : Guillermo Ganga
 Escenografía : Rodrigo Basaes
 Vestuario : Raúl Miranda
 Música : Miguel Miranda

Elenco

Marcelo Alonso
 Naldy Hernández
 Carlos Díaz
 Ximena Flores
 Mauricio Diocares
 Alexis Moreno
 Alumnos del Depto. de Teatro

*Me parece que esta crítica de la representación que operan los espejos a través de todo este juego deconstructivo de cortes, de multiplicaciones y de disociaciones de la imagen, refuerza la dimensión crítica, autoreflexiva, del lenguaje teatral en la que insiste Grifferra. Y me parece que esta crítica de la representación cobra un valor especialmente provocativo, debido al material temático sobre el cual interviene la obra: el relato ficcionado de una víctima política. La tematización de la violencia política ha dado principalmente lugar a una estética de la denuncia y del testimonio que suele favorecer una lectura sociologista de sus contenidos más experienciales. La puesta en escena de la obra de Grifferra rompe con el tono denotativo-referencial del testimonio, ficcionalizando las voces e imágenes del relato, llevando el material de dicho relato hacia los entrecruzamientos metafóricos y alegóricos de una poética signifiante... Al trabajar escénicamente con esta dimensión de presencia/ausencia, de aparición/desaparición del cuerpo en escena y de la escena del cuerpo, el dispositivo visual de producción de la imagen en **Brunch** se conecta imaginariamente con la problemática imaginal del cuerpo desaparecido, de la desaparición del cuerpo y de la memoria de su desaparición. Comparto con el autor su insistencia en que sólo generando códigos y percepciones nuevas (es decir, desautomatizando las convenciones retóricas de los géneros culturales), habrá modo de desatar un imaginario que ponga en contradicción los vocabularios de lo uniforme y de lo conforme con los que la cultura oficial busca acostumbrar nuestra mirada a la positividad de los signos.²*

De esta manera, el espacio escénico se transformaba en un espacio mental que materializaba los pensamientos y relatos del protagonista. Era a su vez, también, el corredor de la cárcel.

El trabajo de Rodrigo Basaes, como el aporte en espacio escénico que heredé del trabajo de Herbert Jonckers, se conjugaron de manera decisiva para armar este puzzle espacial.

A nivel de voz, el texto de los personajes que

2. Richard, Nelly. 1999. *Espejos, memoria y desaparición. (Notas sobre Brunch)*. Ponencia en II Congreso de la Asociación de Directores Teatrales de Chile, inédito.

estaban atrás del vidrio era amplificado por micrófonos ambientales.

El rol de la música y el sonido de Miguel Miranda para los cambios de planos, en este esquema, era esencial. Por un lado, los sonidos que se emitían desde los parlantes de la escenografía de donde se acosaba o salían las voces de los guardias, y una banda musical para la ambientación teatral.

La iluminación de Guillermo Ganga se sumaba de manera exacta y plástica a esta narrativa, generando, a través de la luz, los diferentes planos narrativos, los fundidos y efectos (como la bajada del helicóptero).

El espacio se deconstruía y se reelaboraba en función del texto:

La puesta en escena de **Brunch**, entonces, se nos revela como una verdadera trampa mortal que amenaza y pone en riesgo toda nuestra sensibilidad y nuestro intelecto. Porque la belleza del juego del doble y sus sombras es capaz de horronizarnos hasta el infinito... produciendo un verdadero diálogo poético entre los distintos lenguajes, alejándonos de la explicación simple y anecdótica, ya sea del texto o la imagen. Así, nos permite acceder a instantes de profunda seducción en un viaje sin transiciones desde el desborde de la imagen hacia una especie de tentación del reposo de la palabra. Griffiero

permite, con absoluta libertad creadora, que se trabaje, más que con su texto, con las fisuras que provoca ese texto, porque evidentemente entiende que más importante que las palabras son los vacíos que provocan esas palabras en su cruce con el espacio y los actores.

Así es como **Brunch** nos da la maravillosa posibilidad de hacer que el pasado, el presente y el futuro se poseen en un mismo instante sobre la escena, reconstruyendo las piezas de nuestra historia, trabajando dolorosamente no desde la ficción sino desde nuestra memoria.³

Pero la esencia del contenido como de la forma la transmitían los actores, con quienes se trabajó a partir de un texto que surge desde un lugar y desde una situación atmosférica.

Su cuerpo como resonancia de un texto y, a veces, su cuerpo como plástica o signo de una existencia

Trabajamos con el dolor de un país y con la conciencia propia del fin. La obra coincidió con una nueva polarización del país por la detención del Dictador en Londres. Y asumimos nuestro trabajo como un acto artístico político desde la escena.

3. Marcos Guzmán. 1999. **Almuerzo de mediodía, Brunch. La subversión de la belleza.** Ponencia en el Congreso de la Asociación de Directoras Teatrales de Chile, inédito.

Almuerzo de mediodía o Brunch de Ramón Griffiero, 1999.





Dramaturgia y memoria*

PATRICIA ARAYA N.
DRAMATURGA

I. Estamos hablando aquí de la memoria como una variable que cruza al arte teatral. Y la memoria es la diosa escurridiza de los recuerdos, la que tiene la misión de guardar, archivar y acumular los residuos verbales, sensibles, inconscientes e imaginativos del hombre. Pero ella huye, vuela, por las arenas.

Pues bien, yo recuerdo a Aristófanes ahora. Y no sé exactamente por qué lo recordé a él y no a Sófocles o a Calderón de la Barca. Y recuerdo una obra de Aristófanes, **Las nubes**. De pronto me doy cuenta de que ese griego, escritor de comedias del siglo V antes de Cristo, fue uno de los que influyeron para que Sócrates fuera acusado y sentenciado. Había descrito al filósofo en su comedia, sentado en las nubes y hablando de cosas demasiado etéreas. A partir de este hecho corroboramos que el arte teatral (drama o comedia) tiene poder, influye en la vida de los hombres y, en este caso particular, en la sociedad griega y en Sócrates.

¿Qué le pasaba a Aristófanes con las enseñanzas de Sócrates y por qué era objeto de burla en sus comedias? Algo quería guardar Aristófanes en la memoria de sus contemporáneos, algo que Sócrates estaba transgrediendo. Algo quería el dramaturgo, al poner en ridículo a Sócrates.

Así es el teatro, algo quieren los teatristas, algo quiere una dramaturga o un dramaturgo, un director o directora, algo quiere un actor, una actriz y al final algo quiere el público.

Me pregunto, ¿queremos sólo recordar a través del teatro? ¿Archivar en esta o aquella obra, un pedazo de nuestro ser chileno, humano o latino? Tal vez. Pero un arte no se agota en una sola obsesión.

Sí, queremos la memoria, claro. Pero la memoria de algo, por algo y especialmente, para algo.

Vayamos hasta nuestros días, donde vemos cómo resurge la actividad teatral, con festivales, escuelas, puestas en escena. Y una gran cantidad de jóvenes están atraídos por este acontecer. Me pregunto, ¿será que ellos quieren ser actores porque son hijos de la pantalla chica y ser actor es una profesión entretenida? ¿Habrán reflexionado en lo que significa hacer teatro que, como todos los oficios, tiene algo trascendente? Lanzo estas preguntas a los estudiantes de teatro para escuchar como respuesta las palabras de Eugenio Dittborn; él dice: *El arte del teatro no se sabe, se practica, se siente, se vive. El arte del teatro es una profesión de la vida, se profesa la vida en el teatro, no es una cosa separada de la persona.* Y, puesto que es así, no ocupa sólo la mente del hombre sino el cuerpo, la sensibilidad, la imaginación, el concepto de mundo y lo invade todo. Es su historia, su memoria y la de los otros.

Si no fuera así, hubiera dado lo mismo lo que escribiera Aristófanes. El teatro narra al hombre vivo y lo presenta en un escenario para algo.

¿Y por qué quiere el hombre acordarse de sí mismo? Seguramente porque le es inherente, así se reconoce en el tiempo, en el presente, pasado y futuro.

*Ponencia presentada en el Quinto Encuentro Teatral del Depto. de Artes Visuales, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Pero el pasado parece ser el elemento más catalizador en el teatro. Es así que para crear o escribir una obra de teatro, observamos, investigamos y recordamos. En efecto, la observación y la investigación son motivadas y luego atravesadas por los recuerdos del sujeto que concibe y escribe una obra de teatro, o una novela, o una poesía. Toda creación está sostenida en un sujeto que ha vivido, entendiendo por vivir el estar atento, despierto, expuesto, inteligente y sensiblemente, a la experiencia de vivir, de modo que nada deje de ser importante como material poético. Inmersos en el cambio continuo y esencial de la vida. Y es este sujeto el que escribe una obra de teatro, aparentemente, en un caos. Y, en esas condiciones, se encuentra impulsado a escribir, porque en él resuenan las cosas y pugnan por salir a través de la palabra que es el sonido creador por excelencia. Pero este sujeto, no satisfecho con escribir, además, obliga a la representación del texto en un escenario e invita a otros semejantes a confabularse con él en este juego. Una cosa extraña es esto del teatro y la memoria.

Por ello es importante, al tratar el tema de la memoria, cuestionarnos si el teatro representa más o menos memoria objetiva o subjetiva. Personalmente, creo que la memoria de dramaturgo me obliga a hacer un ejercicio muy íntimo, muy subjetivo y muy caótico.

Cuando emerge una palabra y luego una frase y luego un monólogo y esto se va pareciendo a una obra, yo sé que todo ello viene de alguna parte. Y por alguna razón. Pero el impulso es casi inconsciente, elemental, emotivo e intuitivo.

Pues bien, por mucho que uno se aplique en una introspección o se busque en la raíz mestiza, en la herencia del lenguaje, en la semántica y en el etcétera, lo esencial que origina una obra no es sólo la memoria o por la memoria. Sino que es algo más allá que, poéticamente, quiere narrar la existencia humana, así como es visto y vivido por seres humanos. Y de ese modo, la obra se esconde y se repite con sus

símbolos y sus obsesiones una y otra vez en distintos textos, como con distintos rostros.

Pienso que todas las obras de un autor dicen y ocultan. Que hay un discurso único en todas ellas que las une, tal vez incluso oculto al autor. La obra quiere memoria de algo, pero también quiere olvido. El autor nunca sabe todo acerca de ella, ni de sí mismo, sino que

**La tierra anterior, de Patricia Araya.
Dirección: Claudia Echenique, 1999.**



hay un develar que ocurre casi como un enfrentamiento. La obra y el autor se oponen por necesidad, aunque ella lo contenga. Ella es herencia.

Entonces, la memoria del sujeto que escribe una obra de teatro tiene no sólo un deseo imperioso de salir, de enfrentarse y mostrarse, sino que, a su vez, está atravesada por cierta responsabilidad. Pero, ¿de qué me puedo responsabilizar yo como creadora de una obra que quiere plasmar algo en la memoria de los otros? Si para ser conscientemente responsable tengo que saber qué estoy contando y cuán honesta es la relación entre mi yo creador y la obra.

En consecuencia, no es gratuito elegir el teatro como expresión. No es gratuito escribir, porque todo lo que escribimos es el resultado de una afección muy particular, muy personal, e insisto muy caótica. Y, aún así, queremos hacer partícipes de nuestra obra a los otros. Queremos que les pase algo: al verla y al oírla,

que les conmueva.

¿De qué memoria hablamos? ¿De la memoria a largo plazo, de la memoria a corto plazo, de la memoria sensible, de la íntima, de la memoria social, de la memoria mítica, de la memoria genética? De todas. ¿Y cuánto de esas memorias es representable? Podría ser que esto del teatro fuera una absurda necesidad de parodias de nosotros mismos. ¿Pero, con qué fin?

Si aquello que escribimos también pertenece a los otros y es para los otros. Ellos tienen que reconocerse como en un espejo (eso dijo Shakespeare). ¿Qué espejo somos las dramaturgas y los dramaturgos de estos tiempos que corren y por qué queremos ser espejos? ¿Y con qué derecho?

Tengo demasiadas preguntas y no tantas respuestas. Eso es bueno, porque así estaré movida a responder, aunque espero no llegar a responderlas todas...

La tierra anterior, de Patricia Araya. Teatro La Magdalena. Dirección: Claudia Echenique, 1999.





La violencia en la memoria: traducción, dramatización y representación del pasado

CATHERINE BOYLE
KING'S COLLEGE LONDON

Toda leyenda tiene la edad de la memoria, y ésta suele ser frágil o irse por caminos que no siempre nos placen. (Juan Radrigán)

Sospecho que estoy insertándome... en toda una nueva sensibilidad que está en el aire para mucha gente, hoy día, y que es quizás... el producto de la acumulación violenta y vertiginosa de los acontecimientos y sus informaciones, que no alcanzan a convertirse en conceptos y se desfiguran, por ello mismo, sólo en impresiones momentáneas, en una suerte de encandilamiento distorsionador. (Egon Wolff)

PREGUNTAS Y DUDAS

Este ensayo está basado en una charla que di hace poco en Cambridge. La charla, a su vez, surgió de la necesidad de empezar a abordar varias preguntas más en torno a mis distintos roles de profesora, traductora, asesora en producciones británicas de obras de teatro hispanoamericanas. Estas preocupaciones tienen que ver con la transmisión, traducción y representación de la historia y de la memoria. Con la detención de Pinochet en Londres en noviembre del año pasado, estas cuestiones han asumido una importancia imposible de anticipar.

A partir de ese momento, hemos visto entre nosotros una representación del pasado reciente chileno. Lo que me ha sorprendido es que, en realidad, hemos sido testigos de una representación bastante

justa, bastante fiel, de esta historia. Quiero decir que hemos visto una especie de desfile de los argumentos, acusaciones, justificaciones y, hasta cierto punto, de las memorias que existen dentro de Chile: las archiconocidas representaciones del gobierno de Salvador Allende, las igualmente conocidas cifras con que se detalla el gran éxito del milagro económico, la manera en que se nos repite que Pinochet renunció al poder —¿cuántos dictadores pueden jactarse de ello?—, que el gobierno chileno, los chilenos, quieren que vuelva a Chile donde sería legítimo juzgarlo, y que una dosificación sabia de la memoria y el olvido está permitiendo una transición pacífica a la democracia. Y también hemos escuchado y leído los testimonios atroces de los abusos a los derechos humanos. Hemos tenido, en suma, acceso a ciertas memorias de y desde dentro de Chile.

Este es un privilegio extraordinario: recibir una visión tan aguda y transparente de un país; ser testigos de representaciones y auto-representaciones de ese país tan diversas y a veces contradictorias que surgen, sin embargo, de la misma historia. Y en ellas, el actor principal es todavía Pinochet en toda una variedad de roles: ex-dictador, senador vitalicio, víctima de la discriminación arbitraria, del imperialismo, gran amigo (ahora traicionado) de los británicos, gran patriarca y salvador de su país. Todas, creo, representaciones fácilmente reconocibles dentro de Chile. Pero aun así resulta demasiado claro. Aun siendo consciente de la fragmentación del país, de la polarización en torno a la cuestión Pinochet y de muchas otras cosas, tengo la impresión de que existe la certeza —o la esperanza— de

que llegaremos, cavando cada vez más hondo, a la verdadera historia de un país. De allí nace un lenguaje que, por poco unívoco, es pobre e incapaz de transmitir otras representaciones del país que, si bien apenas se oyen, no dejan por ello de existir.

Es esta pobreza lingüística la que me lleva de nuevo a la literatura, la poesía, el teatro chilenos. Porque mientras los lenguajes políticos, económicos, nos atan a ciertas posibilidades reales, en los lenguajes creativos existe otra forma de pensar, de imaginar el futuro, de desafiar el pasado y, por tanto, el presente. Allí existe una libertad para explorar ideas, a veces ideas descartadas por razones pragmáticas o, sencillamente, porque nunca encontrarán ni siquiera un rincón en el pensamiento político.

Y desde allí surgen mis preguntas y dudas. A estas alturas, sabemos que no hay una sola historia o una sola verdad o una sola memoria. Pero, ¿cómo sería posible incorporar estas múltiples historias, verdades y memorias al presente, a la necesidad de tomar decisiones, gobernar un país, guiarlo hacia el futuro? Y de allí me surge otra preocupación constante: ¿cómo transmitir y traducir estos lenguajes, cuando esto significa entrar en una memoria que no es la mía?

En suma, estas representaciones de Chile, transmitidas aquí debido al caso Pinochet, las reconozco. Me llegan como si hubieran sido calcadas de representaciones chilenas de su propia historia. Lo mismo puedo decir de las divisiones entre los que apoyan su extradición a España y los que no. Los argumentos son iguales. Y todo esto me preocupa profundamente porque, de cierta manera, es demasiado clara. Este acceso a la historia de otro país nos proporciona cierto entendimiento, ha despertado cierta conciencia de la historia reciente de Chile, pero en términos políticos, todo esto en términos de la respuesta a una pregunta (¿sí o no a la extradición?), en términos de cómo se representa esta historia en la prensa y en los medios de comunicación masivos, donde la vasta mayoría del público británico aprenderá todo lo que va a aprender sobre Chile. Y mientras leo estos artículos y me esfuerzo por entender los argumentos legales, empiezo a articular esta duda que no deja de molestarme.



Raúl Zurita

Estas representaciones son la superficie de la historia reciente de Chile y sólo rascan la superficie. Sin embargo, el público británico sabe con esto más de Chile que de cualquier otro país latinoamericano en este momento. Y cuán poco sabemos. Y cómo dependemos de estas representaciones de periodistas y políticos para poder fiarnos de sus decisiones a nivel global y de las serias repercusiones internacionales que éstas conllevan. Lo que se hace cada vez más patente es la pobreza del lenguaje que se usa para expresar esta historia. Porque termina siendo una historia, una narración *Performance*. Lo que sigue es mi primer intento de abordar estas interrogantes y preocupaciones en un ensayo. Hasta cierto punto estoy reco-

1. **Violence in memory: translation, dramatisation and performance of the past in Chile.** Hispanic Studies Research Seminar, Trinity College Cambridge, 3 de febrero de 1999. Quisiera agradecer a mi colega Luis Rebaza Sorraluz su ayuda con la traducción al castellano de este ensayo. Los errores que quedan son míos.
2. Jorge Edwards. **El olvido y la memoria.** *El País*, 26 de noviembre de 1998.

giendo ideas, juntándolas para ver dónde me llevan y con la esperanza de encontrar nuevas posibilidades para la exploración tanto creativa como intelectual.

EL TRAUMA DEL PRESENTE

La primera sección de *La vida nueva* de Raúl Zurita se basa en sueños de pobladores del campamento Silva Henríquez recopilados por el autor³: *Así comenzará mi libro, pensé, con sus sueños. Está bien, todos moriremos algún día ardiendo como un sueño en el espacio, salvo que yo no quiero que mi sueño se muera.*⁴ El primer sueño, *La vida nueva*, crea una poderosa metáfora para el libro entero y un poderoso lenguaje simbólico para el periodo en el que fue escrito: 1983-1993. Una mujer sueña que va a dar a luz *acurrucada contra una pared a la vista de una gran cantidad de gente*. En medio de la vergüenza que siente, su preocupación es cómo va a cortar el cordón umbilical. Da a luz cortando el cordón con los dientes y cree que todo ha terminado cuando le empieza a nacer una *[guagua] más y detrás de esa otra y luego otra y otra más y otra más: Entonces me fui para adentro y me vi entera los entrañas. Me veía como por una ventana transparente, toda por dentro me miré y allí estaba el cordón umbilical colgando, igual que una tripa, cortado, goteando sangre* (p.15).

Hasta cierto punto, lo que tenemos aquí es una metáfora accesible del nacimiento, de la vida nueva que nace de la pena y el sufrimiento. La mujer no puede esconderse de la vergüenza de dar a luz en público, pero tampoco puede evitar que los partos se multipliquen; se parece a un animal en el parir y morder el cordón umbilical, y a un espíritu en el irse para adentro y ver el cordón sangriento. Este poema-sueño es la suspensión de un momento, del momento de la violencia del nacimiento, del momento de la posibilidad, de la posible vida nueva. Y allí está su magnitud: la vida

nueva está en un constante proceso de nacer de la violencia que la mujer se ve obligada a infligir a su propio cuerpo, al cordón umbilical que ha nutrido la vida nueva, ahora cortado, goteando sangre. Es una pesadilla en un constante proceso de repetición, suspendida en un espacio-sueño.

Cuando lei por primera vez la primera sección de *La vida nueva* y empecé a traducirla al inglés⁵, sentí que la única manera de llevar a cabo esta traducción era dramatizando los sueños. Aquí están hechos poesía los sueños y pesadillas de un grupo de gente. Estas son las voces que surgen de una multitud, son la expresión de un presente abarrotado de memorias, de deseo, amor, identidades e historias perdidas, de esperanza y violencia. Traducir estas voces a través de una sola voz me parece imposible, porque una voz solitaria es demasiado delgado, débil y limitada. Y en traducción, abandonada en otro lenguaje, otra cultura, historia y memoria, esta voz se queda sin otras para escucharla, reconocer e interpretarla, darle resonancia y crear un espacio para su memoria. Para mí, la traducción necesitaba el apoyo de una serie de otros elementos que llenarían esta voz solitaria de sentido: sonido, luz, imagen, el murmullo de otras voces, la palpación de la naturaleza subterránea de las voces, la sensación del batir de un corazón nuevo. La sensación de un despertar a una historia que apenas se oye y apenas se percibe.

El lenguaje de estos sueños se encuentra al borde de la significación. Los sueños no se pueden descifrar de inmediato de manera cultural; puede que, por el mismo hecho de ser sueños, no hablen de un presente o un pasado que se pueda descifrar. Pero sí hablan. Más bien, sueñan. En la traducción se necesita una multitud de voces para transmitir este sonido. La traducción necesita encontrar una manera de crear el ruido de una multitud, un barullo en medio del sonido abrumador de los ríos, el mar, los elementos desde los cuales emerge una voz solitaria para luego desvanecer-

3. Véase Juan Armando Epple, *Transcribir el río de los sueños* (Entrevista a Raúl Zurita), *Revista Iberoamericana*, 168-169 (1994), 873-883.

4. Raúl Zurita, *La vida nueva* (Santiago: Editorial Universitaria, 1993), pg. 16.

5. Ver *Poems from the new life* (Opening Section) translated by Catherine Boyle in *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 2, Núm. 2 (1993), 219-26.

se y ser sustituida por otra: la suspensión constante de un momento, la constante repetición de la pesadilla de nacer, que nunca terminará porque nunca seré capaz de contener toda la expresión que el nacer exige.

Lo que quiero destacar aquí es la liminalidad del lenguaje. Para la persona de afuera hay una conciencia de un mundo difícilmente accesible. Pero, aunque hay que hacer un esfuerzo por llegar a este mundo real, el mundo del imaginario salta a la vista y el lenguaje se ofrece como fuerza conductora: hay que hacer un salto, pero este salto es de imaginación a imaginación. Y es a través de la imaginación, incluso del subconsciente, que uno vislumbra realidades humanas e históricas.

Se le ha criticado a Zurita la representación de un presente conciliador que tranquiliza y reconcilia y controla los excesos de la temporalidad histórica, y de una dehistoricización de las vicisitudes terrenales del aquí-ahora⁶ al convertir el paisaje natural (en su escritura en el desierto, *ni pena ni miedo*) en lugar que, al no estar contaminado⁷ por la historia, se vuelve mítico, cíclico, inmemorial.

Este ensayo no es el lugar apropiado para esta discusión, sólo quiero subrayar los elementos que a mí me llaman la atención y que me ayudan a enfocar y avanzar en mis impresiones sobre la representación de la memoria en Chile. Lo que he visto nacer entre cierta crítica es un impulso más general por colocar el lenguaje creativo dentro de parámetros políticos. Los elementos básicos de esta interpretación tienen que ver con la falta de memoria, la reconciliación del futuro con el pasado a través de un presente conciliador, la transición a un mundo de lo posible (la democracia) mediado por la contingencia política. Dentro del país parece que tiene que ver con la cuestión de cómo pertenecer al presente. Para mí se traduce en el dilema de cómo acceder a las distintas lecturas y representaciones del pasado, presente y futuro en Chile sin haberlas vivido.

6. Nelly Richard, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994, pg. 51. Me refiero aquí a su impactante lectura de la escritura en el desierto de Zurita, *Ni pena ni miedo*.

7. La expresión es de Zurita. Véase Nelly Richard, pg. 52.

VOCES AISLADAS, MULTITUDES DE VOCES

Ya he escrito en otra parte sobre la ahora mundialmente famosa obra de Ariel Dorfman *La muerte y la doncella*. Una de las preguntas que surge de esta obra es el porqué de su éxito internacional y de su, sin embargo, rotundo fracaso en Chile. Dorfman responde diciendo que la obra era demasiado complicada, que en la época de la transición la gente buscaba respuestas fáciles, que él estaba enfrentando un pasado que poca gente quería enfrentar. Encontré estas declaraciones inaceptables. Mi interpretación entonces fue proponer que el lenguaje teatral de Dorfman era anticuado, que levantaba interrogantes que ya habían, de hecho, sido examinadas teatralmente de maneras mucho más complejas y motivadoras, y que él le estaba dictando por sobre todo una respuesta al pueblo chileno. Cito a continuación estas líneas de un artículo mío sobre la producción londinense de la obra: *Con el misterio sin resolver de la obra, puede que el autor quiera que creamos que él ha creado una lectura abierta, pero no lo ha hecho, ya que sólo permite una opción viable, la del abogado, la del nuevo gobierno chileno, una opción que se apoya en la creencia de que el pasado debe aguararse (aligerarse) para que la democracia sobreviva. La alternativa de la mujer, nos grita la obra, no es alternativa, ya que sólo perpetuará ciclos de violencia. La opción de la mujer es una amenaza en potencia que debe ser controlada, tanto por el marido que deja que la mujer empuñe la pistola como por el dramaturgo que nos deja vislumbrar otras posibilidades y luego nos guía sin destreza a una solución.*⁸ En ese análisis, postulaba que Dorfman había mal interpretado a su público, que el fracaso de la obra en Chile era el resultado de su falta de habilidad para insertar sus lenguajes teatrales en los lenguajes teatrales que se habían desarrollado en el país, que por esta razón la obra era anacrónica, inclusive insultante para la audiencia a la que se dirigía.

8. Catherine Boyle, *¿The mirror to nature? Latin American Theatre in London*, *Travels. Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 3, Núm. 1, pg. 115.



El equipo de la producción de *La muerte y la doncella*, en Broadway, Estados Unidos. En la foto, sentados, los actores Gene Hackman, Glenn Close y el dramaturgo Ariel Dorfman. De pie el actor Richard Dreyfus.

Me equivoqué. Yo interpreté a Chile como el origen y el destino culturales de la obra. Y cuando busqué una razón para el fracaso, lo hice en torno al contexto teatral de Chile. El hecho es que sí, la obra ha sido increíblemente exitosa en su cultura de origen, pero esa cultura no es la chilena, es, más bien, la occidental, la norteamericana, la europea. Esto es lo que la hace tan increíblemente portátil: el conjunto de códigos y significados que conforman su centro se moldea fácilmente a cierta conciencia de y simpatía hacia esos países que viven, al parecer, periodos similares de transición. *La muerte y la doncella* se mueve en un vacío que niega la necesidad de una traducción real, de un proceso de transmisión cultural. En este espacio internacional, dichos códigos son ya conocidos y los distintos públicos los comparten.

Pero si uno ve Chile como la cultura destino, la imagen cambia completamente. Hablando del fracaso local de *La muerte y la doncella*, dice Nelly Richard: En el caso de Dorfman, la problemática del rol de la memoria es articulada por motivos que recitan el libreto político de la sociedad chilena de la transición democrática. Acciones y personajes se establecen en conformidad y redundancia de lógicas con el repertorio de conflictos sancionado por el

discurso oficial de la coyuntura política⁹. La obra es un mecanismo completamente conformista en apoyo al status quo político. Richard llega a explorar las maneras en que el discurso teatral de Dorfman se mueve alrededor de dualidades que han caracterizado por mucho tiempo el debate acerca del tema de los derechos humanos: víctima y victimario, culpa y reparación, ofensa y perdón. La obra, dice ella, protege el orden y la composición de los significados negociados —y consentidos— por la versión oficial del régimen de transición democrática.¹⁰ Ella concluye diciendo que la obra, planeada fuera de Chile¹¹, fracasó allí porque ésta no incorporó una cierta fatiga por discursos puramente ideológicos, que simplemente reforzaban ideas gastadas acerca del continuum que se despliega entre el triunfo y la derrota.

Mirándola ahora, yo diría que *La muerte y la doncella* entra simultáneamente en dos espacios lingüísticos y teatrales: el espacio de un lenguaje compartido que ignora los matices y especificidades de la situación chilena, es decir, el espacio que la obra ha

9. Nelly Richard, *op.cit.*, pg. 32.

10. *Ibid.*, pg. 33.

11. *Ibid.*, *ibid.*

ocupado a nivel internacional, donde no se puede esperar o exigir la comprensión; y un segundo espacio, donde este lenguaje no se acomoda fácilmente en los sistemas de significado que se desarrollan y se cuestionan dentro del país a través tanto del teatro y la poesía como de las artes plásticas. Dorfman es muy fácil de traducir, de transmitir de escenario internacional en escenario internacional porque habla un lenguaje internacional de una sola voz. A través de los tonos de esta voz, surge el compromiso y la apariencia de la exploración del momento político, pero, de hecho, no se problematiza nada. Un lenguaje internacionalmente compartido de lugares comunes acerca de Chile y de otros países similares termina limando las asperezas. Resalta lo esquemático del mensaje, que se reduce a dos extremos con un terreno central, éste último siendo el lugar de la sensatez. El lenguaje de tonalidades de Dorfman se convierte en artificio, seductor en su invitación pero vacío en su incapacidad para significar.

MURMURACIONES¹²

Lo que me interesa explorar ahora y en el futuro, a través de este largo trabajo de investigación cultural, es cómo la palabra, la representación, al convertirse en signo político o entenderse meramente como éste, se vuelve esquiva, casi incomprensible. Porque es signo estético, artístico, creativo. La lectura que coloca lo creativo en una posición donde se le encarga el deber de significar algo en términos del trasfondo político, es la que, para mí, deshistoriza las palabras, la que las ubica en un presente sin memoria. Lo que me interesa es el problema del espacio de las representaciones creativas del pasado reciente. Porque, ¿no es cierto que los elementos para el análisis del



La Negra Ester, de Roberto Parra y Andrés Pérez, 1988.

pasado, de la memoria, yacen también dentro de una conciencia de la manera en que se revela, en cierto modo, la comunidad desde la que surge? En esta área no está funcionando una imaginación política sino más bien una imaginación artística, cuyo pasado es tanto el pasado histórico del país como el pasado estético de lo creativo, y lo creativo actual es un constante y doloroso hilar este pasado a través de sus representaciones hacia un imaginario futuro. ¿No serán las memorias que están en el aire, que han sido ya vislumbradas por la gente y que están en proceso de articularse, la fuente de recursos para lo creativo?

Durante el periodo de la transición me parece que el teatro de Chile ha luchado por encontrar nuevos lenguajes de expresión teatral. Si durante la dictadura el teatro ocupaba un espacio en el cual asumió la responsabilidad de ser una voz para aspectos de la realidad del país que eran censurados o reprimidos a través del miedo, en la época de la transición hubo un periodo de desorientación y desintegración que reproducía el periodo que siguió inmediatamente al golpe militar. Esto fue anticipado por la comunidad teatral: se era agudamente consciente de que una forma que obtenía su fortaleza de su lugar en la oposición encontraría difícil establecer nuevas identidades más allá de esta realidad. Esto se vivió en primera instancia como un cansancio de las viejas formas, formas que dependían de las palabras y que habían descuidado hasta cierto punto la experimentación teatral. Pero, para principios de los noventa, esto se

12. Claudio di Grólamio, *Citando murmuraciones*, Revista Apuntes, 108 (1994), 5-7, un comentario a la obra *Osorno 1897 o murmuraciones acerca de la muerte de un juez* de Gustavo Meza.



La manzana de Adán. Teatro La Memoria.
Dirección: Alfredo Castro, 1990.

vio como muy reductivo y empezó una nueva búsqueda, con una nueva generación de practicantes teatrales, y el enfoque cambió de manera notable.

Hubo un movimiento desde los escenarios hacia la calle, a la plaza del pueblo, al puerto: el espacio fue reconquistado por el teatro y ésta fue por supuesto una cuidadosa metáfora de la reconquista del espacio público hecha por la gente. En ese espacio lo representado no fueron los discursos políticos de la transición ni la cuestión de cuál dosis de memoria y olvido debía ser la más sensata. Lo que se representaba era la certeza de que la gente recuperaba voces y lenguajes expresivos que habían sido violentados y despedazados, para empezar con ello, en las palabras de Mario Benedetti, una nueva oración.¹³ Esto no llegó siguiendo los recursos fáciles del tema político o el comentario de la situación actual, sino que apareció en forma de, por ejemplo, una celebración de la (baja) vida, como fue el caso de la obra *La Negra Ester*, del Gran Circo Teatro (1988), una historia agrícolal y melodramática

de amor perdido, reencontrado y desperdiciado en los burdeles y bares del puerto de San Antonio.

La Negra Ester se convirtió en una de las obras más exitosas del teatro chileno, en gran medida, pienso, porque en un momento en el que lo político predominaba, Andrés Pérez, el director, tuvo el coraje de hacer algo que era estéticamente arriesgado y provocador y que iría de gira por todos los espacios públicos de Chile. No se permitió contradicción entre las altas, y muy modernas, prácticas artísticas de trabajo extravagantemente estilizado y la composición mixta (mayormente popular en algunas áreas) del público. A través de la obra se revitalizaban una serie de resonancias y recuerdos colectivos, entre ellas el legado de la familia Parra. Por sobre todo, la obra provocó un sentido de lo chileno que se separó lo más posible de la sanidad, limpieza y progreso del régimen. Como las obras del Teatro del Silencio y Teatro La Memoria, desafió los espacios cerrados, el encierro de la memoria más allá de los años que siguieron a la Unidad Popular y a la dictadura, la violencia a todos los niveles de la vida y a todos los niveles de la expresión. En las décimas de Roberto Parra hay, quizás más que nada, un reencuentro con los ritmos dolorosamente nostálgicos de la décima, del poema popular, abandonados en el mundo moderno a una oralidad marginada.

Fue tanto el éxito de *La Negra Ester* que se habló en la crítica internacional de la obra del post-pinochetismo en el teatro. Pero ése no fue —es— el caso, y la gente del teatro lo sabía. Mientras pedían que no se olvidara lo que se hizo durante la dictadura o que no se lo desconociera con la enfatización de otras maneras entonces aceptadas de recuperar la memoria —anticipando la acusación que se les podría hacer de colaborar en el blanqueamiento del pasado, o de traicionar ideales pasados— colocaron al centro de su obra una conciencia de la necesidad urgente de vivir dentro de la violencia del silencio y trascenderla.

Lo que empieza a emerger es la búsqueda (colectiva) de lenguajes que han de reconstituir la sociedad al reconstituir al individuo dentro de esta sociedad. Circundamos el teatro de los sesenta y los setenta y sus debates políticos, o el teatro del los ochenta y su

13. Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota* (Madrid: Alfaguara, 1989), pp. 94.

urgente inserción en el intento de representar de lo no dicho y presente. Aquí, encontramos hecha física la conciencia de una sociedad casi irremediamente fragmentada, la conciencia de que es sólo siendo honestos acerca del los orígenes y el impacto de tal fragmentación que nuevos lenguajes, nuevas formulaciones pueden ser creados:

Unas ciertas murmuraciones son parte de este proceso, en cuanto revelan una visión subterránea de la historia que no se mueve en el plano de la conveniencia y de los diferentes y necesarios acomodos de toda historia oficial, sino que se alimenta de los datos y recuerdos particulares que, de generación en generación, algunas testigos van dejando como herencia a sus más cercanos consanguíneos y amigos.¹⁴

Nuevamente tenemos la sensación de una necesidad de crear acceso a un tipo distinto de imaginación histórica, uno que sea alimentado con los detalles menudos y personales de la historia, uno que capture murmullos y los traduzca y transcriba. Lo que percibo en el teatro de los últimos años es una necesidad por regresar a algo que va más allá de la violencia presente en la memoria inmediata, sea en términos de la historia o en términos de geografía (más allá de las áreas populosas, los lugares de la violencia), y más allá del centro social dirigiéndose a los márgenes de la sociedad. Mas no, como en los años previos al golpe, como representación de preocupaciones ideológicas sino como una búsqueda del centro perdido de la identidad. No se tiene la ilusión ingenua que la identidad perdida pueda recuperarse en, por ejemplo, los burdeles ficticios de Roberto Parra; más bien, empieza a emerger la impresión de que la imaginación puede empezar a abrirse y vivir nuevamente en la representación de estos espacios.

Uno de los ejemplos más sobresalientes de esto es **La manzana de Adán** de Alfredo Castro y el grupo La Memoria, obra basada en los textos del mismo nombre cuyas autoras son Claudia Donoso y Paz Errázuriz. Es un estudio (en texto y fotografías) del mundo de los travestis, un mundo de estos que no tomaron parte en lo que Castro llama la gran teleserie

nacional.¹⁵ **La manzana de Adán** es una obra que busca, dice, murmurar la historia real al oído. Tipifica la búsqueda de un lenguaje que excave las profundidades del significado donde su expresión se apoya en acciones, imágenes escénicas y el mero gesto:

El poder de las imágenes ocultas, motivadas por las imágenes concretas que los actores comienzan a tener, se empieza a develar cargado de nostalgia. La nostalgia por todo lo perdido, por todo lo vivido, y por el sentimiento casi desconocido por todas y que nos emociona descubrir: el sentimiento de ser chilenos. Fue en ese momento que el texto empieza a arraigarse en el sentimiento de estar hablando con la conciencia colectiva del país, y las palabras, los lugares físicos, los nombres propios, el golpe de Estado, cobran en el actor el lugar en su emotividad e imaginación que le correspondan. No hay necesidad de explicar un texto, se le deja vivir en uno.¹⁶

Estos son los deseos que yo veo repetidos de distintas maneras y en distintas formas en la representación del pasado, y por ende, del presente, en Chile. Esta se basa en la conciencia de una memoria traumada: una memoria que se traumatizó en cierta medida en el momento mismo del golpe. Ese momento en que la certeza de la fuerza de la tradición democrática se hizo trizas con la toma de La Moneda, el asesinato-suicidio¹⁷ de Allende y con ello, el comienzo de un periodo de violencia en contra de la población y de la memoria misma. El entendimiento de la manera en que Chile representa sus memorias vendrá, pienso, de una traducción sostenida de sus lenguajes simbólicos. Una vez captada la fuente colectiva del lenguaje de origen, empezamos a ver los otros lenguajes y los sentimientos que están en el aire, que difícilmente van a encontrar lugar en el discurso político y en la toma de decisiones, pero que no por ello dejan de proyectarse hacia el futuro, murmurando constantemente.

14. Claudio di Girólamo, op.cit., pg. 6.

15. Alfredo Castro, **Vagando por los márgenes**. Revista Apuntes, 101 (1991), pg. 45.

16. *Ibid.*, pg. 47-8.

17. Aquí me parece sugerente la frase de Tomás Moulián, ¿Por qué cuando Allende se suicida ya estaba muerto?. Véase Tomás Moulián, **Chile actual. Anatomía de un mito** (Santiago: LOM-Arcis 1997), pg. 30.



Actualidad de la dramaturgia porteña

OSVALDO PELLETTIERI

INVESTIGADOR TEATRAL, UBA-GETEA-CONICET, BUENOS AIRES

Nos proponemos presentar aquí un panorama de los caminos recorridos por la dramaturgia del teatro porteño en los últimos quince años, es decir, en la etapa transcurrida desde la recuperación de la democracia, en 1983, hasta el presente, tomando como punto de partida metodológico el reconocimiento de que el análisis de esta dramaturgia es posible sólo si se la encuadra dentro del campo intelectual, lo que implica considerar la situación política, la entrada de nuevos textos de los campos intelectuales centrales, la resemantización de textualidades preexistentes y la situación del artista dentro de la sociedad.

Dado que no podemos realizar, por razones de espacio, un análisis de los factores mencionados, nos limitaremos a señalar que se intensificó la distancia ya existente entre la institución teatral y los sectores mayoritarios de la población, produciéndose como consecuencia el correspondiente achicamiento del campo intelectual teatral. Creemos que esta situación obedece a factores de orden político y socio-económico, pero que se explica cabalmente por la crisis de lo que denominamos **teatro comunitario**, es decir, un teatro que se interesó por los problemas, los miedos, las limitaciones del público, a través de un franco intento de identificación simpática. Un representante de esta ideología fue el **Ciclo Teatro Nuestro 1997**, que presentó textos de Roberto Cossa, Carlos Gorostiza y Mauricio Kartun. Paralelamente se produjo también una amplificación de la distancia entre los teatristas y los intelectuales que

ocupan el centro del campo intelectual, con la consiguiente marginación de los primeros, situación ésta que, salvo excepciones, dominó gran parte de nuestra historia teatral.

Estudiaremos la dramaturgia porteña actual a través de sus textos paradigmáticos, aclarando que no pretendemos, ni es este el espacio adecuado, para hacer un inventario exhaustivo en este campo. A partir de los conceptos de Williams (1981: 189-191), analizaremos los tres subsistemas: el dominante, el remanente y el emergente.

En el área correspondiente al teatro oficial, debemos señalar que, a pesar de las diferencias políticas e ideológicas existentes, en ninguno de los dos gobiernos (nos referimos a los de Raúl Alfonsín y Carlos Menem) se advirtió el manejo de una clara política cultural para los teatros oficiales. La excepción es la de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín que se desarrolló entre 1971 y 1973 y de 1976 a 1989. El director creó un verdadero sistema teatral dentro del circuito dominante, con un repertorio, sus formas de actuación, su público (Pelletieri, 1993a: 18-19). Durante el período menemista, asistimos a la buena gestión de Eduardo Rovner (1991-1994) al frente del mismo teatro, en un caso extraño dentro de nuestro sistema teatral: fue elegido para ocupar ese cargo por la comunidad escénica con acuerdo de las autoridades de la ciudad.

En el subsistema dominante se inscriben las fórmulas teatrales que, aunque compuestas en los

ochenta y los noventa, siguen los modelos canónicos de los sesenta y que han sido canonizadas como **teatro de calidad** por las instituciones mediadoras. Hoy, estos textos resisten como pueden el embate del relativismo más radical y la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad

Las textualidades dominantes viven un proceso de remanencia muy intenso desde fines de la década anterior. Su agotamiento se advierte en la reiteración de procedimientos que mantienen la misma funcionalidad, índice de una creatividad extenuada. Paralelamente, dejan de ser percibidos como **teatro** por parte de los receptores, especialmente por los jóvenes.

Textos importantes como **Yepeto** (1987), de Roberto Cossa, **Morgan** (1989) y **Penas sin importancia** (1990), de Griselda Gambaro, militan en los bordes del subsistema dominante, cerca de los textos remanentes o residuales, siendo este un rasgo reiterado en nuestro sistema teatral, estéticamente conservador.

Entre 1985 y 1997, aparecieron una serie de obras que responde todavía a una ideología cercana a la de Teatro Abierto: cuestionamiento del poder —oblicuo o directo—, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodiza al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grotesco criollos, en el expresionismo, en el absurdo y son refuncionalizados para servir a fines contextuales. En la mayoría predomina, en el aspecto semántico, una rebelión mórfica contra la **vida sensata**. Concretan así una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para el público que tiene un mismo o parecido referente.

Para superar una lectura meramente horizontal y penetrar en una lectura **transversal** (Demarcy, 1973) de los distintos estratos estéticos dentro de la dominancia dramática porteña, estableceremos un polo dominante cercano a la remanencia y un polo dominante cercano a la emergencia, con sus consiguientes estados intermedios,



Es necesario entender un poco, de Griselda Gambaro, dirección de Laura Yusem, 1995. En la foto: Rita Cortese.

I. EL POLO DOMINANTE CERCANO A LA REMANENCIA

Presenta elementos de creación, pero se mantiene referido a su modelo. Propone su propio verosímil distanciado del concepto de verdad, sus propias leyes de organización, pero su autonomía es limitada por la realidad. Semióticamente se presenta como índice de la realidad, es decir, que la imagen remite al objeto, a la realidad social e histórica y empírica tal como la percibimos. Hay, a la vez, fidelidad y distancia respecto al objeto sobre el que se construye la imagen. Pese a que se propone liberarse de lo netamente aparental, conserva todavía una fuerte relación con el objeto.

Podemos señalar los siguientes textos dentro de esta tendencia: **Memorial del cordero asesinado** (1990), de Juan Carlos Gené; **Palomitas blancas** (1992), de Manuel Cruz; **El bizco** (1992), de Marta Cagrá; **Cuesta abajo** (1988), de Gabriela Fiore; **Compañero del alma** (1988), de Adriana Genta y Villanueva Cosse; **Brilla por ausencia** (1995); **Extrañas figuras** (1992), de Carlos País; **La conversadora** (1994), Roberto Perinelli; **Luna de miel en Hiroshima** (1994) de Víctor Winer.

2. TENDENCIA REALISTA CRÍTICA

Cercano al polo realista reflexivo se encuentra la tendencia realista crítica: **Es necesario entender un poco** (1995), de Griselda Gambaro; **Botánico** (1997) de Elio Gallipoli; **Cartas a Moreno** (1987) y **Krinsky** (1998), de Jorge Goldenberg, entre otros.

El caso más interesante de esta tendencia es **Rojos globos rojos** (1994) de Eduardo Pavlovsky, en la que intenta crear una tercera versión, barroca, renovadora, de su teatro, frente a la remanente que representaban textos como **Paso de dos** (1990), (Pelletieri, 1991:12-18), con alguna incrustación de jerga posmoderna como la palabra **simulacro**, que a veces se cuela en la factura del texto. **Rojos globos rojos** está de acuerdo con la **actualización** que promueve Pavlovsky en cada una de las fases de su teatro: no cambia demasiado el sentido de su tesis realista, mezcla lo moderno con lo popular con el fin de **comprometerse**. No hay deconstrucción de lo popular en su pieza, no crea otra estética, se queda en el **unipersonal** cuestionador de la posmodernidad. Por otra parte, **el mundo abierto** de la actuación, la situación de enfrentamiento **no garantido** con el espectador tiene elementos nuevos para su poética: los populares. La diferencia con su teatro anterior consiste en que, en **Rojos globos rojos**, el autor quiere acercarse al espectador mediante su **identificación simpática** a través del actor nacional y sus técnicas, pero aún así el texto se mantiene dentro del realismo crítico.

3. EXPRESIÓN FEMENINA MEDIANTE REALISMO CRÍTICO Y REALISMO REFLEXIVO

A veces dentro del realismo crítico y otras dentro del realismo reflexivo de la segunda versión se encuentra el teatro de autoras que buscan la expresión femenina. Esta tendencia tiene su origen en el teatro de Griselda Gambaro de la década de los setenta con **Cuatro ejercicios para actrices** (1970) y se constituye en sistema en el período que nos ocupa con **Antígona furiosa** (1986) y **Penas sin importancia** (1990). Estos textos se caracterizan por la búsqueda de una transparencia absoluta a partir de una clara tesis realista que se verifica en el desarrollo dramático; en ocasiones, apuntan contra la desmitificación de los roles sociales establecidos y otras se procuran el desmantelamiento de las máscaras. También figura en la agenda estética y temática la subversión de la masculinidad. Sea cual sea la orientación, todas estas direcciones convergen en el propósito común de indagar, modificar y definir la posición. Dentro de esta tendencia encontramos, entre otras piezas, a **Té de tías** (1985); **Solas en la madriguera** (1988); **Señoritas en concierto** (1992), **Las que aman hasta morir** (1996) de Cristina Escofet; **La irredenta** (1989), de Beatriz Mosquera; **Eva y Victoria** (1995), de Mónica Ottino; **Casa matriz** (1988); **Máquinas divinas** (1996), de Diana Raznovich; **Amantísima** (1988), de Susana Torres Molina.

Podemos decir que los textos mencionados participan tanto de la remanencia como de la dominancia y se incluyen dentro de la modernidad teatral argentina y su ideología estética, que denominamos antiposmoderna.

4. POLO DOMINANTE CERCANO A LA EMERGENCIA

Finalmente, ubicamos al polo dominante cercano a la emergencia. Lo integran textos que, aunque funcionan a partir de procedimientos convencionalizados en los setenta, poseen también artificios y una semántica que difieren, y por lo tanto relativizan, el

modelo canónico. Rescatan del sistema teatral realista cierto número de rasgos fundamentales de los distintos niveles de texto, sin cambiarle su ideología estética. No hay transgresión al modelo, pero sí intensificaciones, en un intento de concretar una tercera fase renovadora del realismo reflexivo.

En el centro de su sistema de personajes se encuentra el soñador y los restantes personajes emanan directamente de él, pero el desarrollo dramático sigue probando una tesis realista; se trata de textos como **Tinieblas de un escritor enamorado** (1994), de Eduardo Rovner; **Tres mañanas** (1985), de Mario Cura y **Bar Ada** (1997), de Jorge Leyes.

Una pieza de interés dentro de estas estilizaciones es **Cocinando con Elisa** (1997), de Lucía Laragione, que mezcla lo social con lo antropológico y explora y pone en cuestión los límites entre naturaleza, mita y cultura (Rodríguez, 1998).

Otros textos se incluyen en la comedia, un género que había sido prácticamente olvidado por el teatro de arte en los últimos años. Son piezas que muestran los vicios, las frustraciones de la clase media, propiciando un efecto de identificación compasiva en el público, pero mantienen los niveles de prehistoria. La escena y extraescena realista y los personajes referenciales y el encuentro personal, aunque trasgredido, cumple la función de desenmascarar, mediante la risa, las limitaciones de los personajes: **Camas separadas** (1991), **Salven al cómico** (1992) y **Siempre que llovió paró** (1996) de Marcelo Ramos y **Volvió una noche** (1994) y **Compañía** (1996) de Eduardo Rovner.

Una productiva tendencia dominante pero cercana a soluciones nuevas es la que utiliza intertextos de la dramaturgia del pasado (el sainete, la gauchesca, el nativismo). Se orientan en este sentido piezas como **Florita, la niña perseguida** (1991), **Mate amargo** (1994) de Bernardo Carey; **El partener** (1988), y **Desde la lona** (1997) de Mauricio Kartun; **Y el**



Cocinando con Elisa, de Lucía Laragione. Dirección de Villanueva Cosse. Teatro del Pueblo, 1997. En la foto: Norma Pons y Ana Yovins.

mundo vendrá (1989), de Eduardo Rovner y **Pascua rea** (1991), **Por un reino** (1993), de Patricia Zangaro. Quien más ha insistido en esta tendencia es Mauricio Kartun, destacándose la tenebrosa metáfora del país, del menemismo y de nuestra posmodernidad indigente (Dotti: 1993) que connota **Desde la lona**.

En el periodo que nos ocupa, un caso aislado es el de Ricardo Monti. **Una pasión sudamericana** (1989), **Asunción** (1993) y **La oscuridad de la razón** (1994), son obras de un artista individual muy personal, fundamentalmente **antimoderno**. La visión de mundo de Monti es esencialista, puesto que para su teatro actual el hombre no es materia transitoria ni está ajeno a la idea de salvación eterna. De allí que sus protagonistas sean arquetipos, imágenes trascendentales, paradigmas en contacto con una realidad superior. Para su ideología, la esencia precede a la existencia y aquella no puede ser conocida a través del racionalismo. El absoluto no es construido por el hombre sino por alguien existente y eterno y hacia el que se encaminan sus protagonistas. La textualidad de Monti se opone al fragmentarismo moderno y posmoderno. Cree en la salvación del hombre, como lo demuestran las miradas finales de sus últimos textos (Polletti, 1995b).

Un caso paradigmático de remanencia presenta

El frac rojo (1988), de Carlos Gorostiza, un texto puesto en escena por su autor. A nivel de la intriga, se pueden advertir en esta pieza procedimientos propios de los cincuenta y los sesenta no refuncionalizados: la antinomia personaje positivo-personaje negativo; la voz del autor integrada a uno o varios personajes encargados de dar el mensaje de la obra, conformando una verdadera entelequia y la utilización de recursos melodramáticos.

La estética residual en los textos del denominado **teatro de arte** incluyen una serie de piezas, algunas de las cuales fueron éxitos de público: **Made in Lanús**, de Nelly Fernández Tiscornia. **Poder, apogeo y escándalos** de Martín Dorrego, de David Viñas y **La perla del Plata** de Ricardo Halac (1986); **¡Arriba, Corazón!**, de Osvaldo Dragún y **El sur** y

Una pasión sudamericana, autor y director: Ricardo Monti, 1990. En la foto: Carlos Flynn.



después de Roberto Cossa (1987); **Aeroplanos** de Carlos Gorostiza (1990); **Locos de contentos** (1991) de Jacobo Langsner; **El delirio**, de Osvaldo Dragún y **Rodolfo Walsh y Gardel** de David Viñas (1992); **Mil años, un día** (1993) de Ricardo Halac; **El patio de atrás** (1994); **A propósito del tiempo** (1997) de Carlos Gorostiza; **Otros paraísos** (1996) de Jacobo Langsner.

Con relación al circuito emergente, corresponde hacer la salvedad de que en los primeros años de este período tuvieron lugar una serie de experiencias que constituyeron un nuevo subsistema teatral que presenta dos vertientes: una que hemos denominado teatro de resistencia a la modernidad domesticada y cuyo paradigma es **Postales argentinas** (1988), con dirección de Ricardo Bartís, y otra que llamamos teatro de parodia y cuestionamiento, representada por los trabajos de grupos como Los Mellis, Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, entre otros. No nos detendremos en estas tendencias porque consideramos que los espectáculos que produjeron no parten de un texto literario -obra dramática- sino de guiones que utilizan la palabra como metalenguaje, elaborados durante los ensayos y cuya lectura es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo, exhibiendo una carácter provisional, una forma utilizada sólo para describir el espectáculo, por lo que creemos que deben ser incluidos entre los espectáculos de creación colectiva.¹

5. DRAMATURGIAS DE LO PARTICULAR EN EL SUBSISTEMA EMERGENTE

A partir de los años 90 aparecieron en el subsistema emergente las dramaturgias de lo particular que cuestionan las denominadas dramaturgias de lo general (Pavis, 1978:158).

1. Es el caso de **Postales argentinas** -guion- de Bartís, en Dubatti (1990), que no tiene cualidad poética en sí mismo: no remite nunca a sí mismo. Se aproxima a un libro de instrucciones, indicaciones para llevar adelante un proyecto. Es un texto sólo de carácter performativo e ilocutorio.

En un ambiente teatral como el argentino, limitado durante años por la concepción realista, realizaron una recepción productiva del intertexto de autores fundamentales en la escena actual, entre los que se cuentan Heiner Müller, Philippe Minyana, Valere Novarina y Raymond Carver.

Este teatro presenta distintas variantes:

a. Un polo emergente cercado al texto posmoderno en el que se incluyen piezas como **Destino de dos cosas o de tres** (1993), **Cucha de almas** (1992), **Remanente de invierno** (1995), **La tiniebla** (1994), **Raspando la cruz** (1995), de Rafael Spregelburd y **Crónica de la caída de uno de los hombres de ella** (1990), **Cámara Gesell** (1993), **Circoneuro** (1996), de Daniel Veronese. Los textos de Veronese o Spregelburd son resultado de una mezcla muy productiva de esos intertextos con el teatro neovanguardista del absurdo, entre cuyos representantes se encontraban Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Jorge Petraglia.

Esta tendencia, que denominaremos teatro de la desintegración, toma del absurdo, entre otros préstamos, lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico.² Pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto, que es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador.³ El personaje sólo dice el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado. El universo de estas piezas es un universo no sólo sin ilusión (en el caso de Veronese), sino que también se nos aparece como poseído por una menzua

vertical de los afectos, de las pasiones. Los personajes son pasajeros de una pesadilla. Todo esto dentro de lo fragmentario de la intriga, que repercute en la concepción de la puesta en escena.

Se podría decir que estos autores, especialmente Veronese,⁴ trabajan con una estética del nihilismo:

var coincidencias interesantes en los distintos niveles de texto. Ambas implican en bloque una cercanía con la estética posmoderna y una intertextualización de los procedimientos del absurdo: a nivel de la acción, la discontinuidad y arbitrariedad de la misma, el conflicto estático. En el plano de la intriga, el principio constructivo de la contaminación textual: la fragmentación en la estructuración de la intriga, la reiteración de procedimientos y el cruce de poéticas. En el aspecto verbal, la parodia de los discursos sociales y científicos y el relato, creador de pausas, elipsis, resúmenes, juegos en el tiempo. La semántica de estos textos intensifica el relativismo y el nihilismo absurdista, la autorreferencia, la metatextualidad, concretando una deliberada inteligibilidad. En lugar de la mostración de la verdad, el desenlace es la exposición de una módica versión del caso: la admisión de la pluralidad de sentidos, la confusión, la contradicción de las poéticas que participan en los textos como pura mezcla. Todo esto implica un enigma al que enfrenta al espectador.

4. Continuando la comparación de **Cámara Gesell** y **Remanente de invierno**, podemos señalar que en Veronese nos encontramos con un pesimismo absoluto, que se relativiza en el caso de Spregelburd. En Veronese la imposibilidad de conocer de los personajes y sus espectadores/lectores se refuerza en el desenlace: es imposible acceder a las motivaciones que impulsan a Tomás al crimen. El relativismo pretende ser integral o radical. Expliquemos esto: el sujeto, Tomás, tiene por objeto el crimen, ya que aparentemente éste le dará una identidad. Pero no puede acceder a ella porque el conocimiento está siempre más allá de lo inteligible. Pese a su gran actividad, no logra que se cumplan los pactos que concreta y cada nueva separación de la familia de turno implica, cíclicamente, nuevos y tenebrosos reencuentros. Es interesante observar que en la base ideológica de la acción las actancias del destinatario y destinatario están vacías. También esta incapacidad para conocer se puede apreciar en la voz del narrador, es un personaje embrague parodiado: no puede explicar nada de lo que pasa en escena.

En el caso de Spregelburd, como dijimos, se limita, se relativiza en el desenlace. En él asistimos a lo que podríamos denominar un didactismo posmoderno. Spregelburd parece decir: hay que demoler todo para hacerlo de nuevo. Deconstruir el lenguaje pasa a ser un instrumento de cambio. La fase que construye el autor tiene una pretensión, aunque limitada, de acercarse al referente y una predilección por las imágenes violentas (Best-

2. En complementariedad con el absurdo pinteriano-gambariano, siguiendo su derrotero estético ideológico, estos autores tomaron del absurdo la causalidad implícita, la transgresión e inversión de los procedimientos realistas, la ausencia de tesis realista, la postergación de la acción, los personajes-amenaza provenientes de la extraescena realista, el personaje inefable a nivel de los procedimientos de la intriga. Y a nivel verbal, el uso no convencional del lenguaje, la falta de cohesión y de coherencia en los diálogos y el humor verbal.

3. Si tomamos dos piezas paradigmáticas de estos autores, como **Cámara Gesell** y **Remanente de invierno**, podemos obser-



Martha Stutz, de Javier Daulte. Dirección de Diego Kogan.

muestran la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, el feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la **convivencia posmoderna**.

La respuesta a la **posmodernidad indigente** es el simulacro estético: eclecticismo combinado con antiestética e ilusiones modernas que se observan en los textos y en los metatextos en el sentido de considerarse a sí mismos como radicalmente innovadores. Estos textos son contradictorios, conscientemente contradictorios. Son antivanguardistas porque rechazan la preocupación básica de la vanguardia, la de crear un arte nuevo en una sociedad alternativa, pero negando la vanguardia pretenden para sí ser el centro de la experimentación.

Para estos autores la modernidad teatral argentina **ya fue**, por supuesto, no se puede esperar de ella ningún **proyecto incumplido**. Por lo tanto, nos les

preocupa criticar la realidad puesto que para ellos el **teatro popular**, al igual que el llamado **teatro culto**, sólo son una especie de **archivo** del que se pueden recuperar **elementos** útiles para la mezcla. No lo desechan, sino que lo disuelven en la **deconstrucción de estilos**, sirviéndose de él para hacer **otra cosa**.

Estos textos se ubican cerca del monólogo y los personajes mantienen escasa o ninguna conexión entre sí. El texto semeja un cascarón vacío, es atemporal, con limitadas referencias espaciales. Es autorreferencial, es decir, utiliza el artificio de la *plenitud verbal* de un lenguaje autónomo, en cuanto que permite sistemáticamente lo imposible (Kryszinski, 1989).

b. Una variante interesante, cercana al polo posmoderno, la integran las **opciones dramaturgicas** de **Obito** (1989), **Criminal** (1991), **Martha Stutz** (1997) y **Casino** (1998), de Javier Daulte, que se presentan estructurados de manera convencional, pero transgreden los encuentros personales y en los que existe un desarrollo dramático que no está destinado a probar una tesis realista. En realidad, se basan en el juego farsesco entre lo real y lo aparente, el humor, el kitsch, como la *reconciliación del ser humano conservador con el arte subversivo* (Moles y Wahl, 1977:148). Están destinados a lograr en el público el efecto de incertidumbre, a expresar una **débil de-**

ley, 1971:205). Como en el caso del protagonista de **Cámara Gesell**, el sujeto de **Remanente de invierno**, Sívita tiene por objeto la identidad. La diferencia estriba en que logra parcialmente el objetivo, ya que el personaje está en un proceso de cambio constante. Además las actancias de destinatario y destinatario están cubiertas por la propia Sívita. Hay, también, una mayor relación con el referente e incluso se la podría interpretar como una parodia a la sociedad de consumo. Además, las didascalias proporcionan indicios de la ideología del texto.

nuncia de las limitaciones humanas. Todo a partir de una *afmodovariana* búsqueda de los sujetos y sus oponentes de una intensa persecución de la satisfacción del deseo. Su desenlace incluye el relativismo, el cuestionamiento del testimonio, de la **verdad**, la postulación de una teoría del caos.⁵

c. También en una línea de contaminación, de fragmentación textual de efecto fuertemente humorístico, podemos ubicar a **La China** (1995) y **El amor** (1996), de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, pero con una poética que se aleja de los modelos del teatro emergente ya mencionados. Su inserción en el sistema teatral se ha concretado desde el cuestionamiento y la parodia al teatro tradicional argentino, la *gauchesca*, el melodrama y el nativismo, mezclándolo, fusionándolo

con procedimientos de la neovanguardia, como la postergación de la intriga y del diálogo, el desenlace patético, la falta de motivación lógica en los personajes y el empleo del chiste verbal.

A pesar de las diferencias, hay que concluir que hay un aspecto que coincide con los restantes textos de intertexto posmoderno y es una *deíctica* y *perversa superficialidad* que vacía de sus contenidos originales a los géneros y discursos incorporados, produciendo nuevos sentidos, renovando los dispositivos de representación teatral, combinando lo popular y lo culto en su carácter lúdico (Rodríguez, 1995: 94-95).

d. En el polo cercano al discurso moderno, en el que la aparición de lo posmoderno se da casi exclusivamente en lo semántico, encontramos a **Dibujo de un vidrio empañado** (1997), de Pedro Sedlinsky. Su clima es el propio del expresionismo subjetivo, con personajes de motivaciones opacas, fusionado con algunos procedimientos pinterianos y gambarianos como la situación de amenaza exterior a la habitación o la apariencia visible de ciertos personajes que luego,

5. Martha Stutz (Pelletieri, 1997b: 12-14) puede ser el paradigma de esta textualidad. En realidad, es una parodia (que incluye la exposición, la inversión y la transgresión) al teatro documental. Daulte recurre a este procedimiento en sus textos, trabajando sobre otros géneros: la ciencia ficción en **Obito**, el teatro policial en **Criminal**, el melodrama en **Casino**. Concreta de este modo una lectura pesimista del modelo: todo es relativo, no hay manera de saber qué pasó con Martha Stutz. Como en los otros textos, Daulte se ocupa más de la intertextualidad estética que de lo social. Utiliza los procedimientos del teatro documental: personajes estereotipados y simbólicos, artificios realistas (como la gradación de conflictos y el paralelismo en la presentación de los personajes, abundantes niveles de prehistoria). Luego de esta exposición del texto parodiado, lo invierte con la amplificación de los rasgos distintivos de los personajes que se relacionan con el juicio y su transgresión, como el *desdoblamiento* del supuesto culpable. Todo esto está destinado a mostrarle al espectador que está en el teatro y no en un juicio, aparecen entonces la farsa, lo ridículo y lo irónico. También, como en otros textos, Daulte quiere pasar de un teatro como testimonio, de un teatro para pensar a otro que muestre esos mismos problemas de manera individual y limitadamente referencial, abandonando la vieja pretensión del teatro moderno de considerar a la escena como una práctica social. Textos como los de Daulte ya mencionados predisponen a la ruptura de la inercia con relación a la función que el sistema teatral le había reservado al drama. El texto va hacia el acaso. El enigma termina poseyéndolo.

Es interesante observar la relación de **Martha Stutz** con el teatro de Peter: la apariencia engañosa de los personajes que

luego, a lo largo de la trama, revelan otra realidad, la motivación opaca de los mismos, sus grandes contradicciones, la omisión deliberada de los motivos de su accionar, su debilidad de carácter, su falta de atención en sus problemas, producen en el lector/espectador un efecto de incertidumbre. Es la famosa comedia horripilante, a mitad de camino entre el humor y el horror: es su universo, a cada afirmación de determinado personaje se le opone otra del mismo actor, de sentido contrario. **Martha Stutz** se presenta como simulacro, como otra cosa, como un territorio estético regido por sus propias leyes y proponiendo un desarrollo paralelo a la denominada realidad. Se apropia y contamina de procedimientos de los pretendidos textos documentales del teatro de los sesenta y también de sus subproductos, las películas y los programas de televisión testimoniales cuya finalidad quiere ser la de una narración fidedigna de los hechos históricos y policiales, reproduciendo los signos de ese mundo. Lo que hace, en realidad, es jugar, crear imágenes cuestionadoras del realismo psicológico, deconstruir los procesos de representación, de dramatización de los testimonios. Así, éstos cambian su sentido según los deseos y la ideología de quienes los enuncian. Resulta evidente que este teatro se propone como un punto de vista más y cree que para cada lector/espectador hay un caso Martha Stutz diferente.

a lo largo de la trama, revelan **otra realidad** o sus grandes contradicciones y la omisión deliberada de los motivos de su accionar. De esta mezcla moderna surgen algunos contenidos posmodernos: personajes que buscan su identidad en un universo cerrado, tenebroso.

Más cerca aún del paradigma moderno se encuentra **Tenesy** (1998), de Jorge Leyes. En todos los niveles de texto la pieza se adapta a una retórica realista reflexiva: la búsqueda de la identidad, el carácter social del destinatario y el destinatario de la acción, el diseño tradicional de la intriga y los procedimientos. Sin embargo, el desenlace refuncionaliza la poética realista hacia la ideología estética posmoderna, que se concreta a partir de una reflexión sobre la creación artística, sobre la identidad y sobre las relaciones arte y vida. **Tenesy** concreta su identidad en la escritura en otra lengua: es, según nos dice el personaje embrague del texto, un animal que aulla su dolor en una lengua extraña. Arriba así a una conclusión similar a la de Spregelburd en **Remanente de invierno**: el protagonista alcanza su identidad en la otredad.

6. OTRAS TEXTUALIDADES EMERGENTES

Es evidente que esta reseña de materiales no alcanza a describir totalmente las textualidades emergentes. Existe entre ellas un tipo de obra que no es de intertexto posmoderno: es paradigmático el caso de

Un cuento alemán (1997) y **Juego de damas crueles** (1997), de Alejandro Tantanian. Son textos que se incluyen dentro de la poética del expresionismo subjetivo recreando procedimientos tales como el desdoblamiento, el lenguaje metafórico, el aislamiento de los personajes, las relaciones especulares. También aparecen artificios de la tragedia y el intertexto del psicoanálisis. **Juego de damas crueles**, especialmente, se desarrolla dentro del sistema de convenciones que se afirmaron en nuestro teatro a partir de **Una noche con el Sr. Magnus & hijos** (1979), de Ricardo Monti.

Por otra parte, el teatro de intertexto posmoderno nos ha permitido una nueva visión crítica de las textualidades modernas. Nos ha facilitado, en un sistema teatral tan prejuicioso y maligno con lo popular como el nuestro, advertir que la distancia entre este teatro y el **teatro de arte** ya no alcanza la relevancia que tuvo en el pasado.

Hay, además, entre nosotros, investigadores o no de nuestro teatro, otra percepción de su historia: se ha superado la concepción lineal **progresista**, única y cronológica **asentada en la verdad**. La posmodernidad nos ha obligado a aceptar que cada uno puede hacer **su historia** sin supuestos únicos, sin metas utópicas que nos induzcan a creer —como alguna vez lo hicimos—, que **el teatro va a salvar al país**. Estamos superando los determinismos, asumiendo las limitaciones de la función del teatrante, del crítico, del historiador.

Bibliografía

- Demarcy, Richard, 1973. *Eléments d'une sociologie du spectacle*. Paris: UGE.
- Dotti, Jorge, 1993. **Nuestra posmodernidad indigente**, *Espacios de Crítica y Producción*, 12 (junio-julio) 3-8.
- Dubatt, Jorge, 1990. **Otro teatro**. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 3-23.
- Kryzinski, Wladimir, 1989. **La manipulación referencial en el drama moderno**, *Gestos*, 7 (abril) 9-31.
- Moles, Abraham y Eberhard WAHL, 1977. **Kitsch y objeto**, AA.VV. *El análisis estructural*. Buenos Aires: Ceal.
- Pavia, Patricio, 1983. **Diccionario del teatro**. Barcelona: Paidós.
- Pelletteri Osvaldo, 1991. **Paso de dos**, de Eduardo Pavlovsky. **Un texto dramático remanente y una puesta eficaz**, La

- Escena Latinoamericana, n° 7 (Ottawa, diciembre) 12-18.
- 1993a. **El perfil del Teatro Municipal General San Martín**, *Theatron*, 2 n° 4 (Caracas, IJDET), 18-19.
- 1995b. **El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): la resistencia a la modernidad marginal**, Ricardo Monti, *Teatro*, vol. I Buenos Aires: Corregidor, 9-60.
- 1997b. **Del teatro testimonial al teatro como simulacro**, *Teatro*, Tercera época, 3, 6 (septiembre) 12-14.
- Rodríguez, Martín, 1995. **Dos obras ordinarias**, *Teatro XXI*, I, 1 (primavera) 94-95.
- 1998. **Cocinando con Elisa**, *Teatro XXI*, n° 6 (otoño).
- Williams, Raymond, 1981. **Sociología de la comunicación y del arte**. Barcelona: Paidós.



Teatro indio precolombino *El Bailete del Güegüence o Macho Ratón*

PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES

(C) DOCTORADO EN LITERATURA LATINOAMERICANA,
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

El bailete del Güegüence o Macho Ratón*

es una obra de teatro cuyos orígenes se remontan a la cultura náhuatl¹ del siglo XVI aproximadamente. Los críticos polemizan sobre el período exacto al que pertenece esta pieza popular desprovisto de alusiones religiosas, como la definen Shelly y Rojo². Según éstos, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** fue recogida en 1874, por Carlos Hermann Berendt en Masaya, Nicaragua. Berendt, fechó la composición en los primeros siglos del dominio español. Según el antropólogo Daniel Brinton, que hizo la segunda publicación en 1883, la obra sería de comienzos del siglo

XVIII. Más allá de la exactitud en las fechas, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es un discurso del período colonial³, específicamente, un discurso literario que, en su calidad de tal, pone en escena por lo menos dos de los sistemas discursivo-culturales constituyentes de la literatura latinoamericana, un sistema popular en la expresión americana de las lenguas metropolitanas y un sistema literario en lengua nativa.⁴

* Esta investigación fue presentada como informe final del seminario "Teatro Latinoamericano: Orígenes y Escenarios Coloniales" dictado por la profesora Dra. Marta Contreras. Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Universidad de Concepción.

1. El centro geográfico de la vigorosa cultura náhuatl fue, como lo dice la palabra, el Anáhuac, es decir el Valle de México, y a su esplendor contribuyeron, sucesiva y no exclusivamente, teotihuacanos, toltecas y aztecas... Dicha cultura irradió en un ámbito amplísimo, que comprendió toda la costa sudoccidental del Istmo de Centro América... y penetró a Yucatán y Guatemala... para influir profundamente en la otra gran cultura mesoamericana: la maya. Manuel Galich, "El primer personaje del teatro latinoamericano. Bailete del Güegüence o Macho Ratón". *CONJUNTO*. Revista de teatro latinoamericano. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Coatzacoahuacán, Octubre, 1993. Número Anológico, p.4
2. Kathleen Shelly y Grinor Rojo, "El Teatro Hispanoamericano en el Siglo XVI". *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I. Época Colonial. Luis Inigo Madrigal (Coordinador) Ed. Cátedra, 1981, p. 343.

3. Entre los estudios que contribuyen a examinar la imagen heredada de la literatura colonial, Mignolo identifica cuatro orientaciones. La primera de ellas profundiza en los estudios del neolatín durante el México colonial y en los estudios que sacan a la luz la literatura náhuatl cuando las investigaciones literarias se circunscriben al castellano. La segunda es un esfuerzo por justificar y racionalizar la atribución de propiedades estéticas o expresivas a un conjunto de textos y un esfuerzo por racionalizar y justificar el "origen" de la literatura hispanoamericana en el siglo XVI. La tercera ha puesto de relieve lo que hay de común más que de específico en cada discurso y las normas retóricas que regulan la producción y la lectura de discursos entre el siglo XVI y el XVIII. La cuarta reúne las investigaciones que tienen en común la propiedad de llamar la atención sobre las fronteras de la lengua y la cultura castellana en la cultura del Nuevo Mundo. Mignolo plantea que, si desde el punto de vista de la "literatura hispanoamericana" el idioma impone ya unas fronteras, desde el punto de vista del "discurso del período colonial" las interacciones discursivas adquieren mayor relevancia que las fronteras idiomáticas." Walter D. Mignolo, "La Lengua, la Letra, el Territorio". *Dispositivo. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*. Vol. XI, 1986. N°28-29, pp. 138-141
4. A. Cándido, R. Gutiérrez, J. Leenhardt, J.L. Martínez, D. Millán, C. Pacheco, A. Pizarro, A. Rama, B. Saño, R. Schwarz, Coordinación de Ana Pizarro. *La Literatura Latinoamericana Como*

La obra ha llegado hasta el siglo XX gracias al trabajo de apropiación y revitalización hecha por recuperadores del siglo XVI que, en un momento determinado de sus historias literarias, la incorporaron a la estructura cultural que dominaba en su época. El trabajo de poner por escrito un material proveniente de la tradición oral y apropiársela ideológica y culturalmente, además de posibilitar que importantes fragmentos del substrato cultural indígena permanecieran en el tiempo, ha dado cuenta del peculiar desarrollo histórico-cultural de nuestro continente, el que, según lo anota Ana Pizarro⁵, ha hecho surgir en nuestros países la obsesión de la autenticidad y de la llamada búsqueda de la identidad nacional.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** forma parte de las literaturas indígenas que son producto de la cultura europea. Es desde una cosmovisión europea que, durante el siglo XVI, se ponen por escrito ciertos discursos indígenas. Sin embargo, el sustrato cultural indígena es uno de los factores que, según anota José Juan Arram, ha ido imprimiendo un sello propio y diferenciado a las artes americanas.

En la América prehispánica se cultivó un teatro gráfico que contó con locales adecuados, actores diestros en su oficio, abundantes recursos escénicos y multiplicidad de temas y formas. Como todo teatro firmemente arraigado, tuvo también amplia influencia social, ya como elemento de expansión y regocijo, ya como corrector de costumbres, ya como animador de creencias religiosas, o ya como difusor de grandes hechos nacionales. Ese gráfico teatro americano, trinchado por la irrupción de una cultura antagonica y avasalladora, no pudo continuar su natural desarrollo hasta alcanzar plena madurez. Pero trinchado y todo, el tronco quedó. En él injertará el misionero español un

teatro religioso que sobrevive hasta hoy, y de él nacerán brotes coloniales como **El Güegüence** en Nicaragua o el **Ollantay** en el Perú.⁶

Para Manuel Galich **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es una obra del ingenio popular, nacida en nuestro primer mestizaje, mestiza ella misma, mantiene una vigencia ya secular, conservada por transmisión oral y de memoria... primer gnto escénico del mestizaje americano.⁷

El primer signo del carácter mestizo de la obra es el lenguaje. Según Galich y otros investigadores como Kovacci, se trata de un dialecto mezcla de español y náhuatl, generado durante los primeros tiempos de la colonización española. Kovacci señala que se trata de la lengua franca, española-nahua, que se extendió por toda Centroamérica y que permitió a pueblos de diferentes lenguas entenderse con los españoles y entre sí en asuntos de interés común de índole comercial, social, etc.⁸ Este signo del proceso de mestizaje cultural, pese a ser tan importante, ha sido eliminado del texto publicado por José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid.⁹ Estos, en una muestra de rechazo a los signos del mestizaje, subtitulan la obra: *Comedia Precolombina con Contaminaciones Españolas*. Algo similar expresa Fernando González,¹⁰ cuando dice que en **El bailete del Güegüence o El Macho Ratón** las contaminaciones mestizas no tienen discusión alguna.

El texto publicado por Manuel Galich, en la

Proceso. Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, Argentina. 1985. p. 19

5. A. Cándido, R. Gutiérrez, J. Leenhardt, J.L. Martínez, D. Milani, C. Pacheco, A. Pizarro, A. Rama, B. Sarlo, R. Schwarz. Coordinación de Ana Pizarro. *La Literatura Latinoamericana Como Proceso*. Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, Argentina. 1985. p. 143

6. José Juan Arram. *Historia del Teatro Hispanoamericano (Epoca Colonial)* Primera edición, La Habana, Ucar García y Cis. 1956. Segunda edición, México, Ediciones de Andrea (Historia literaria de Hispanoamérica, Tomo III). 1967. p.21

7. Manuel Galich. *Op.Cit.* pp.4-12

8. Ofelia Kovacci. "Una Muestra del Teatro Popular en Nicaragua: El Güegüence" *Filología*. Bs. Aires, Argentina. (Filología). 1986, 21- 2.179-199. p.182

9. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. "Estudio de "El Güegüence". En *Teatro Indio Precolombino, El Güegüence o Macho Ratón. El Varón de Rabinol Ollantay*. Aguilar, S.A. Ediciones, España 1964. pp. 117-153

10. Fernando González Cajiao. "El Teatro precolombino siempre fue callejero". *CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Octubre, 1993. Número Antológico. p.59

revista *Conjunto*, también elimina los fragmentos de la obra en *lingua franca*, presentando una traducción directa del náhuatl, bajo la responsabilidad de Carlos Mártica. Pese a esto, es el mismo Galich el que, en el estudio previo a la publicación de la obra, transcribe una breve escena, tomada al azar, del texto original publicado por Brinton, en 1883, que –asegura– no difiere en nada del texto del siglo XVIII.



GÜEGÜENCE. ¿Y de dónde! Amigo Capitán Alguacil Mayor. (Aquí entra abruptamente el Gobernador y dice él) Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

ALGUACIL. Matateco Dio mispiales Sor. Gobor. Tastuanes quinimente motates, quinimente moseguan. Alcaldes ordinarios de la Sta. hermandad, regidores y notarios y depositarios. Eguan noche-mo Cabildo Real del Sor. Gobor. Tastuanes.

GÜGÜENCE. Amigo. Capn. Agl. Mor., si de balde le he dado mi dinero, si estos son mis lenguajes asonesepa negualigua seno libro romance, lichúa rezar escataci, iscala fionguan iscumbatasi á campaneme Tastuanes.¹¹

Para José Juan Arrom las representaciones teatrales del periodo colonial en América, fueron la *síntesis de dos tradiciones dramáticas: europeas por el tema y el propósito e indígenas por todo lo demás. De esa síntesis resultó un género nuevo, distinto de sus antecesoras, un teatro genuinamente mestizo.*¹² Esta opinión la comparte Ofelia Kovacci, quien afirma que *El bailete del Güegüence o Macho Ratón* refleja el encuentro de dos culturas: la indígena y la española en la Colonia, y la incipiente fusión de la que surgirá otra cultura, nueva y diferente.

La opinión divergente sobre el carácter mestizo de la obra y del teatro del siglo XVI en general, la emiten Shelly y Rojo quienes afirman que este teatro es el resultado de dos culturas en contacto, pero no en un pie de igualdad, en tanto una de ellas funciona para dominar ideológicamente a la otra. *El mestizaje, si es que así se le puede llamar, es artificial. No hay aquí una cultura "intermedia." Hay sólo dos culturas y una de ellas avasalla, "desde dentro", a la otra.*¹³

La literatura fue fundamental durante el periodo colonial porque permitió la circulación de valores religiosos y políticos bajo la forma de valores estéticos. En este sentido, los discursos del periodo colonial

11. Manuel Galich. Op.Cit. p.7

12. José Juan Arrom. Op.Cit. p.28

13. Kathleen Shelly y Grinar Rojo. Op.Cit. p.323

transmitieron una ideología que a partir de 1598 se apoyó fuertemente en el teatro y el drama para comunicar viva y literalmente los símbolos de dominación y sumisión que los conquistadores españoles querían que los indígenas entendiesen.¹⁴

El teatro durante el siglo XVI se agrupa en tres modalidades: el teatro misionero, el teatro escolar y el teatro criollo. El teatro misionero o catequista se preocupó de hacer fácilmente inteligible a grandes masas el mensaje que deseaban transmitir, y presentarlo de manera atractiva y convincente, adaptando, en la mayoría de los casos, piezas religiosas europeas a lenguas indígenas. De esta manera, según anota Arrom¹⁵, el teatro misionero fue más que un mero trasplante, fue un verdadero injerto de temas occidentales en la cepa teatral americana, que perduró hasta aproximadamente el año 1574 en que se comienza a registrar su decadencia. El teatro escolar, de carácter religioso, tuvo una función didáctica. Estaba dirigido a un reducido público conocedor de la lengua latina y era representado principalmente por colegiales a quienes servía de entretenimiento a la par que de ejercicios retóricos. El teatro escolar tuvo el mérito de mantener el interés por el arte dramático en los grupos estudiantiles, de ahí que se le considere el antecedente remoto de los grupos de teatro de los centros docentes del siglo XX. El teatro criollo fue compuesto para la edificación y solaz de la clase más influyente de esa sociedad, la de los españoles arraigados en tierras americanas. Se trata de un teatro —señala Arrom— que surgió casi siempre entreverado con las obras que llegaban de España, entremeses, coloquios, loas, comedias alegóricas y en el que —según

afirma— se cifró lo que posteriormente habría de ser la auténtica producción literaria de hispanoamérica: española por la forma, nuestra por todo lo demás.

El teatro del siglo XVI, en las modalidades señaladas, se caracterizó por los elementos seculares incorporados a las obras. El teatro misionero y el criollo, principalmente, se vieron desprovistos de sus objetivos exclusivamente pedagógicos para integrar algunos factores de esparcimiento. Se cultivó el entremés, se incorporaron palabras en lengua americana, se hizo referencia a costumbres regionales y se introdujo pasajes cómicos independientes.

Fernando Horcasitas¹⁶ señala que el drama medieval tardío y su sucesor, el drama náhuatl, se pueden dividir en cinco categorías: el drama litúrgico que se cantaba como parte de una misa dentro de la iglesia en el día de la fiesta del santo o en la fecha que se suponía que había sucedido la acción; el misterio o representación tomada de la Historia Sagrada, conectado con el drama litúrgico y que estuvo siempre integrado a una misa; el drama alegórico, en el que se personificaron figuras simbólicas como la fe, el remordimiento, la paciencia; el drama moral o didáctico que no estaba tomado de las Sagradas Escrituras y que trataba de la conducta buena o mala de personajes ficticios y de las consecuencias de sus acciones; y el drama profano, mostrado como una representación de tipo no religioso que obedecía a dos corrientes. Una de carácter culto, con sus representaciones en la corte. Y otra, de carácter popular que, en sus orígenes, estaba estrechamente acoplada a las representaciones religiosas, que tenían lugar sobre carros o tabladillos erigidos en plazas, dentro o fuera de las iglesias. Añade Horcasitas, que son escasos los ejemplos de este género en náhuatl, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es uno de esos escasos ejemplos.

Los investigadores¹⁷ han polemizado sobre lo que se debate en esta obra. Alejandro Dávila Bolaño,

14. "Después de la promulgación en 1573 de las Ordenanzas del Descubrimiento, que declaraban ilegales las violentas entradas que habían caracterizado la conquista de la centuria anterior, la colonización legal de las Américas tenía que hacerse a través de grupos colonizadores que se apoyaran básicamente en la persuasión, la amabilidad y los regalos, utilizando la fuerza sólo cuando fuese necesario." Ramón Gutiérrez. "El drama de la conquista de Nuevo México". *Gestos, Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. Año 4, N.º 3, Noviembre 1989, pp.73-86.

15. José Juan Arrom. *Op.Cit.* p.26.

16. Fernando Horcasitas. *El Teatro Náhuatl. Epocas Novohispana y Moderna*. Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1974, pp.68-69.

17. Kathleen Shelly y Grinor Rojo. *Op.Cit.* p.343.



plantea que la pieza evidencia las actitudes de un sector oprimido de la sociedad colonial. Esta afirmación ha sido refutada por Carlos Mántica, quien acusa a Dávila de hacer una interpretación desacertada, marxista o seudomarxista. Shelly y Rojo dicen reconocer que el tema principal de la obra es la resistencia pasiva a las autoridades. En este sentido, plantean que esta obra tiene mayor importancia que **El Rabinal Achí**, que no presenta ningún enfrentamiento con la sociedad y cultura españolas como **El bailete del Güegüence o Macho Ratón**. Ofelia Kovacci¹⁸ plantea que la fuerza temática principal en la obra es una intención crítica de ciertos aspectos de la organización colonial. Manuel Galich sintetiza, de alguna manera, la polémica en torno a lo que se debate en la obra.

*Esta obra contiene la semilla, el remoto germen de las contradicciones económico-sociales que, a lo vuelta de dos o tres siglos, debían producir la rebelión criolla y mestiza del siglo XIX, contra un colonaje caduco y anacrónico.*¹⁹

La obra comienza con dos personajes en escena, el Alguacil y el Gobernador Tastuanes que dialogan mientras bailan. El Gobernador lamenta la pobreza en que se encuentra el Cabildo Real que no tiene ni meso

de oro, ni mantel bordado, ni tintero de oro ni pluma de oro, motivo por el cual manda al Alguacil a suspender los sones, cantos y bailes (robos y favoritismos) con que se regocijan los Señores Principales, hasta que la ronda o patrulla de vigilancia del Gobernador conceda licencia (previo pago de los impuestos) de entrar a su Provincia (o presencia) Real y así conseguir dinero para que el Cabildo Real tenga mantel bordado, tintero de oro, pluma de oro, etc. El Alguacil señala que la ronda no se puede presentar porque se halla muy pobre, con la ropa tan adrajosa como la que vende el Güegüence o sin ropa. El Gobernador Tastuanes manda al Alguacil a buscar al Güegüence. Cuando lo encuentra, el Güegüence se hace el sordo y hace mofa de él, aparentando confundirlo con una criada del Gobernador. Luego de este primer encuentro, el Alguacil le pide dinero por enseñarle ciertos discursos corteses, frases de saludo, villancicos y danzas, con los que tratar con el Gobernador. El Güegüence nuevamente se hace el sordo, entendiendo siempre palabras distintas cuando el Alguacil le habla de su salario por la enseñanza. Finalmente se encuentran el Güegüence y el Gobernador, éste le cobra el permiso para entrar en la provincia. El Güegüence trata de eludir el tema, pero finalmente debe enfrentarlo. Se presenta ante el Gobernador como un rico comerciante, esperando de esta manera un trato distinto y favorecedor de parte del Gobernador. Este se muestra interesado en los bienes del Güegüence y trata de constatar lo afirmado a través de entrevistas que sostiene con los hijos del Güegüence, don Forcico y don Ambrosio. El primero de ellos, ratifica lo afirmado por su padre, el segundo, lo desmiente e incluso lo trata de embustero y de ladrón. El Güegüence elogia los oficios y habilidades de don Forcico y baila con los dos hijos, todo lo cual satisface al Gobernador Tastuanes. Bailan todos, incluso el Gobernador y el Alguacil. Don Forcico baila junto a una comparsa con máscaras de mulos el zapateado del macho ratón como parte de las habilidades que han de divertir al Cabildo Real y a los Señores Principales. Luego, el Güegüence propone un trato al Gobernador acerca de la hija de éste, doña Suche Malinche, para que se case con don Forcico. A éste se le presentan varias

18. Ofelia Kovacci, *Op.Cit.* p.197

19. Manuel Galich, *Op.Cit.*p.11

damas para que elija mujer, don Forcico las rechaza con comentarios maliciosos hasta que elige a la hija del Gobernador. Se celebra el matrimonio y el Gobernador pide la colaboración del Güegüence con dos botijas de vino de Castilla. Don Forcico las consigue en casa de un amigo, empleando el término equivocadamente. Se reúnen otra vez los mulos, y en esta escena tienen lugar algunas expresiones de doble sentido que Balmori considera especímenes del carácter licencioso que atribuye a las farsas precolombinas, carácter relacionado con el valor simbólico de fecundación... la fertilidad en la naturaleza. Finalmente, padres e hijos convidan con el vino a las autoridades y se disponen a divertirse gratuitamente.

El Gobernador Tastuanes²⁰ pretende cobrarle al Güegüence un impuesto, a título de permiso, para entrar en su Provincia. El cobro de este impuesto obedece a una situación presentada en el comienzo de la obra, el Cabildo Real se encuentra empobrecido, a tal llega el empobrecimiento que quienes están encargados de cobrar este impuesto se encuentran imposibilitados de hacerlo porque están hasta sin ropa. De esta manera, quienes deben resolver la crisis económica, desde el punto de vista de la autoridad, son los habitantes de la Provincia a través de la cancelación de un impuesto.

El personaje Güegüence²¹ se defiende con artimañas de pícaro, él es desenfadado, irreverente, mal hablado, truculento y aficionado a las alusiones licenciosas y al doble sentido. Incluso es definido por el

Gobernador Tastuanes y por el Alguacil, como un consentidor afrentador, idiota, guajolote, charlotón, embustero e hipócrita. Cuando el Alguacil, representante de la autoridad visita al Güegüence, éste, satíricamente, lo confunde con una criada del Gobernador. Pregunta si se trata de la lavandera, de la costurera, de la cocinera o, haciendo alusión al posible vínculo amoroso del Gobernador con sus criadas, si se trata de la de odentro del Señor Gobernador Tastuanes. El equívoco, aparentemente intencional del Güegüence, referido a cierta ambigüedad sexual del representante de la autoridad, provoca la risa en tanto reduce el poder a lo corporal y material, degradando, transponiendo lo solemne de la autoridad a lo vulgar de su ambigüedad sexual.²² De esta manera, el Güegüence borra momentáneamente el límite entre la autoridad y él, como representante del pueblo.

Es necesario destacar que lo cómico formaba parte de las representaciones indígenas. Se dice que este sentido de lo cómico surgía cuando ciertos dioses o ídolos perdían el favor del pueblo, y en vez de inspirar respeto movían a la risa.

En otro momento de la pieza, el Alguacil pretende cobrar al Güegüence por la enseñanza de ciertos discursos corteses, frases de saludo, villancicos y danzas, con los que tratar con el Gobernador, entonces éste se hace el sordo, iniciándose de esta manera, un juego de palabras que da cuenta de su supuesta sordera y de su necesidad de dilatar al máximo el pago pedido por el Alguacil. La risa en este caso es provocada por el equívoco repetitivo.²³

20. El Gobernador Tastuanes, no es sino el *tlatoni*, jerarca, jefe, hombre con mando superior en las estructuras políticas aztecas. Manuel Galich. *Op.Cit.* p.9.

21. La crítica aún no llega a acuerdo sobre la etimología de la palabra Güegüence. Kovacci plantea que proviene del nahua huehue, 'viejo' y del sufijo afectivo y de respeto *tzin*, unidos con una *n*-eufónica. Significa para ella, 'viejecito', lo cual permite establecer relación con el personaje del viejo que existió en las representaciones precolombinas y con el Baile del Viejo. Según Galich, la palabra no viene de huehuatzin (viejo) como siempre se había creído, sino de *coencetzin* (pícaro) y afirma tanto la pieza como el personaje de su nombre, no tienen nada que ver con el conocido Baile de los huehues. Ofelia Kovacci. *Op.Cit.* p.183. Manuel Galich, *Op.Cit.* p.9.

22. "Nos reímos siempre que nuestra atención se desvía hacia lo físico de una persona, cuando debiera concentrarse en su aspecto moral". Enrique Bergson. *Le Rire. Ensayo sobre la significación de lo cómico.* PROMETEO. Sociedad Editorial. Valencia, p.139.

23. En el equívoco o quidproquo cada personaje está entarazado con una serie de hechos, que conoce exactamente y a los que acomoda sus palabras y sus actos. "Cada una de estas series de hechos, que sólo interesan a cada uno de los personajes, se van desarrollando con absoluta independencia, pero llega un momento en que las palabras y los actos de cada una de ellas pudieran convenir también a cualquier otra. De ahí el error de los personajes, de ahí el equívoco, que no es cómico de por sí, sino porque sirve para manifestar la coincidencia de dos series



GÜEGÜENCE. En el paraje. ¿Pues, Amigo! Capitán Alguacil Mayor, por qué no me enseña los modales y cortesías propios para entrar y salir ante la presencia Real del Señor Gobernador Tastuanes?

ALGUACIL. Si te enseñaré, pero no de balde; primero ha de ser mi salario.

GÜEGÜENCE. ¿Pescados salados? ¡Ah, muchachos! ¿Están ahí las redes de pescados salados?

DON FORCICO. Ahí están, papito.

DON AMBROSIO. ¿Qué redes de pescados salados has de tener Güegüence, embustero?

GÜEGÜENCE. ¡Cómo no! ¡Mala casta, ojos de sapo muerto! Amigo Capitán Alguacil Mayor, se nos acabó el pescado salado.

ALGUACIL. Tal vez no me gusta el pescado salado, Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¿Pues, y qué le gusta, Capitán Alguacil Mayor?

ALGUACIL. Reales de plata, Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¡Aaah! Redes de platos. ¡Ah, muchachos! ¿Están ahí las redes de platos.²⁴

independientes." Enrique Bergson. Op.Cit. p.8

24. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." Comedia. Traducción directa del náhuatl: Carlos Mérica. CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Octubre, 1993. Número Antológico. pp.15-16

José Juan Arrom²⁵ titula el primer capítulo de su libro: **El legado indígena**. Allí registra una valiosa información sobre los géneros de representaciones que los pueblos indígenas de América cultivaban, en mayor o menor escala, durante el siglo XVI. Entre los géneros destacados por Arrom, están las farsas y entremeses y cantares, además de la representación de bailes apicarados y provocativos llamados **cuecucueicatl** que quiere decir *bailes cosquillosos* o de *comezón* que se ejecutaban con máscaras y disfraces de animales, dando origen a un espectáculo de considerable valor plástico y emotivo, profundamente arraigado en las costumbres y en el credo religioso de los naturales.

Angel María Garibay define a la cultura náhuatl como un pueblo de retóricos y oradores, cuyo incipiente teatro estuvo dado por figuras de farsantes que andaban disfrazados en traje y en voz, haciendo burla de otras naciones y jugando con el lenguaje. Son los truhanes que andan sobresalientes y haciendo mil visajes y diciendo mil gracias y donaires, con que hacen reír a cuantos los ven y oyen.²⁶ Señala además, que existía un baile y canto de truhanes, en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocando las palabras.

Según anota Cid y Martí²⁷, tanto en México como en Centroamérica existían representaciones en que los personajes, con mucha gracia, fingían ser sordos, ciegos, cojos, desenvolviendo de esta manera, todo un arte popular que desembocó en obras como **El bailete del Güegüence o Macho Ratón**.

Los antecedentes de la actitud del Güegüence al hacerse el sordo, datan como se ha comprobado, de las representaciones que los pueblos indígenas cultivaban desde antes de la llegada de los españoles, las cuales se mantuvieron durante los siglos posteriores. Es necesario hacer la salvedad que, como lo expone Kovacci, el

25. José Juan Arrom. Op.Cit. p.9

26. Angel María Garibay. *Historia de la Literatura Náhuatl*. Editorial Porrúa. S.A. México, D.F. 1953. p.40

27. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. Op.Cit. p.94

Güegüence no se identifica con el bobo, el simple, el gracioso del entremés; porque su astucia y malicia le permiten sacar ventaja a los poderosos. Predominan en él los caracteres truhanescos. El es, como lo anota Galich, un comerciante nativo, asfixiado por los impuestos y, por ello, acude a todas aquellas *artimañas licenciosas* para eludir el abuso y la arbitrariedad de la autoridad, burlarse de ella y, en última instancia, sacar el mejor provecho de la situación. Cuando el Güegüence se da cuenta que no tiene otra alternativa, sino pagar el impuesto cobrado por el Gobernador, recurrir a otras *artimañas*. Le ofrece compartir sus supuestos bienes, el Gobernador inmediatamente se muestra interesado, preocupándose de constatar que esos bienes efectivamente existen, sin mencionar en ningún momento la supuesta pobreza en la que se encontraba el Cabildo Real y los cobradores de impuestos. De esta manera, se va configurando el tipo de autoridad colonial cuestionado en la obra. El Gobernador deja entrever sus ansias de lucrar en beneficio personal con el cobro de los impuestos.

GOBERNADOR. ¡Pues Güegüence, quién le ha dado permiso para entrar en la Provincia Real?

GÜEGÜENCE. Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, ¿pues es necesario permiso?

GOBERNADOR. Es menester licencia Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¡Válgame Dios! Señor Gobernador Tastuanes. Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por la carrera de México, por Veracruz, por Verapaz, por Antepeque, arriando mi recua, guiando a mis muchachos; opa, que Don Forcico llega donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; vamos comiendo y descargando y vuelta a ca(r)gar y me voy de paso; y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Pues aquí si necesita permiso para ello, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes. Viniendo yo por una calle recta me divisó una niña que estaba sentada en una ventana de oro y me dice: *Qué galán el Güegüence, qué*

bizarro el Güegüence, aquí tienes bodega, Güegüence, entra Güegüence, siéntate Güegüence, aquí hay dulce, Güegüence, aquí hay limón. Y como soy un hombre tan agradecido, salté a la calle con una haqueta de montar, que con tantos adornos no se distinguía que era, cuajada de oro y plata hasta el suelo, y así una niña me dio la licencia para aquella, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Pues una niña no puede dar licencia Güegüence.

GÜEGÜENCE. Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, no seamos guanacos (tontos). No(sotros) seamos amigos y repartámonos mis fardos de ropa: en primer lugar tengo cajones de oro, cajonadas de plata, ropa de Castilla, ropa de contrabando, guipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombreros de castor. Estribos de lazo de oro y plata, que le satisfecerán y contentarán Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Si me satisface o no, Güegüence, por ventura no puedo saberlo con tanta palabrería. ¡No contarán Don Forcico y Don Ambrosio (dándome) la verdad (acerca de) tantas riquezas y abundante hermosura, a mi Cabildo Real!²⁸

En las primeras escenas, el Gobernador autoritariamente da orden de suspender los sones, cantos y bailes en las residencias de los Señores Principales. Además, ordena suspender los robos y favoritismos, medida que insinúa que habitualmente éstos eran permitidos. Causa risa la autoridad colonial que suspende, podría decirse hasta nuevo aviso, los robos y favoritismos.

De igual modo, causa risa que el Gobernador, el representante del poder colonial, se degrade no en el sentido de entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos del coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales²⁹, no en el sentido

28. "Balete del Güegüence o Macho Raton." Op.Cit. pp.17-18.

29. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renaci-*



ambivalente y regenerador de la vida, sino en el sentido de insulto puro. La degradación, en sentido negativo, que caracteriza al Gobernador Tastuanes no se corresponde con sus repetidos discursos de cortesía, ni con la autoridad que representa. El Gobernador despacha la lugar inferior corporal absoluto, a la región genital al Güegüence.

GÜEGÜENCE. ...Permitame ofrecerle esta jeringuita (de lavado) de oro, como remedio para el Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Para tu cuerpo (métsela en el c...), Güegüence.³⁰

misinto. El contexto de Francois Rabelais. Alianza Editorial. Buenos Aires, 1994. p.25.

30. "Bailees del Güegüence o Macho Razón." Op.Cit. p.19.

La reiteración es uno de los rasgos expresivos característicos de las obras de tradición oral, especialmente de las obras de la cultura náhuatl. Garibay³¹ descubre dos ventajas en la reiteración. Por un lado, permite que el mismo concepto varíe, haciéndolo más y más comprensible. Por otro lado, mantiene la atención a la idea que se quiere inculcar, contribuyendo a fijar en la memoria lo que se quiere transmitir. Los personajes —dice Kovacci— usan con gran frecuencia determinadas fórmulas de cortesía. La reiteración puede resultar fatigosa en la lectura, pero en la representación —señala— iba acompañada del ritmo de la música y de los movimientos del baile.

El Güegüence, los hijos de éste y el Alguacil reiteran un discurso cortés de saludo cada vez que dialogan con el Gobernador Tastuanes: *Ruego a Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes*. Este responde con otro discurso cortés: *Ruego a Dios le dé buenaventura*, al que le incorpora los grados jerárquicos según el discurso vaya dirigido al Alguacil o al Escribano: *Noble caballero, Capitán Alguacil Mayor* o *Señor Escribano Real*, respectivamente. Este discurso, estructuralmente rígido, salvo pequeñas modificaciones, es repetido por los personajes cada vez que les corresponde. La excepción la constituye el Güegüence, quien, en el momento en que el Alguacil lo instruye sobre las formas corteses con las que relacionarse con el Gobernador, imita equivocadamente cada discurso, resistiéndose a la autoridad, desafiando la cortesía.

ALGUACIL. (A manera de lección) Dios te guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENCE. Dios te muerda, Tastuanes. animal con cuernos.

ALGUACIL. Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENCE. Dios lo confunda apestoso Tastuanes.

ALGUACIL. Es usted profiado, Güegüence. Lo que usted necesita es una docena de cuerazos.

GÜEGÜENCE. ¡Docena de cueros! ¡Ah mucha-

31. Angel María Garibay. Op.Cit. p.388

chos, nos faltan reatas o cobijones? Aquí el Amigo Capitán Alguacil Mayor, nos ofrece una docena de cueros.³²

Bergson define la reiteración como un procedimiento cómico, consistente en la repetición de una combinación de circunstancias, que con ligeras diferencias se reproduce en muchas ocasiones, cortando el curso cambiante de la vida.³³ El Güegüence hace uso del equívoco, jugando con las palabras cuando confunde al Alguacil con una criada, cuando trata de eludir el pago del salario que éste le cobra y cuando el Alguacil le trata de enseñar ciertos discursos para presentarse ante el Gobernador. En las tres escenas, la repetición del equívoco pasa desde la supuesta confusión de una palabra por otra hasta la tergiversación del discurso de cortesía que se transforma en un discurso de descortesía. De esta manera, la escena repetida se va haciendo más compleja, incrementándose su carácter cómico.

Galich señala que, en el fondo, el tema de la obra consiste en la competencia entre la extorsión colonial y el ingenio nativo. Frente a la arbitrariedad del poder colonial, el Güegüence se hace el sordo, se hace el tonto y confunde las palabras, entre otras artimañas usadas como medios para resistir el poder de la autoridad. Todo lo cual tiene un efecto cómico que se reitera a lo largo de la obra, pasando a ser, como dice Bergson, un modelo de comicidad.

Unas escenas que no sean cómicas en derecho podrán serlo de hecho si se asemejan en algo, pues evocarán una imagen que ya tenemos por festiva y vendrán a clasificarse en un género donde figura un modelo cómico, oficialmente reconocido.³⁴

En todo rito —afirma Octavio Paz³⁵— hay un elemento lúdico. Incluso podría decirse que el juego es la raíz del rito y, tal vez, también de la risa. Para las culturas indígenas la vida festiva constituía una forma de relacionarse con los otros y con la naturaleza. La

fiesta carnavalesca, al igual que en las culturas de la Edad Media en Europa, permitía una liberación transitoria, abolía provisionalmente las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.

Los grupos arahuacos, que habitaban el arco antillano y fueron los primeros a quienes trataron los europeos, solían ejecutar ciertos bailes cantados, llamados areitos, que contenían embrionicos elementos dramáticos...

Tenían estas gentes una buena y gentil manera de memorar las cosas pasadas y antiguas, y esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman areytos, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando... Cuando querían haber placer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, o sin ella, por pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias, algunas veces los hombres solamente y otras veces las mujeres por sí; y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o casándose el cacique o rey de la provincia, o por otro caso en que el placer fuese comúnmente de todos, para que los hombres y mujeres se mezclasen.³⁶

Bajtín dice que durante las fiestas carnavalescas, en la Europa del siglo XVI, el individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes.³⁷ Para las culturas americanas del siglo XVI, las fiestas carnavalescas, permitían establecer relaciones distintas también con la naturaleza. Eran frecuentes las representaciones en las que el escenario representaba a la naturaleza, había presencia de animales o de actores representando a ciertos animales o pájaros.

Según Motolinía, el pueblo aplaudía mucho a ciertos animales bien contrahechos, leones, liebres y conejos metidos dentro unos muchachos que divertían con sus fubonadas. Tratando generalmente de ridiculizarlos, diversos truhanes imitaban a otras tribus en su indumentaria y en el lenguaje o se fingían beodos, locos o viejas para divertir a los espectadores.³⁸

32. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." Op.Cit. p. 17

33. Enrique Bergson. Op.Cit. p. 105

34. Enrique Bergson. Op.Cit. p. 110

35. Octavio Paz. Alfonso Medellín, Francisco Beverido, Mago de la Risa. Secretaría de Educación Pública. México. 1971. p.21

36. José Juan Arram. Op.Cit. p.9

37. Mijail Bajtín. Op.Cit. p.15

38. Hildburg Schilling. Teatro Profano en la Nueva España. Fines del

EL BAILE

El ritual indígena, origen de su teatro, estaba compuesto de danza, música, coros y, posteriormente, de diálogos.

La música, la danza y el canto, como medios de representación, constituyen constantes muy interesantes del teatro precolombino, como del antiguo de todos los pueblos: el griego, el medieval, el chino o el japonés. El **Rabinal Achí** o **Varón de Rabinal**, pieza maya que ha sobrevivido gracias a que la copió un misionero en Guatemala, realiza una gran batalla por medio de estos mismos elementos. El *Ollontay* del Perú acude al canto en momentos decisivos de la obra. Es curioso, por lo demás, que también hoy el teatro de vanguardia, inspirándose en el drama asiático o en las enseñanzas de Antonin Artaud, reasuma la idea y la práctica del teatro total, en el que la música, el baile, el canto, la actuación y muchos otros elementos se integran al espectáculo.³⁹

En **bailete del Güegüence o Macho Ratón** bailan todos los personajes que participan en la obra, el Gobernador, el Alguacil, Don Forcico, Don Ambrosio, el Güegüence, el Escribano y Suche Malinche. En total los bailes son trece, éstos son presentados por el discurso de un acotador:

1. Dan vuelta bailando

Este baile inicial o *vuelta bailada* interrumpe el discurso de cortesía del Alguacil, quien lo continúa después de este desplazamiento por el lugar de representación.

No existe acotación alguna sobre el escenario, sobre los objetos que lo componen, sobre la iluminación u otro elemento del espectáculo. Sin embargo, según la información proporcionada por Arrom⁴⁰ puede suponerse que la obra se representaba en lugares especialmente destinados para ello.

...uno como teatro, que está en medio de ella, hecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía.⁴¹

...tenía delante de la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantería, pequeños, de a cuatro escaleras y enlucidos por arriba, en que dicen representaban las farsas y comedias para solaz del pueblo.⁴²

Y en mitad de la plaza tenían puesto, a lo que dicen, un teatro grande, con sus gradas, muy adornado con paños de plumas llenos de choquirra de oro y maritos grandes riquísimos de su tan fina lana, sembrados de argentería de oro y de pedrería. En la alta de este trono ponían la figura de su Tieviracocha... Y el Inca con los principales y la gente común le iban a mochar... Haciendo la mocha, que es como decir reverencia.⁴³

2. Dan vuelta bailando y habla el Alguacil.

Luego que el Gobernador da la orden de suspender los sones, bailes y cantos en los lugares donde habita el Cabildo Real y de lamentar la pobreza en que éste se encuentra ambos dan vuelta bailando. Después de esto, habla el Alguacil.

3. Aquí se toca la Ronda, dan vuelta bailando y habla el Alguacil.

La Ronda es, al parecer, una interpretación musical que se bailaba. Al respecto señala Kovacci que entre las partes musicales el son de la ronda del Gobernador parece de origen hispánico.⁴⁴ Este baile interrumpe

siglo XVI a mediados del XVIII. Centro de Estudios Literarios. Imprenta Universitaria, Universidad Autónoma de México. México, 1958. p.55

39. Fernando González Cajiao. Op.Cit. p.57

40. José Juan Arrom. Op.Cit.pp.10-18

41. Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V... París, 1866. pág.249. En José Juan Arrom. Op.Cit. p.10

42. Diego de Landa, Relación de las cosas de Yucatán, Mérida, 1938, pág.120. En José Juan Arrom. Op.Cit. p.17

43. Pedro Cieza de León. Segunda parte de la crónica del Perú... Madrid, 1880, cap. XXX, pág.120. En José Juan Arrom. Op.Cit. p.18

44. Ofelia Kovacci. Op.Cit. p.191

el discurso del Alguacil, quien lo continúa una vez que ambos, el Gobernador y el Alguacil, dan vuelta bailando.

4. Dan vuelta los dos bailando y habla el Alguacil.

Esta vuelta de los dos bailando, el Alguacil y el Güegüence, interrumpe nuevamente el discurso del primero, el que se pone bajo las órdenes del Güegüence para suspender los bailes, cantos y sones en las casas de los Señores Principales:

5. Primera bailada del Corrido y habla el Güegüence

El sonido del Corrido, según anota Pérez y Martí, imita los corcoveos de estos animales (leones). Son vivos y animados, y es precisamente este fragmento, el que se conserva de manera más completa en la tradición popular.⁴⁵

El Alguacil ordena, previa petición del Güegüence, guardar la música, bailes, cantos y danzas, canciones y conversaciones para que consuele al Cabildo Real el Gran Bufón Güegüence. Con este discurso de presentación es el Güegüence el que comienza a bailar, después de lo cual toma la palabra para dirigirse al Gobernador y constatar si está satisfecho con la representación.

6. Segunda bailada del Güegüence y los dos muchachos.

Puede suponerse que esta es la segunda bailada del Corrido. En ella participan Don Forcico, Don Ambrosio y el Güegüence. Previamente, el Gobernador ha reiterado la orden del comienzo de la obra, suspender en el campamento de los Señores Principales los sones, corridos, danzas y demás cosas para que —dice anunciando el baile— diviertan Don Forcico y Don Ambrosio al Cabildo Real. Al finalizar la bailada es el Güegüence el que toma la palabra para reiterar la pregunta al Gobernador *está ya satisfecho su Excelencia de que tenemos bailes y zapateados para divertir al Cabildo Real.*

7. Aquí se toca el San Martín y dan vueltas todos, bailando.

Señala la crítica que el San Martín es un ballet prehispánico, modificado más tarde en la Colonia; que representa la lucha entre un indio y un león. La fiera es vencida, gracias a los recursos inteligentes del hombre.⁴⁶

El teatro del período se caracteriza desde un principio y a lo largo del siglo XVI por representar con el mayor realismo posible. Señala Schilling que la costumbre indígena de aderezar el escenario con multitud de animales vivos o contrahechos se nota aún en las representaciones mexicanas posteriores. Puede suponerse, entonces, que el león haya sido real o bien un actor disfrazado lo representaba.

El Gobernador reitera la orden de suspender en el campamento de los Señores Principales los sones, etc para que —dice, presentando el siguiente baile— este farsante del Güegüence pueda entretener al Cabildo Real con los sones del San Martín. Una vez finalizado el baile, el Gobernador toma nuevamente la palabra para manifestar que ya está satisfecho con los bailes del Güegüence y sus hijos.

8. Aquí se toca un son antiguo y dan vueltas todos bailando.

El Gobernador reitera la orden dada antes al Alguacil, luego de lo cual presenta al Gran Bufón Güegüence (que) nos va a consolar con los sones de Puerto Rico. El son de Puerto Rico es —dice Kovacci— un baile folklórico que tal vez provenga de alguna ceremonia religiosa indígena.

Cuando el baile finaliza el Gobernador reitera su satisfacción por los bailes del Güegüence y sus hijos.

9. Aquí se toca la Valona o Segunda Ronda para los machos y habla el Güegüence.

La Valona o Segunda Ronda, tal vez de origen español, va acompañada de unos sonidos musicales que, al igual que el Corrido, imitan los corcoveos de los animales.

El discurso previo al baile es emitido por el

45. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. Op.Cit. pp.156-157

46. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. Op.Cit. p.156



Güegüence que pide al Gobernador y al Alguacil que suspendan los sones, danzas y bailes en el campamento de los Señores Principales para divertir al Cabildo Real con sones como el Macho Ratón. El Güegüence anuncia, de esta manera, el baile en el que participará junto a sus hijos. Puede suponerse la relación existente entre la Valona o Segunda Ronda y el son del Macho Ratón, nombre que también lleva la obra. Al finalizar el baile el Güegüence le pregunta al Gobernador *¿por que no hacemos un trato y contrato entre este sin tuno ni tunal y Doña Flor Malinche?* Al parecer, el *trato y contrato* al que se refiere el Güegüence, es el matrimonio entre su hijo y Doña Flor Malinche.

Según afirma Kovacci, Cid y Martí el Macho Ratón designa al mulo (*macho*); y *macho ratón* es un mulo pequeño. Esta información es refutada por Galich.

Macho-ratón no es lo que a primera vista parece, tomando la palabra macho en su acepción de mulo, como la empleamos en Centro América, y ratón en la de pequeño, metafóricamente. Por un fenómeno fonético muy común, el pueblo españolizó, por analogía, el término náhuatl original: *machehuaton*, que literalmente se traduciría por bailecito o bailete. Contribuyó al equivoco popular la inserción de un baile con máscaras de machos, con crines, como elemento de-

corativo y dinámico, bailantes mudos y ajenos al argumento de la pieza.⁴⁷

10. **Aquí se toca el Rujero, dan vueltas bailando y habla el escribano.**

El Alguacil se pone bajo las órdenes del Escribano, acto seguido se escucha la música y ambos dan vueltas bailando el Rujero. Finaliza el baile cuando el Escribano repite el discurso de cortesía *Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes*.

11. **Se vuelve el escribano a su lugar bailando con el Alguacil.**

Vuelve a bailar el Escribano y el Alguacil. Previamente el Escribano hace un trato con el representante del Gobernador para que Suche Malinche se case con Don Forcico, el hijo del Güegüence. Después del baile, el Gobernador le habla al Güegüence para felicitarlo por escoger esposa, dándose origen a un nuevo malentendido.

12. **Aquí dan una vuelta bailando y cogen los machos.**

En este baile participa el Güegüence, Don Forcico y Don Ambrosio. Previamente el Güegüence le pregunta a Don Forcico por los machos, este diálogo da lugar a una nueva escena en la cual el Güegüence se hace el sordo y entiende palabras equivocadas. El equivoco tiende hacia el doble sentido de la esfera sexual.

DON FORCICO. Ya están cogidos los machos, papito.

GÜEGÜENCE. ¿Encogidos? ¿Será de frío?

DON FORCICO. Los machos ya están cogidos.

GÜEGÜENCE. ¿Cojudos? ¿Pues no eran capones?

DON FORCICO. Cogidos los machos, tatica.⁴⁸

47. Manuel Galich. "El primer personaje del teatro latinoamericano. Bailete del Güegüence o Macho Ratón." *CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Octubre, 1993. Número Antológico. p.9.

48. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." *Op.Cit.* p.23.

El bailete del Güegüence o Macho Ratón, según afirma Galich, porta la milenaria herencia del *cucucucuatl* o *contos* conquisquillosos, es decir, porta la herencia de la picaresca indígena, pero también, porta la herencia de la picaresca española.

*La gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. Esta tradición... se extiende a lo largo de la Edad media y el Renacimiento y subsiste aún oralmente en las escuelas, colegios y seminarios religiosos de la Europa Occidental. En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico.*⁴⁹

En la obra es el Güegüence el que principalmente hace uso de artimañas verbales alusivas a la parte inferior del cuerpo. Cuando el personaje dialoga con el Gobernador para justificar su ingreso a la Provincia Real, dice que una niña me(le) dio la licencia para aquello. El doble sentido está dado por la expresión entrecomillada del *aquello*, no queda claro si se refiere a la licencia para entrar a la Provincia o de la licencia para *aquello* que puede ser el contacto sexual con la niña. Luego, cuando dialoga con su hijo sobre las mujeres y una de ellas, según Forcico, está apretada, el Güegüence le replica *¿Quién la echó a perder muchacho?* En este caso *echar a perder* insinúa un deterioro en la mujer después del contacto sexual. Por último, destaca la escena en que el Güegüence le ordena al Don Forcico que se calle para que la gente no escuche que él le ha enseñado a ser amigo. Esta enseñanza o mala maña, como la llama Don Ambrosio, al parecer se refiere al contacto homosexual como medio para conseguir lo deseado.

13. Aquí se montan los muchachos en los machos.

El baile final, *La retirada* o *El borracho*, según Cid y Martí, proviene de los rituales indios de Guatemala. Este baile –afirman– es realizado por hombres y mujeres alrededor de una pareja principal. Todos imitan con sus movimientos posturas dionisiacas.

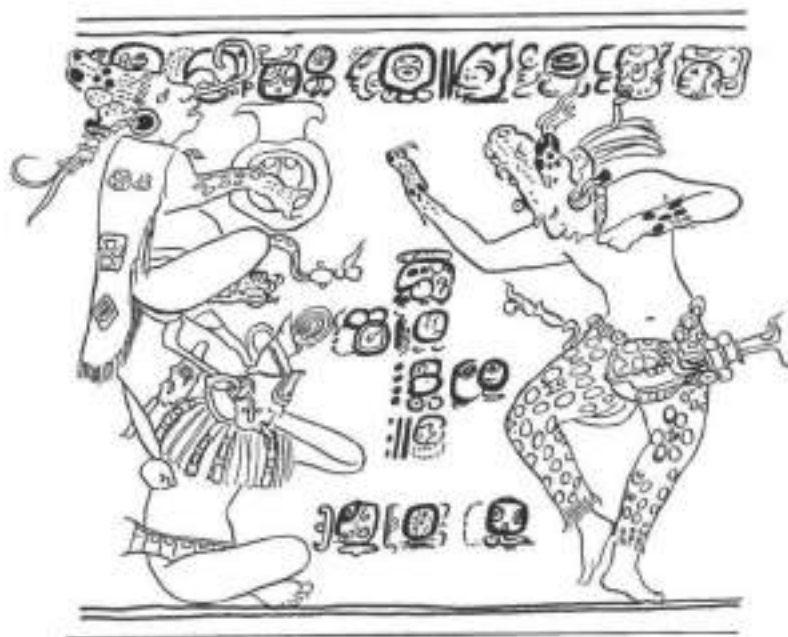
El bailete del Güegüence o Macho Ratón pone en escena una crítica a la administración colonial a través de unos personajes, acción, expresión e intención farsesca⁵⁰ y satírica.⁵¹ Dice Kovacci que con la denominación de comedia los editores han querido clasificar la pieza dentro de las categorías del teatro europeo, en circunstancias que **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** si establece una relación con el teatro español es con el entremés y no con la comedia. En el entremés, pieza dramática jocosa de un solo acto, lo inmóvil e imperfecto de la sociedad ocupa un lugar de honor. La crítica de **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** apunta a una sociedad en la cual sus gobernantes, el Gobernador Tastuanes y sus agentes policíacos, el Alguacil, hacen *uso y abuso de su autoridad*.

¿Qué se debate en **El bailete del Güegüence o Macho Ratón**? Las relaciones de poder entre la autoridad colonial y el ingenio nativo puesto en funcionamiento para resistirlo. Cabría entonces, una segunda pregunta ¿Por qué el **bailete del Güegüence o Macho Ratón** no fue censurado por las autoridades de la época? No hay que olvidar que durante la segunda mitad del siglo XVI la historia registra dos casos de censura aplicados a obras que criticaban el sistema administrativo colonial. Uno de ellos es el caso de

50. "A la farsa se le asocia comúnmente a lo cómico grotesco y bufonesco, a una risa grosera y a un estilo poco refinado; muchas son las calificaciones condescendientes que establecen desde un comienzo, y a menudo abusivamente, que la farsa se opone al espíritu, que es una parte del cuerpo, de la realidad social, de lo cotidiano... La farsa debe su popularidad eterna a una gran teatralidad y a una atención fijada en el arte de la escena y de la técnica corporal, muy elaborada, del actor... A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la 'ciencia poética'. Patrice Pavis. *Diccionario de Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México. 1990. pp.217-218.

51. "Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas. / Discurso o dicho agudo, picante o mordaz, dirigido a este mismo fin." *Diccionario Real Academia Española. R.A.E. Espasa Calpe. 1992.*

49. Mijail Bajtin. *Op.Cit.* p. 25



González de Esclava, el cual es encarcelado, junto a los actores y a los organizadores del espectáculo por incorporar el **Entremés de las alcabalas**, una pieza española antigua, en la representación de uno de sus coloquios.⁵² El otro es el de Cristóbal de Llerena, considerado el primer desterrado de la historia de la literatura hispanoamericana, por incorporar un Entremés en el que se criticaba a las autoridades venales que dejaban pasar los desembarcos de piratas en la Costa de Santo Domingo.⁵³

Al parecer, el carácter satírico de la obra impidió la aplicación de la censura, medida característica de la actividad teatral del período colonial. A diferencia de los **Entremeses**, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** incorpora como personaje principal a un ingenioso nativo, tal vez criollo, que propone una forma de resistir al poder de la autoridad colonial, la estrategia de hacerse el sordo, la burla, los equívocos

discursivos y, en general, la risa. El Güegüence en ningún momento de la obra manifiesta preocupación excesiva, él es un bufón, como aquellos característicos de la cultura cómica de la Edad Media que —como lo afirma Bajtin— se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedio), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.⁵⁴ Y como tal, propone la vida festiva como resistencia al poder.

El bailete del Güegüence o Macho Ratón forma parte los discursos coloniales fundadores de la cultura y del teatro latino-

americano. En este sentido, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es un clásico de la literatura latinoamericana. Ha sido objeto de discusión permanente entre los estudiosos de la literatura colonial y específicamente entre los investigadores del teatro latinoamericano. Al parecer, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** aún no termina de decir lo que tiene que decir. Italo Calvino⁵⁵ dice que un clásico es un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes. **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** da cuenta de ese universo colonial, es un talismán que deja entrever y posibilita el ingreso, del lector y del espectador del siglo XX, al período del comienzo del mestizaje y de la heterogeneidad cultural latinoamericana. Si un clásico, según lo anota Calvino, sirve para entender quiénes somos y adónde hemos llegado, entonces **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es un clásico.

52. Biografía de Fernán González de Esclava." *Revista de Filología Hispánica*. Año II Julio-Septiembre 1940. Núm.3. Buenos Aires. Nueva York. p.234

53. Kathleen Shelly y Grinor Rojo. *Op.Cit.* p.325

54. Mijail Bajtin. *Op.Cit.* p.13

55. Italo Calvino. *Por qué leer los clásicos*. Fábula Tusquets Editores. Barcelona 1997



Taller de Actuación: En torno a cuatro tragedias

ADEL HAKIM

DIRECTOR, ACTOR Y DRAMATURGO

PROFESOR TALLER DE ACTUACIÓN II, 1999, ESCUELA DE TEATRO UC

DESARROLLO DEL TRABAJO

Taller

En una primera etapa, el trabajo consistió en explorar ampliamente, con los alumnos, las dramaturgias de las cuatro obras: **Ifigenia** de Eurípides, **Fedra** de Séneca, **Suzanne** de Roland Fichet y **Agnes** de Catherine Anne. Cuatro autores, tres épocas históricas, por lo tanto, inevitablemente: diferentes escrituras, diferentes épocas, diferentes formas, diferentes visiones de mundo. Estudio comparativo, búsqueda de estilos actorales.

Con el fin de desarrollar un lenguaje de trabajo común, la distribución de los roles se mantuvo abierta durante el primer mes; todos los actores podían trabajar las escenas y los personajes que quisieran. Insistí en que hicieran proposiciones dramaturgias y proposiciones interpretativas cada vez que tomaban una escena. Esto les permitió introducir sus propios universos personales. Gran cantidad de propuestas (imágenes, músicas, perspectivas de las escenas) surgidas en esta etapa inicial aparecieron luego en el resultado final.

Esta primera etapa permitió definir algunos procedimientos actorales que constituyeron la base del trabajo:

- Dirigirse directamente al público omitiendo la cuarta pared y su corolario: ver al público en forma muy precisa, tal como si fuera un compañero de juegos; establecer con el público una relación real de diálogo, incluso cuando algunos espectadores se desconcen-

tren o adormezcan; actores y espectadores están constantemente en el mismo espacio: la sala de teatro;

- Búsqueda de **propuestas concretas** en cada escena, junto con el desarrollo de una poética precisa (universo de la crueldad en Séneca; universo de la guerra en Eurípides; sistema demostrativo del proceso del incesto en Catherine Anne; utilización de referencias cinematográficas en Roland Fichet);

- Búsqueda de un **compromiso** política de los actores respecto de cada uno de los temas contenidos en las obras. Político en un sentido amplio. Es decir: ¿cuál es la postura que defiende el actor a través de su personaje? Para ello, tratar de entender, en primer lugar, cuál es la postura del autor: ¿dónde se sitúa y cómo desarrolla un discurso filosófico, moral o político a través de la obra? Luego, ¿cómo se sitúa cada actor en relación con el autor? ¿En un primer grado de identificación con ese discurso o en una relación crítica? Y, como resultado, desplazamiento de la inteligencia interpretativa del actor, si tenemos en mente la identificación stanislavskiana: el actor se identifica con un discurso y no con un personaje.

- Definición de la **cohesión del grupo**. El compromiso necesario sólo es posible si la totalidad del grupo sabe con mucha precisión cuál es el objetivo que se persigue. Esto requiere una fuerte concentración, no sólo en la responsabilidad actoral individual de cada uno sino en lo que todos están defendiendo en conjunto. De allí la necesidad de llegar a entenderse y de mantener una postura de grupo en todos los ensayos y en todas las representaciones.

• Definición de la relación entre **tragedia** y **modernidad**. Si bien al representar estas tragedias antiguas no buscamos en ningún caso una reconstrucción arqueológica de lo que puede haber sido la representación en la época de Eurípides o de Séneca, nuestro objetivo tampoco es una actualización a como dé lugar de sus textos. Tampoco se trata de un problema de vestuario o de escenografía. Esa no es la cuestión.

Lo que sí nos preocupa permanentemente es la fidelidad al espíritu del autor. Por lo tanto, no hay un estilo predefinido impuesto por el director: para cada autor descubrimos aquel estilo que le es más conveniente y que emerge del trabajo realizado durante los ensayos. La constante referencia a acontecimientos actuales (en el momento de realizar el taller, la guerra de Kosovo, algunos problemas sociales en los barrios pobres de Santiago, la cuestión mapuche...), constituye un alimento esencial para darle cuerpo a las palabras de la tragedia;

• **Evitar toda psicología** en la interpretación actoral. Lo que también podría significar evitar el naturalismo. Y evitar también el sentimentalismo. Los personajes de la tragedia no se quejan, no lloran. No tienen tiempo para hacerlo. Porque luchan, porque tienen que luchar. Su sobrevivencia depende de ello.

Los personajes teatrales tienen su propia realidad, su verdad, pero esa realidad es distinta a nuestro cotidiano. No se trata, por lo tanto, de creer que uno es Fedra o Agamenón, sino de defender el punto de vista de Fedra o de Agamenón. Y de plantearse la pregunta de qué significa para un hombre sacrificar su hija por su carrera, como es el caso de Agamenón. ¿Qué debemos pensar de ese sacrificio? ¿Cómo hacer defendible tal decisión? ¿Quién podría estar hoy en día en una situación similar? Engendrar, en definitiva, una suma de preguntas (sin darles necesariamente respuestas definitivas) que permitan construir el personaje por capas interpretativas sucesivas (ciertas capas pueden ser incluso contradictorias). Durante la representación, el actor no sólo restituye una sola de ellas sino que mantiene la vitalidad en escena, pasando constantemente de una capa a otra.

• Lo anterior tiene que ver con cierta manera de **construir** y **ocultar**. El arte del actor consiste en construir una vida interior para el personaje que se mantiene secreta. La construcción debe ser muy rica para poder extraer de ella elementos de interpretación y de vida que lleguen al escenario, sin que ello signifique fijar ciertos efectos. De esta manera se desarrolla la **presencia del actor**.

• **La emoción es lo moderno**. En la primera lectura de una obra, uno experimenta o no cierta emoción. Si uno experimenta una emoción, lo invaden imágenes, reflexiones, sensaciones. En esa primera emoción del lector reside, hoy en día, toda la modernidad de estos textos. Pues la emoción es inevitablemente moderna. El trabajo teatral consiste luego en encontrar la lógica de esa emoción, el proceso que la produce; una vez que se entiende dicho proceso y se lo aprehende, les corresponde a los actores actuar para comunicarle esa emoción al público.

Reparto

La primera etapa de trabajo duró un mes y fue muy abierta para permitir la exploración del universo de las cuatro obras por parte de cada uno. Una vez concluida, procedimos, la ayudante y yo, a distribuir los roles. Junto con los alumnos, decidimos montar las cuatro obras, lo que les daba a todos la oportunidad de defender papeles equivalentes, al menos un personaje en una tragedia antigua y un personaje contemporáneo. En ese momento surgió un inconveniente: de cierta manera, el grupo se dividía, en la medida en que cada uno empezó a preocuparse esencialmente de las obras en las cuales figuraba. No obstante me parece que, a la larga, todos se dieron cuenta de que ver o participar en el trabajo de los otros, ya fuera como espectador o como asistente técnico, era útil para el conjunto del proyecto y para el desarrollo individual de cada uno en su propio trabajo.

Crisis

Esto no evitó que una verdadera crisis se desatara al final del segundo mes, poniendo en peligro todo del proyecto. Junto con la Dirección de la Escuela de

Teatro convocamos a una reunión con los alumnos, donde se les pidió que redefinieran sus motivaciones. Había diversas soluciones posibles: reducir el grupo a menos integrantes, aceptar que algunos se retiraran, limitar el proyecto a una o dos obras en vez de cuatro. Estaba claro que la magnitud del proyecto, la intensidad y la exigencia del trabajo, la duración ininterrumpida de la experiencia durante cuatro meses, eran elementos inesperados y poco conocidos para la mayoría de los alumnos.

Tras una larga discusión, todos ellos decidieron comprometerse de verdad con las cuatro obras, nadie se retiró y el trabajo fue retomado en mejores condiciones. Se despertó un verdadero trabajo en equipo hasta el final del proceso. La crisis había sido superada y el compromiso de todos salió fortalecido, condición indispensable para realizar el proyecto, tanto por lo exigente como por lo ambicioso.

Realización

Finalmente se montaron las cuatro obras. En esta etapa de la realización, todos los alumnos se preocuparon mucho de su trabajo individual así como del buen funcionamiento del conjunto. Todos participaron de los aspectos técnicos (iluminación, sonido, tramoya, utilería, organización del trabajo, presencia en los ensayos, pintura y adecuación de la sala) con agrado y buen humor.

La presencia de Roland Fichet al comienzo de la segunda etapa fue muy benéfica, pues pudimos ver quién y cómo era un autor francés de hoy en día, cómo hablaba de su trabajo, cuáles eran sus concepciones del teatro, su mirada a los actores, sus intercambios con un equipo creativo y también sus asombros, a veces, ante lo que estábamos haciendo con su texto en escena.

La última etapa: pasadas y correcciones. Todo se

Adel Hakim durante un ensayo de *Fedro*, en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica.



desarrolló de la mejor forma posible. A pesar de la falta de tiempo (inherente a esta etapa del trabajo en que uno trata de fijar la mayor cantidad de cosas posibles y de afinar con una obsesión perfeccionista todos los detalles), la seriedad de todo el equipo permitió mostrar un trabajo que, lejos de ser perfecto, era presentable ante el público para el cual estaba destinado.

En todo caso, las reglas del juego que habíamos emprendido juntos habían sido respetadas y eso era perceptible desde el exterior.

Adel Hakim en el Taller de Actuación II.



Gabriel Sepúlveda

Representaciones

Los últimos ensayos, las pasadas y finalmente la etapa de confrontación con el público resultan siempre un instrumento de medición muy instructivo. Teniendo un espíritu crítico suficientemente agudo, uno puede juzgar las fragilidades, los errores cometidos y también los límites de nuestras capacidades interpretativas y creativas. Ese también es el momento en que uno comparte con nuevas miradas (las del público) el placer de la belleza de las escrituras, la reflexión de los autores y también algunos logros y hallazgos de nuestro propio trabajo.

Las representaciones de las cuatro obras fueron buenas en términos de calidad. Por lo demás, el hecho de que cada una haya sido representada al menos cuatro veces (al menos en la primera serie, porque después se organizó una segunda serie) permitió saber, desde un punto de vista pedagógico, por qué se producen las diferencias cualitativas entre las funciones. ¿Se debe a la atención del público, por ejemplo? ¿O a que la interpretación y la concentración de los actores influye en la atención del público? Resulta evidente que esta cuestión no puede zanjarse definitivamente. La respuesta es necesariamente dialéctica, porque toda representación es un diálogo, siempre vivo, un ir y venir entre los actores y los espectadores.

Tras haber concluido, pienso que, en términos globales, el trabajo fue bueno y buena también la serie de presentaciones, donde cada uno de los actores fue muy fiel a lo que se le había pedido y al espíritu del proyecto.

Gracias, por lo tanto, a todos por la fidelidad y el compromiso con esta propuesta.

LAS OBRAS

El alcance político

Para mí, el teatro no tiene más que sentido político. Entiendo lo político en un sentido amplio, en el sentido filosófico, didáctico, sociológico. En la medida en que el equipo creativo comparte en torno a una obra una reflexión con otras personas, los espectadores, en un lugar público. Se instala así un diálogo en torno a las preguntas planteadas por la obra, la inteligencia se abre y, al final de la representación, cada uno sigue preguntándose sobre la obra pero también sobre su propia vida. Sólo así el teatro no se limita a ser una entretenimiento fugaz sino un hecho cultural que marca tanto a los que proponen la obra como a los que son llamados a asistir a su representación. No se supone que una obra de teatro tenga que responder las preguntas o entregar mensajes. Una obra de teatro no resuelve problemas políticos. Ofrece a las personas la posibilidad de plantearse preguntas a sí mismos. O de interrogar, tanto al autor como al equipo artístico, sobre sus intenciones, sus propuestas, su visión de las cosas.

Esta búsqueda, esta investigación siempre ha sido el motor de mi trabajo y uno de los objetivos de este taller. De ella se desprende cierta provocación al público. En el fondo, me interesa menos que los espectadores encuentren la puesta bien hecha o bonita o que digan me gustó o no me gustó, que hacerles reaccionar respecto del fondo de la obra: ¿qué posición tengo ante el incesto, la guerra, la violencia intrafamiliar, la rebelión ante la rigidez de los sistemas sociales, el enfrentamiento de la muerte, la relación entre los hombres y las mujeres?

Rodrigo Letosa



Fedra de Séneca. En la foto: A. Yankovic y B. Liebe.

Las mujeres como propiedad de los hombres

Hay dos elementos evidentes que vinculan a las cuatro obras con que trabajamos. Primero, su título; se trata de cuatro nombres de mujer, cuatro nombres de herinas enfrentadas con el mundo de los hombres, el poder de los hombres, la ley de los hombres. Segundo, el hecho de que sean tragedias, no en el sentido estricto, en términos de un género literario, sino en el sentido más lato, en la medida en que los personajes no logran escapar al peso de su destino.

A través de la historia de estas cuatro mujeres y de su pertenencia a los hombres, se cuestiona el sistema de la propiedad en general, la propiedad que engendra el orden social, el orden social que engendra la guerra.

Catarsis

Algunas de estas obras proponen una catarsis; otras, no lo hacen. Este también es un tema político determinante en el teatro. La tragedia, el dolor contenido en la tragedia, ¿debe ser sublimado hasta transformar a las víctimas en santos y mártires de la represión? O, por el contrario, ¿hay que destacar la monstruosidad de la situación, denunciando el horror y la injusticia del sufrimiento infligido, destacar al mismo tiempo las causas de ese sufrimiento y los procesos sociales que conducen a la tragedia? ¿Sublimación (teatro catártico) o denuncia (teatro didáctico)?

La estatuificación del personaje

Una de las pistas interpretativas de la tragedia es el procedimiento de estatuificación. Solemos constatar que una representación lograda de una obra trágica es bastante estática. No hay muchas acciones físicas (aunque los cuerpos estén llenos de vida). Pocos movimientos en escena. No obstante, la economía de movimiento requiere de gran precisión. ¿De dónde proviene ese estatismo? La lógica de los acontecimientos extremos que viven los personajes los transforma en prototipos del sufrimiento, de las contradicciones o de la monstruosidad humana. Quedan fijos, entonces, durante un instante o para siempre, como una imagen del espanto, o se convierten en un emblema, pasando de su existencia individual a la representación de un acontecimiento o de un sentimiento. Todo escritor de tragedias está llamado a construir estatuas.

No dormir

Esta es una consigna absoluta del teatro. Peter Brook dio una serie de conferencias cuyo título era *El diablo es el aburrimiento*. La función de todo el equipo que participa en un espectáculo es mantener siempre despierto el espíritu del espectador. Es un desafío di-

ficil y sutil. Porque los espectadores son extremadamente sagaces, muy inteligentes y no es fácil engañarlos. Por otra parte, a pesar de sus preocupaciones personales, los espectadores que se han tomado la molestia de desplazarse están curiosos por ver lo que uno les propone y sólo piden ser conquistados por los actores. Y es muy importante, para estos últimos, no dormirse, para no adormecer a los espectadores.

¿Cómo hacerlo? En primer lugar, estar siempre en un estado de tensión que podríamos llamar la presencia del actor. Hay que estar presente. Hay que estar lleno de energía y hacer variar permanentemente la naturaleza de esa energía; en otras palabras, hay que estar vivo, intensamente vivo, porque así están los personajes (si la obra está bien escrita).

Luego, defender, sin aflojar jamás (talvo, en forma controlada para dejar respirar al espectador) cada una de las propuestas de la obra, de la escena, de la réplica, con la mayor intensidad posible. Para ello: escuchar a los compañeros, escuchar al público y hablar de manera real, dirigir la palabra. Sólo si dirigimos la palabra de verdad, actuamos bien y se produce la representación en escena.

Finalmente, sorprender siempre al público llevándolo allí donde no espera hallarse. Uno de los grandes defectos del teatro francés hoy en día es el **buen gusto**. El buen gusto consiste en hacer lo que el público espera que uno haga. No hay que impresionar ni desatar las maldiciones de los espectadores bien pensantes. Personalmente, opino que esa es la apuesta errada. Creo que el teatro debe recurrir al **mal gusto** en el plano estético, moral y político. Es una forma eficaz de mantener despierta la atención de los espectadores. Y tanto mejor si un color verde, un traje chocante, una actitud excesiva, una música demasiado fuerte los molesta de pronto, los hace saltar en sus butacas, los lleva a criticar el espectáculo. Es mejor eso que permitirles instalarse en una comodidad dudosa y somnolienta.

No obstante, se trata de un delicado equilibrio con un único objetivo realmente válido: hacer que se escuche lo que dice el autor.



Notable ciclo de tragedias

PEDRO LABRA
CRÍTICO TEATRAL

Cómo llevar a escena el carácter esencialmente trágico del ser humano, expresado en textos clásicos y de nuestro tiempo; cómo representar hoy esos personajes condenados al dolor. Esa fue la ambiciosa materia que abordó el Taller de Actuación de un curso avanzado de la Escuela de Teatro de la UC, conducido por el director, dramaturgo y profesor Adel Hakim.

Excepcionales fueron los resultados del proyecto. Primero, por la proeza del grupo de alumnos que, en cuatro meses, pudo construir simultáneamente cuatro montajes de tamaño envergadura y calidad. Luego, por las puestas en escenas que —compartiendo un mismo espacio con algunas modificaciones— desplegaron una teatralidad limpia y despojada, de recursos sencillos pero de extraordinaria expresividad, concentrada en el sentido esencial de los textos y sobre todo en la actuación.

Que estos montajes de escuela parecieran tanto más estimulantes que muchos de los títulos que ofrece la cartelera comercial, se podrá comprobar en la reposición del ciclo en una temporada adicional.

Su principal ganancia académica quedará a la vista: los actores parecen siempre entender perfectamente lo que dicen y su intención, algo que suele escasear incluso entre actores profesionales. De modo que uno puede comprender y seguir con interés sostenido esos textos caudalosos, de sintaxis y expresión complejas. ¿Cómo lo consiguió

Hakim sin hablar castellano?

Agnes. La autora plantea el abuso sexual sistemático de una muchacha por su padre, que además tiraniza a toda la familia. Muestra a la dañada protagonista en tres edades distintas y ocurre principalmente en dos tiempos. La más cotidiana de las obras, por lo mismo carece de grandeza trágica. Es el retrato estremecedor de una lacra social y hace también la denuncia política de la opresión ejercida por el hombre. La Agnes adolescente de Aranzazú Yáńkovic resulta conmovedora.

Fedra. Esta tragedia clásica latina, sobre la pasión desbordada y culpable de una mujer por su hijastro, fue quizás escrita —como otras de Séneca— para ser recitada y no representada. Por ello, asombra que el montaje insufiera vida y hasta emoción a un texto más retórico que dramático, que se entrega además de modo íntegro. Los intérpretes usan maquillajes que recuerdan máscaras.

Suzanne. Esta espléndida obra de la nuevo dramaturgo cuenta cómo una joven campesina, que llega a ser actriz famosa, va perdiendo todo, hasta sí misma. Con imágenes de potente poesía, crea un mundo en que se entrecruzan recuerdos, la presencia fantasmal del padre y signos de locura. La atmósfera es de completo desconuelo, pero no faltan momentos de humor. El trabajo en equipo del elenco, es magnífico.

El Mercurio, Santiago, 11 de agosto de 1999.



Roland Fichet estuvo en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile en junio de 1999 trabajando con los alumnos del Taller de Actuación II y el profesor Adel Hakim, con relación al montaje de su texto **Suzanne**. Reproducimos aquí la entrevista que sostuvo con Inés Stranger, dramaturga y profesora de esta Escuela

I. Stranger: Hablemos del trabajo que has realizado con Adel y los alumnos.

R. Fichet: He asistido a los ensayos de **Suzanne** y a un solo ensayo de **Fedra**, de Séneca. En términos del trabajo, hay un gesto en Adel que es radical para un autor y que consiste en tomar una obra tuya y colocarla al lado de una de Séneca, de una de Eurípides y de Catherine Anne. Lo radical de colocar tu obra junto a grandes obras de la tradición mundial, griega y latina, es situar esa obra tuya como un objeto provisto de una coherencia total, porque **Fedra e Ifigenia** son un tipo de teatro sumamente elaborado y totalmente coherente. Además, ni siquiera se plantea si uno puede permitirse tomar estas obras como uno quiera, cambiándolas, cortándolas, etc., como ocurre con la dramaturgia contemporánea.

Por eso, este gesto de Adel es tan impresionante y tan fuerte en términos de una opción pedagógica: estamos frente a la obra de teatro como algo que se resiste, algo sumamente importante, profundo, denso, y vamos a tratar de entrar en todas sus articulaciones, todos sus estratos, todas las espesuras de la obra, y lo vamos a hacer con cuatro obras sucesivamente. Día a

La alquimia entre la tragedia y la comedia

ROLAND FICHET
DRAMATURGO

día, al pasarlas, va naciendo una conciencia de la obra en los actores. Cada día se avanza un poco más en las articulaciones que hay en **Suzanne**, por ejemplo, porque algunas son difíciles de encontrar y, cuando uno llega finalmente a ellas, resulta muy esclarecedor, todo se vuelve más nítido.

Esta actitud es muy fecunda para el autor y supongo que también para los actores, porque se ven obligados a plantearse la pregunta de qué es lo que están haciendo respecto de la totalidad de la obra. No se trata tan sólo de *hago esto al lado de otro que hace lo suya, al lado de otro que hace lo de más allá*.

Por ejemplo, tenemos cuatro **Suzanne**; tres, y la primera que vuelve a la cuarta. Sin embargo, las cuatro tienen que descubrir cómo cuentan a la misma persona en etapas diferentes de su vida, sin hacerlo de manera artificial ni poniéndose la misma ropa, etc., sino desde el interior, partiendo de los signos que están en la obra. En cierto momento, la última **Suzanne** trabaja en la playa, se acuerda de los gestos de las mujeres de su pueblo, imita sus gestos y las recuerda. Esto ocurre en los cuerpos de los actores, en lo que se dice y en aquello a través de lo cual Adel los conduce. Los gestos pasan por el cuerpo de todas las **Suzanne** y, en alguna parte, se van a convertir en la presencia de ese pueblo, el pueblo de **Suzanne** en el cuerpo de las actrices, aunque no sean la misma actriz. El hecho de que no se trate de la misma **Suzanne** se vuelve una línea de trabajo muy potente. Por otra parte, el mismo actor (Claudio Lagos) hace el Cura, el Director y el Psicoanalista, aunque en este caso se trata de tres personas

diferentes, si bien en el fondo cumplen el mismo papel respecto de Suzanne.

Lo que Adel hace es trabajar por partes, guiándose por la conciencia de la totalidad de la obra, como si se tratara de un cuerpo con diferentes movimientos o diferentes órganos pero que, para caminar o vivir, necesita el todo, que todo funcione conjuntamente. Por eso es tan importante que los actores vayan a los ensayos, porque, aunque no estén en escena, aprenden sobre su propio personaje.

Así, parte de lo que ellos podrían pedir que uno les explique en forma algo académica cuando se está trabajando en una sola obra, se explica sólo al hacer al mismo tiempo **Fedra** o al montar a Eurípides o **Agnes**, porque lo que en algún momento se descubre en una de esas obras vuelve a la larga a **Suzanne**.

I. Stranger: ¿Estás de acuerdo en que tu obra, **Suzanne**, sea una tragedia? ¿Tú escribiste una tragedia?

R. Fichet: Es una tragedia porque la crueldad va en aumento. La falta es cada vez mayor. En cada etapa, la crueldad va siendo más fuerte y más significativa que el amor. El espacio para el amor y la crueldad son idénticos, como en la tragedia.

En **Andrómaca** de Racine, por ejemplo, todos los personajes quieren estar en el espacio de la pasión, pero ese es un lugar imposible para todos ellos. Apenas Hermione alcanza el espacio de su pasión por Pirro queda en una situación completamente insostenible y, a pesar de eso, ni una ni otro quiere salir de allí. Ambos desean ir donde más les duele; ese es el único espacio donde quieren estar a pesar del dolor.

Suzanne quiere mantener su relación con Zolar a cualquier precio, y Zolar con Suzanne. La violencia se va haciendo cada vez mayor. La tercera parte de la obra es la más violenta. En esa tercera parte, en el encuentro, Suzanne 3 se entrega a Zolar y lo seduce por completo. En la primera parte, ella está ahí y le cuenta todo lo de la venganza haciéndole tomar las fotos, etc. Sin embargo, aún no entra en el período de 1971; se

trata de una escena amorosa relacionada con la separación. En ese momento descubren que su amor físico (hacen el amor al comienzo de la escena) los une en forma absolutamente indisoluble; de hecho, no se separan hasta que amanece. A mi modo de ver, ese día descubren la felicidad de hacer el amor juntos, aunque esa felicidad sólo se va a dar ese día.

Esa historia es una tragedia, estoy de acuerdo. Nos vamos adentrando en una herida cada vez mayor; aunque a lo mejor también estamos encaminándonos hacia el espacio donde estarán juntos hasta el final – Zolar, por ejemplo, nunca abre la carta, el último secreto. Suzanne y Zolar persisten en una relación de la cual quizás surja cierta forma de amor totalmente realizado.

En este sentido uso otra palabra: resurrección.



Rodrigo Lison

Suzanne, de Roland Fichet.
En la foto: Claudio Lagos y Andrés Kalawski.

Esta palabra sorprende a Adel, pero en el fondo se trata de lo mismo y está presente siempre en ese volver permanentemente a lo que está vivo. Aunque pareciera que todo el tiempo estamos girando en torno a la crueldad, al final, después de que todo ha sido vendido en esa especie de tornado capitalista y ya no queda nada, se llega al límite de la resurrección y se alcanza el estado del cuerpo resucitado a partir de la última etapa, la claridad, es decir, la claridad sin velo.

Hay algo muy importante que tengo que agregar a este respecto: a diferencia de las otras obras, la mía trabaja en una inquietante e indisoluble imbricación entre tragedia y comedia. En el teatro, uno siempre está buscando algo; pero en **Suzanne** uno no puede andar todo el tiempo y en cada escena detrás de lo cómico; hay que tratar la obra como una tragedia a la que uno se aproxima desde la perspectiva de ese vínculo inquietante que hace que el momento más trágico sea el más cómico. Algo cómico ocurre y nos salimos de lo trágico. Es emocionante, porque eso está en la obra, y los actores y Adel no pueden evitarlo, no pueden escapar a esa extraña imbricación que se mantiene hasta el final. La misma que se da en la relación entre hombre y mujer, en la relación entre los muertos y los vivos, entre la tragedia y la comedia.

Eso es algo que Adel percibe muy bien. Cuando trabajamos juntos anteriormente en esta misma obra, le mencioné la necesidad de reflexionar sobre la resurrección y sobre cierta forma de comedia. Sin embargo, no lo había formulado como lo hago ahora y me doy cuenta de que es lo más importante. La relación entre la comedia y la tragedia es inquietante. Funciona así y cada vez que la situación parece volverse muy tensa, pasa algo que hace reír; hay varios numeritos en la obra: la pequeña Suzanne y la historia del chanchito; el Director que siempre dice algo después de haber estado con Suzanne, alimentando las historias de las pastoras de vacas; después de una sesión, el Psicoanalista sale en un plano positivo, cree que lo ha entendido todo, pero después, en otra sesión, cae en la desesperación de no entender absolutamente nada, *no voy a entender nunca, soy un psicoanalista urbano, no rural, etc.*

He oído decir a Adel: Trabajamos en cuatro tragedias. Y también le he oído decir: Pero estas tragedias no son para nada iguales, no funcionan con la misma química. Yo no escribo como Séneca ni como Eurípides.

I. Stranger: En cierto sentido, la obra de Catherine Anne es una tragedia, porque la transgresión del incesto es la más fuerte. La tragedia del amor del hombre con relación a la mujer es menos trágica. Yo creo que lo que hace que **Suzanne** sea trágica es que Zolar necesita el alma de ella para fagocitarla, para poseerla...

R. Fichet: Yo creo que una buena tragedia agota las explicaciones. Uno no puede explicar qué hace que una obra sea una buena tragedia, simplemente lo es.

I. Stranger: Pero yo creo que hay una transgresión inicial...

R. Fichet: La transgresión sería que Fedra quiere acostarse con Hipólito. Ifigenia es asesinada por Agamenón. La transgresión del tabú es eso. No sé cuál es la base inicial de la tragedia. Yo no digo que mi obra sea una tragedia, eso se lo dejo a Adel Hakim.

Por mi parte, cada día tengo más claro que lo que hace que una obra sea importante para mí es esa alquimia entre tragedia y comedia, entre las cosas más crueles y la levedad de la relación con esa crueldad. También sé que se trata de un trabajo en un espacio que es enigmático y que lo seguirá siendo, que representa un misterio, al igual que la relación hombre-mujer. Se trata de llegar a decir algo en un espacio donde precisamente cuesta aprehender las cosas con las palabras. A mi modo de ver, lo más trágico del ser humano es justamente que nunca puede aprehender su realidad, decir lo que hay ahí. Uno habla en falso la mayor parte del tiempo; uno no habla nunca, o muy pocas veces, de lo más real para cada uno, es decir, de nuestra relación con la muerte, con el amor, con la violencia, con la barbarie, con el deseo. Aprendemos a quedarnos en la superficie, en las normas sociales inscritas en el lenguaje. La lengua establece permanentemente fronteras, diques, protecciones. Yendo al límite, podríamos decir que se trata de un habla falso,

de un habla social que es necesariamente falsa. Uno no le dice a alguien que lo detesta en el momento en que lo siente; por lo general, se dice lo contrario.

El teatro y la escritura poética, la escritura literaria, existen para que podamos llegar a ese espacio donde duele, donde está lo real, pero sin que uno se lo tire al otro en la cara, sino entrando en los espacios más tranquilos. Por lo general, todo esto se da en la forma, en la lengua, en los materiales, en la manera en que está escrito, en el ritmo, pero también en el discurso.

Dentro de este marco, podemos hablar de una categoría diferente de tragedia, una tragedia que yo redefino, no de la tragedia clásica. No obstante, está bien que Adel se refiera a ella; él es director y lee la obra de cierta manera, dice: *Esta obra la tomo así, la leo así y la pongo en escena así*. Y yo le respondo: *Está bien*. Porque veo que su lectura es clara, precisa, que se

sostiene. Él sabe lo que hace y eso es lo que me interesa en un director. Hay algo indudable en la perspectiva de Adel y eso para mí es muy importante: hace que los actores se sientan muy lejos de ser capaces de alcanzar, por el momento, el punto donde él quiere llegar, y les hace sentir que no pueden escapar a la crueldad de la situación ni a expresar esa crueldad.

I. Stranger: Recuerdo cuando Arthur Miller estuvo en Chile y dijo que, para él, la tragedia era un sentimiento que tenía cierta magnitud, cierta grandeza. ¿A eso te refieres cuando hablas de ese espacio de incertidumbre que nos hace reflexionar?

R. Fichet: Sí. Para mí se trata de un espacio y de un tipo de tragedia que es tratada en forma densa, como una acumulación de horrores, de donde uno sale más vinculado al hecho de ser hombre y más liviano, porque uno sabe que lo que uno mismo siente es comprendido por otro.

Suzanne, de Roland Fichet. En la foto: A. Martínez, D. Schlesinger, C. Rebolledo y A. Kalawski.



I. Stranger: ¿Crees que esa exigencia trágica coloca a los actores ante una exigencia de actuar de cierta manera?

R. Fichet: Sí. Hay un aspecto muy importante en la forma en que se ha tomado la historia en este caso, algo de lo cual me di cuenta cuando ya estaba aquí, porque antes no lo había pensado. Es el trabajo en el tránsito, en la traducción y en el paso entre una obra y otra. Porque además de las cuatro obras, también está el tránsito de una lengua a otra y que es muy productivo; ese misterio de la obra que es traducida o nos llega de otra parte. Uno podría decir: Dejé de ser una obra extranjera y ahora, gracias a esa **extrañeza**, es más productiva, para el actor y para el espectador, porque esa **extrañeza** constituye en sí un espacio donde uno entiende algo y toca cosas a las que generalmente no tiene acceso.

Es cierto que es raro poner a **Suzanne** al lado de **Fedra**, pero, en la práctica, uno ve que esos trasvasijos se producen, como en una traducción a otro idioma. O lo que es lo mismo, estamos en Chile trabajando en una obra bretona—lo cual es totalmente distinto de hacerla en Bretaña—, y con actores chilenos—con quienes me gustaría trabajar en Francia. Los dos jóvenes, Fco. Albornoz y Carola Rebolledo, tienen algo que funciona fantástico en relación con **Suzanne** y me encantaría estar a mí a cargo de lo que está pasando en el escenario.

I. Stranger: ¿Para decirles qué?

R. Fichet: Para trabajar, para descubrir yo mismo algo gracias a ellos. No para decirles hogan esto o aquello, sino para buscar con ellos algo nuevo para mí, en la forma en que Suzanne conoce a Zolar, en que Zolar conoce a Suzanne. Carola no habla francés, ni una palabra, y yo no hablo castellano, pero de todas maneras nos las arreglamos para conversar mientras tomamos un café y ella me pregunta cómo se llama mi próxima obra, la que va a montar Adel, le digo **Quoi l'amour** y le pregunto ¿sabes qué significa? y ella responde no. Como hablamos tan poco, nos vemos obligados a hacer cosas, pero siempre tenemos ganas de decir algo más. Uno nunca sabe muy bien de qué se trata la obra y los actores siempre le

enseñan algo al director y al autor, ven un sentido distinto.

A fin de cuentas, todo esto tiene que ver con ese paso de una lengua a otra. En esto, la traducción es muy importante, fantástica culturalmente. Cuando estoy en los ensayos, escucho la traducción y siempre corresponde exactamente a mi obra en términos estructurales, rítmicos—aunque no puedo decir si falta una palabra o no. Esto es muy importante, porque no hay ninguna garantía previa de que esto ocurra. Me parece que tanto en las traductoras Milena Grass y Francisca Cervello como en el autor se da la misma tensión profunda en el sentido. A pesar de que se trate de unas mujeres y un hombre provenientes de dos países diferentes; ese leve desfase, esa ligera diferencia hace que algo especial ocurra.

Me parece que, en este proyecto, la imbricación cultural es extremadamente productiva en el plano académico. Además, tenemos que Adel es un egipcio-libanés-francés y su madre es italiana. Yo soy bretón, homologado francés. Se propone hacer un taller, que él dirige y para el cual escoge un autor latino, un autor griego y dos autores franceses. Y los chilenos toman todo esto y se ponen a trabajar, no en tanto chilenos sino como seres humanos, como actores al servicio de un proyecto. Es un viaje sumamente interesante, una serie de tránsitos que aparentemente se organizan por sí solos; eso es lo que se experimenta cada día en la sala.

A partir de esta estructura de trabajo, de esta proposición que yo llamo estructura y en la que se inscribe toda esta transmisión, se plantean reflexiones importantes, como el que una obra griega escrita hace veinte siglos sea más contemporánea que una obra francesa escrita hoy en día, o que una obra francesa escrita hoy en día sea tan arcaica como una obra griega escrita por Eurípides. Es muy importante darse cuenta de que las buenas obras de teatro se proyectan y perduran en el tiempo. Y también surge la pregunta sobre la transmisión de la herencia. ¿Cómo recibimos las cosas, cómo las adaptamos y cómo las transmitimos? Esta es una pregunta fundamental cuando uno está en una escuela de teatro.

Mesa redonda:

Tragedia y modernidad

M. J. COT - C. CERDA - A. HAKIM

Ramón López: Queremos agradecer a Adel Hakim, profesor –además de dramaturgo, actor y director–, que ha sido invitado a esta Escuela de Teatro de la Universidad Católica a realizar una experiencia muy especial en torno al proyecto académico de montar con alumnos cuatro obras, cuatro tragedias, dos antiguas (*Ifigenia* de Eurípides y *Fedra* de Séneca) y dos contemporáneas (*Agnes* de Catherine Anne y *Suzanne* de Roland Fichet). Este encuentro con textos distantes en el tiempo también nos ha brindado la posibilidad de reencontrarnos al interior de la escuela. Esta presencia abre campos y puertas a temas a veces no tocados y estimula tanto a los alumnos como a los profesores. Quiero entonces invitar a los participantes en esta discusión a que compartan con nosotros sus reflexiones.

UNA MIRADA DESDE LA HISTORIA

Maria José Cot: Quiero agradecer la invitación a participar de esta conversación sobre lo trágico en el mundo antiguo y en el moderno. Pocos espacios se abren para estos temas en Chile, por lo menos en el área en que yo trabajo: la historia. Por ende, mi aproximación a la tragedia se va a dar desde la perspectiva del estudio de la historia griega.

Dos de los autores de tragedias que se tomaron en esta experiencia son Eurípides, autor griego de siglo V AC, y Séneca, autor romano del siglo I DC. La máxima expresión de la tragedia ocurre en el siglo V y Eurípides es el tercer gran trágico de ese siglo

(antecedido por Esquilo y Sófocles); él redondea aspectos de la tragedia que habían surgido en la Atenas clásica y cierra el periodo. El surgimiento de la tragedia no fue producto de la generación espontánea, sino que respondió a una realidad política, cultural y económica muy importante, donde Atenas detentaba una fuerza enorme. Cuando hoy en día miramos al mundo antiguo, se dice que de los griegos heredamos la filosofía, la política, etc., pero en realidad, uno de los mayores aportes de la herencia cultural griega es la tragedia.

La tragedia está muy vinculada al modelo político ateniense. Si bien surge bajo la tiranía –que la instrumentaliza para poder legitimarse en el poder a través del vínculo con la divinidad–, se desarrolla en democracia: es la Atenas democrática del siglo V la que impulsa y promueve el género trágico con su fuerza educadora para toda la ciudad.

Pero, ¿por qué la tragedia ya estaba en el sentimiento de los griegos? Durante siglos los griegos se habían sustentado en la religión olímpica tradicional, en las grandes deidades, sobre todo en Zeus, padre de todos los dioses. No obstante, en el siglo V, y una vez superado el estadio localista, la polis democrática entra en su pleno desarrollo. La influencia intelectual extranjera amplia los horizontes filosóficos y religiosos. El mundo olímpico deja de responder a todas las necesidades del espíritu del griego del siglo V y aparecen nuevas corrientes: la filosofía presocrática, florece el racionalismo con fuerza, etc., y es en esta Atenas donde surge la necesidad de expresarse como individuo.

El estado griego siempre le había pedido al ciudadano que perteneciera a él como colectivo. Los griegos pertenecían a la polis: el griego, designado por Aristóteles como un *zoon politikon*, es un hombre que vive en función de su polis. La mayor *areté*, la mayor virtud a la que se podía aspirar, era servirle, así como el peor castigo que se podía sufrir era la *atimia*, la privación de los derechos políticos. Este ciudadano, al que durante siglos la polis le había exigido responder como colectivo, de pronto, cuando ésta ya está constituida y es rica y poderosa, empieza a exigirle, en el ámbito espiritual, las mismas libertades que ya poseía en el ámbito político.

Ahora bien, no hay que olvidar que, cuando hablamos del hombre griego, estamos hablando del ciudadano griego que creó la democracia sobre una base económica esclavista, donde no tenían derechos políticos ni las mujeres ni los esclavos ni los extranjeros, etc. Hablamos también de una base ciudadana donde un hombre es un voto, lo que significa un gran sentido de individualidad política y un reconocimiento del aporte individual al estado.

Dentro de este esquema, el hombre le pide al estado que le dé la misma libertad espiritual que ya le estaba dando en el ámbito político y, entonces, empieza a despertar al sentido de la individualidad, a través del pensamiento sofístico. Protágoras dice: *el hombre es la medida de todas las cosas*. Este es el individuo que va a responder cuando sea tocado por el destino. He aquí el origen de la tragedia.

En términos históricos, la tragedia surge de las fiestas religiosas y toma el mito como tema. No obstante, ésta se engrandece cuando el hombre es capaz de percibir por primera vez el dolor de su individualidad, cuando es tocado por el sentido de ser uno y ya no más un colectivo que obra por el bienestar de su polis. Ese individuo es tocado por el destino y por los dioses en forma brutal.

Como en todo despertar inicial, el impacto es terrible. La primera impresión es que los dioses lo son y lo pueden todo y el hombre no es ni puede nada. La tragedia representa el sentido trágico del acontecer, de reconocerse como hombre, lo que aparece no sólo

en los autores dramáticos sino también en los historiadores del período, en Heródoto por ejemplo. Así, la tragedia deja de representar temas míticos y pasa a mostrar a un hombre enfrentado en un momento con su propia realidad individual y con la necesidad de resolver ese enfrentamiento. Es esa resolución lo que lo va a transformar en un héroe trágico o en un personaje de la tragedia. Esta diferencia aparece en Sófocles. Edipo se siente tocado y responde a su destino, enfrentándolo y responsabilizándose de él; Yocasta, en cambio, se suicida. La diferencia está en considerar a Edipo como un héroe trágico y a Yocasta como un personaje de tragedia. Porque los tragediógrafos muestran a un hombre que por primera vez es capaz de enfrentar el destino, aun sabiendo que va a perder. Esa lucha, esa responsabilidad, lo transforma en un héroe trágico.

Para terminar con Eurípides, hay que decir que él no fue recepcionado por su época como lo fueron Esquilo o Sófocles, ya que incorporó ciertos cambios temáticos en la tragedia para los cuales sus contemporáneos no parecían estar receptivos todavía. En sus obras, el individuo, siempre enfrentado entre la pasión irracional y la razón, es vencido por lo irracional. Esta solución aterró al público que lo escuchaba y que no estaba preparado para desacralizar el mito, para enfrentar lo grande y lo tremendo que es un ser individual.

El caso de Séneca es distinto. El impacto del siglo I en el mundo romano fue tremendo. El ambiente político en que se desarrolla su tragedia resulta totalmente diferente al griego. Corresponde al fin de la Roma republicana, poseedora de una ética de comportamiento bastante consistente, y al inicio del período de transición hacia el imperio, con emperadores como Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón, algunos de los cuales relajan la vida imperial a niveles de censura pública.

Séneca, que provenía de una familia acomodada, se retira en su juventud de este mundo cortesano y lleva una vida ascética, adoptando la filosofía estoica. Debido a sus opiniones es exiliado a la isla de Córcega por Mesalina, esposa de Claudio. Luego, la segunda

esposa de Claudio lo hace volver a Roma para que se encargue de la educación de su hijo Nerón. Aunque transa y vive varios años en la corte, la vida palaciega de ese periodo termina por chocar a Séneca, haciéndolo retomar su origen estoico y retirarse de la corte de Nerón. Finalmente, le avisan que se ha dictado una condena de muerte en su contra y se suicida, como muchos otros autores de la época. En ese periodo tremendamente violento, represivo e inestable, Séneca va a lanzar una alerta moral, desde su

Ifigenia de Eurípides. En la foto: B. Martínez, C. Lagos, C. Rebolledo, D. Schlesinger y M. J. Necochea.



enfoque filosófico, sobre la responsabilidad de los hombres frente a sus actos.

El vínculo entre Eurípides y Séneca está dado no sólo por la forma en que Séneca toma a Eurípides y recrea sus temas (como en el caso de **Fedra** e **Hipólito**), sino también porque ambos tienen una fuerte impronta moral. Para los griegos antes de Eurípides, la divinidad siempre hacía el bien; todos sus designios eran correctos. Sin embargo, ya Sófocles, algo anterior en el tiempo y algo más perspicaz en ciertas materias, se da cuenta de que la divinidad puede ser injusta, a pesar de lo cual vale la pena optar siempre por ella. Eurípides, en cambio, plantea que, si la divinidad hace el mal y no es justa, no es divinidad, y le quita esa categoría de inmediato. Esta idea está preñada de un contenido moral muy fuerte.

Por su parte, Séneca, quien proviene de la filosofía estoica (a diferencia de Eurípides que lo hace de la sofística), vive en un periodo muy convulsionado, de gran corrupción, durante el cual se van a levantar voces que, impelidas por el imperativo moral de explicar a quienes los están escuchando cuál es su concepción de la vida, lo expresan en sus obras literarias.

En Eurípides, la responsabilidad del tragediógrafo es explicarle a un público, que no necesariamente tiene la suerte de ser muy letrado, lo que está pasando en el mundo político y social. Séneca, en cambio, se sitúa frente a una nobleza cultivada a la que quiere tocar porque siente en ella la decadencia. Uno de sus personajes lo dice, creo que es la

Nodriza a Fedra: *¿Por qué los simples ciudadanos gozan de placeres simples, por qué los hombres ordinarios saben moderarse, mientras los reyes y los banqueros no sueñan más que con excesos y perversiones? El poder hace desear lo imposible.* Esta es una crítica frontal al estrato al que Séneca pertenece, una crítica abierta a esa vida cortesana disoluta de la que él también fue parte.

UNA MIRADA DESDE LA FILOSOFÍA

Carlos Cerda: Antes que nada, quiero manifestar mi total acuerdo y entusiasmo por la forma en que María José ha presentado su exposición desde una perspectiva histórico-cultural. Me parece muy enriquecedor el aporte desde dimensiones distintas a las específicamente teatrales, así es que voy a abordar el tema de la tragedia desde la perspectiva de la filosofía.

A G N E S de Catherine Anne

fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Traducción : Milena Grass y Viviana Espinoza
Dirección : Adél Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Erlandsen

Reparto

Agnés 12 años : Claudia Urrutia
Agnés Adolescente : Aranzazi Yankovic
Agnés Adulta : María José Necoechea
El padre : Braulio Martínez
La madre : Virginia Silva
La abuela : Beatriz Liebe
Francisca : Carolina Araya
Helena : Carolina Rebolledo
Pedro : Gabriel Sepúlveda
Ludovico : Cristián Ortega
Empleado de la lavandería,
joven extranjero : Francisco Albormoz
Dueña de la lavandería : Daniela Schlesinger
Ginecólogo : Andrés Kalawski

Mis alumnos saben que, en mis clases de dramaturgia, tratamos de poner un fuerte acento en pensar aquello que hemos llamado teatro y este pensar el teatro tiene su origen en la filosofía, que se manifiesta siempre que intentamos abordar conceptualmente cualquier realidad. Quiero compartir ahora con ustedes la variedad, profundidad y urgencia de los problemas que esta reflexión nos plantea.

En primer lugar, y en consonancia con las aseveraciones de María José, cuando hablamos de tragedia tenemos que entender que esta se entiende mejor al interior de la cultura que le dio origen y sentido. Estamos hablando de la tragedia griega, no del concepto vulgar que habla de tragedia cuando en la carretera hubo quince muertos. Nos referimos a un fenómeno que nace y se desarrolla al interior de una cultura.

En segundo lugar, pienso que nos cuesta entender la cultura griega debido a la interferencia conceptual que supone nuestra larga pertenencia a una cultura de raíz judeocristiana. Habría que explicar aquí el

I F I G E N I A de Eurípides

fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Dirección : Adél Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Erlandsen

Reparto

Agamenón : Andrés Kalawski
Anciano : Claudio Lagos
Coro : María José Necoechea
Carolina Rebolledo
Daniela Schlesinger
Corifeo : Virginia Silva
Meneles : Braulio Martínez
Mensajero : Christian Ortega
Ifigenia : Carolina Araya
Clitemnestra : Arqélica Martínez
Aquilés : Gabriel Sepúlveda

sencido profundo de una frase de Federico Nietzsche, la persona que, a mi juicio, ha pensado con mayor profundidad la tragedia en la cultura griega: El cristianismo es un platonismo para el pueblo. Esta afirmación devela la fusión de las categorías, los conceptos y las estructuras de pensamiento de una cultura, la griega clásica, con una tradición cultural judeocristiana que la carga de contenidos que nunca tuvo, al mismo tiempo que la enriquece con elementos nuevos.

En el ámbito de significación de la cultura judeocristiana, la cultura griega tiene un sentido sumamente distinto y muchas veces opuesto al original. Hablábamos hace unos días con María José e Inés Stranger de esa idea casi escatológica de la estructura cristiana de pensamiento: dios = bien, arriba en la cúspide, lo cual no tiene nada que ver con el concepto del bien en Platón. Y el concepto de motor inmóvil con que el cristianismo asocia a la divinidad con el pensamiento aristotélico es totalmente diferente a la idea cristiana y corresponde simplemente al origen del movimiento.

Para Aristóteles, el movimiento es el ser y el primer motor inmóvil es aquello que da origen al ser; es decir, a todo lo que existe, a todo lo que es parte y contribuye al movimiento.

En tercer lugar tenemos que, a esta dificultad cultural para entender lo que era la tragedia, se suma además una dificultad conceptual, porque el concepto trágico se ha entendido de muchas formas y existen varias acepciones filosóficas, no sólo una. Por ejemplo, cuando un pensador tan importante como Miguel de Unamuno se pregunta sobre el sentido trágico de la vida, aborda el tema de la tragedia. Para él, lo trágico es algo muy preciso, muy claro: lo trágico es nuestra finitud y la condición humana es incompatible con la realización de la permanencia, con la inmortalidad.

Nietzsche, en cambio, plantea claramente en **El nacimiento de la tragedia** que lo trágico es la inevitable confrontación del hombre con el sin sentido. Para el filósofo alemán, nada tiene sentido y los griegos lo sabían. En su libro evoca el famoso ejemplo de Selene, que dice que lo mejor que podría haberle ocurrido a un hombre es no haber nacido, pero que si ya nació y anda caminando por ahí, lo mejor que podría

S U Z A N N E de Roland Fichet

Fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Traducción : Milena Grass y Francisca Cervello
Dirección : Adel Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Eriandien

Reparto

La última persona : Andrés Kalawski
Suzanne 1961, 1971, 2001 : Carolina Rebolledo
El joven parisino (Max Campère
y Zolar) 1961, 1971, 2001 : Francisco Albornoz
Cura Guillermo, Director,
Psicoanalista, Visitante : Claudio Lagos
Suzanne 1981 : Daniela Schlesinger
Asistente : Christian Ortega
Suzanne 1991 : Angélica Martínez
Max Campère y Zolar 1981, 1991 : Francisco Ossa

F E D R A de Séneca

Fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Traducción del francés : Milena Grass y Marjorie Pinto
Dirección : Adel Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Eriandien

Reparto

Hijólito : Francisco Albornoz
Fedra : Beatriz Liebe
La Nodriza : Aranzazu Yankovic
Coro : Claudia Urrutia
Teseo : Francisco Ossa
Mensajero : Christian Ortega

pasarle, en esas condiciones ya deplorables, es morir lo antes posible. Este pensamiento expresa un sentimiento más que una idea o un concepto. La misma intuición de la finitud, del sentimiento trágico de la vida, del sin sentido, precisamente de ese sentido de lo absurdo del que habla Camus en *El mito de Sísifo*, cuando dice que hay un sentimiento diseminado por el mundo, el sentimiento de lo absurdo.

Nos vemos enfrentados entonces a una dificultad conceptual a la vez que histórico-cultural y filosófica, que tenemos que atravesar para llegar a entender qué era la tragedia para los griegos. Por eso manifesté mi completo acuerdo con lo que ha dicho María José, ya que ella expuso muy bien esa diferencia radical entre lo que los griegos entendieron por tragedia y lo trágico.

Pasemos ahora a una segunda idea. Esa misma cultura clásica griega de que estamos hablando determinó y desarrolló los elementos específicos propios – exclusivos, diría yo, para ser más categórico – de la representación trágica, y esto quedó consignado, afortunadamente, en un libro al cual tenemos acceso hoy en día: la *Poética*, de Aristóteles, libro absolutamente capital para entender estas cuestiones. Resulta sumamente interesante que la misma cultura que nos legó toda una existencia intelectual y valórica haya generado, en su seno, los códigos para interpretarla. No tenemos que recurrir a un tercero para entender qué es la tragedia, no tenemos que recurrir a un historiador del romanticismo alemán o francés, podemos entender la tragedia, ese fenómeno tan propio de la cultura griega, porque ya al interior de esa cultura fue interpretado. He aquí la gran virtud que tiene el pensamiento de Aristóteles: nos permite conocer hoy la tragedia como los propios griegos la vieron.

Y nos vemos enfrentados así al desafío de realizar una lectura interesante de la *Poética* desde la propia filosofía de Aristóteles; o sea, ¿cuál es el ser de la tragedia en términos de las famosas cuatro causas aristotélicas: la causa material, la causa eficiente, la causa formal y la causa final? Expliquemos fácilmente estos términos filosóficos tomando el ejemplo de la mesa. Para Aristóteles, una mesa es posible porque

concurren a su ser, a su existencia, cuatro cosas distintas vinculadas a ella: 1) La causa material, de qué está hecha, por supuesto, y cualquier reflexión que me acerque de la madera al árbol, del árbol a la naturaleza, nos puede llevar mucho más lejos de lo que aparentemente encierra este enunciado tan simple; 2) la causa eficiente, simplemente el carpintero que la fabricó, quien hace la cosa, quien ejerce la acción que conduce al ser; 3) la causa formal, el modelo, esa idea de la figura que precede a la realización de la misma; y 4) la causa final, ¿por qué se ha hecho?, para que podamos poner un vaso y papeles y micrófonos sobre ella.

Estas cuatro causas son muy importantes en el caso de la tragedia. En primer lugar, la causa material es el hombre corpóreo, el cuerpo del hombre. En el teatro, la tragedia es una imitación de acciones humanas mediante acciones humanas; así como en el caso de la epopeya, de la lírica, de los poemas homéricos, la acción humana es imitada mediante la palabra. El hecho de que se puedan imitar las acciones humanas mediante otras acciones humanas pone en el tapete el cuerpo, la presencia corpórea del actor, de quien imita y hace posible el arte de la representación. En segundo lugar, la causa eficiente: tal como el carpintero hace la mesa, ¿cuál es la acción de representar? Luego está la causa formal, una forma que es el fin estético y que, en el caso de la tragedia, es la *anagnórisis*. Y también hay una causa final, un fin propio de la polis, digamos por eso que es un fin político: la *catarsis*.

UNA MIRADA DESDE LA ESCENA

Adel Hakim*: Quiero empezar explicando por qué tragedia y modernidad, y no tragedia y contemporaneidad. La contemporaneidad tiene mucho que ver con la actualidad, con lo que vemos todos los días en televisión, mientras que la modernidad es un concepto que se viene utilizando desde fines de la Edad Media hasta nuestros días, por oposición a la época de la tragedia griega, aunque también puede mezclarse con ese período. Por ejemplo, Séneca es para mí un autor muy moderno, a pesar de no ser contemporáneo. A mi modo de ver, la modernidad comienza en el



Agnes de Catherine Anne.
En la foto: B. Liebe y A. Yankovic.

período de Kant—o por lo menos tiene que ver con esa época—, en el cual se cuestiona la lógica aristotélica.

Definir la tragedia es un poco difícil. ¿La definimos como un género literario o la definimos como la permanencia de la identidad humana, de la finitud humana, como decía Carlos? Pienso que hay una gran diferencia entre la tragedia antigua o, por lo menos, la tragedia en el sentido antiguo, y la tragedia en el sentido moderno. La primera es más bien una tragedia de lo lleno. En ella, el mundo está sumamente estructurado, tanto en términos de la sociedad como de la familia, la religión, la relación con los otros, la pertenencia a ciertos clanes, etc. Con los griegos, nos

encontramos en un mundo lleno; y la tragedia antigua muestra al individuo enfrentado a ese lleno. La tragedia moderna, por su parte, es más bien una tragedia del vacío, porque, después de la Segunda Guerra Mundial, nos cuesta mucho encontrarle sentido a las cosas.

Hace dos años, cuando estaba en Beirut, ocurrió algo que me impresionó mucho: unos hombres de 30 a 35 años decían que preferían la época en que estaban en guerra, porque la guerra es una época llena, en la cual sabían cómo se tenían que identificar y se daba una fuerte solidaridad entre las personas. Una vez finalizado el conflicto y establecido un liberalismo salvaje, sólo quedaba el individualismo y las personas se veían ante una enorme falta de sentido. Ambos casos resultan aterradores, porque la guerra cuestiona el sentido mismo de la vida y, cuando ésta acaba, la vida también pierde su sentido.

Vuelvo ahora a mi relación con la tragedia—relación que es muy subjetiva. En ella me interesa personalmente lo que le vamos a comunicar al público. A mi modo de ver, las cuatro obras con que trabajamos son obras eminentemente políticas y las cuatro heroínas femeninas

plantean el problema de la propiedad. Estas cuatro mujeres pertenecen a distintos hombres. Ifigenia y Agnes pertenecen a sus padres y, en cada caso, los hombres así lo manifiestan: el padre de Agnes dice Agnes es mía, me pertenece; Agamenón cree que su hija es de su propiedad y que puede disponer de ella, y que ésta no le pertenece a Clitemnestra, y todos los hombres del clan de Agamenón piensan que él tiene ese derecho. Fedra le pertenece a Teseo y, por eso, Hipólito jamás se plantea la pregunta de si puede o no amarla, porque ella es de su padre y no tiene ninguna autonomía para tomar decisiones, no puede elegir amar a otra persona. La Nodriza se lo dice claramente

cuando ella le manifiesta su amor por Hipólito: estás loco. Así es que los sentimientos más profundos de Fedra quedan fuera de toda posibilidad; esa relación íntima la convierte en una persona enferma, una persona loca. Creo que en **Fedra** se narra la locura de alguien enfrentado a un orden social definido en forma muy rígida y estricta; quien siente cosas que están en contra del orden social, es condenado por loco.

Otro aspecto muy interesante de esta obra es que, en una primera etapa, Fedra nunca cuestiona el sistema: lo que ella quiere es cambiar de propietario, le gustaría pertenecer a Hipólito. El libro de Séneca es muy preciso en este sentido, ella le dice a Hipólito: *quiero ser tu esclava*; y no estamos haciendo una inferencia, no se trata de una metáfora, esto aparece así en forma textual. Sin embargo, desde del momento en que ve que no tiene la autonomía para cambiar de propietario, Fedra se va a abocar, junto con la Nodriza, a hacer que el sistema explote, que llegue al límite de la monstruosidad. Van a lograr que Teseo destruya a otro que también es de su propiedad, Hipólito, lo cual es muy grave, porque estamos en un sistema patriarcal e Hipólito es el sucesor. Dentro de ese sistema social, Fedra y la Nodriza pasan a ser, en el fondo, terroristas.

Pienso que las obras de Séneca, en general, tienen una enorme fuerza política porque no proponen ninguna catarsis. Por eso, Artaud decía que Séneca representaba el punto máximo del teatro de la crueldad, porque no les ofrecía ninguna posibilidad de salvación ni a los personajes ni al público.

Séneca presenta en forma muy clara la perversión del sistema, mientras que Eurípides dice cosas muy importantes sobre el ámbito político, propone una poética que es, en sí misma, una catarsis y una temática que se resuelve con el milagro, porque Ifigenia acepta el sistema en su totalidad, no lo cuestiona para nada. Incluso Clitemnestra, que podría cuestionarlo, que podría constituirse en una especie de Fedra, tampoco lo hace y plantea una pregunta sumamente grave: *¿por qué matan a mi hijo y no a los hijos de Helena?*, con lo cual quiere decir que está en favor del sacrificio de los hijos. Aunque me parece que la obra de Eurípides es muy ambigua en el plano político, de

todas maneras tiene algo muy interesante y que produce cierta catarsis, que hace que el público no recepcione lo que se está planteando y que nunca cuestione el problema de la guerra. Resulta evidente que los griegos le están haciendo la guerra a Troya y finalmente la destruyen. Con Eurípides estamos en un sistema totalmente lleno, mientras que Séneca es mucho más moderno, en el sentido de que le evita ciertas sensaciones al público y no resuelve el problema.

En el caso de **Agnes**, no sé si se trata de una obra contemporánea o moderna, porque produce una catarsis, plantea que, a la larga, Agnes logra salir del problema y la obra se resuelve a través de una pirueta poética con la aparición del fantasma de la abuela y la salvación final. Agnes deja atrás su pasado individualmente, pero eso es mentira porque el 90% de las niñas que viven lo que le tocó vivir a ella entre los 12 y los 16 años, no salen nunca del problema. Desde el punto de vista estadístico, **Agnes** es mentira.

En el caso de **Suzanne**, tampoco hay respuesta. Suzanne también le pertenece a un hombre, a Zolar, al autor, y es una víctima total de su historia y de su pueblo, de las cuales no es capaz de salir. En cierto modo muy sutil, me parece que la obra de Roland Fichet crea una poética, sin dar una respuesta moral o inmoral, como en el caso de **Agnes** y de Eurípides.

Todo esto me lleva a pensar que las cuatro obras son tragedias y que cada una responde dramáticamente de distinta manera; de allí la importancia de trabajar en las cuatro simultáneamente.

DISCUSIÓN

María José Cot: Me parece interesante analizar cómo el personaje de Suzanne fue dividido en tres desde el punto de vista de la narración, con tres actrices y tres momentos en sus vidas, al igual que Agnes, también con tres momentos para contar su historia. Creo que esto es sintomático de la sensación de que, hoy en día, un solo individuo no puede soportar el peso de la tragedia. Y las responsabilidades sociales y el sentimiento de culpa del personaje quedan divididos en tres.

Carlos Cerda: Hace un momento, María José señaló que la tragedia es impensable sin un proceso de personalización; es decir, que la tragedia supone a la persona como fundamento. A la **persona** le ocurre algo, **no** a la polis; los protagonistas son Edipo, Fedra, Hipólito, etc. A partir de esa idea, me llamó muy poderosamente la atención el hecho de que dos de las cuatro obras representadas desarrollaran el mismo proceso de atomización o de complementación de la persona que padece el fenómeno trágico. En **Suzanne** es el mismo personaje, pero por alguna razón, tres actrices la representan; lo mismo ocurre en **Agnès**. Este es un tema recurrente. No es casual que hace un par de años se haya presentado en el teatro de nuestra universidad **Tres mujeres altas** donde también se da esa atomización, esa división.

La sensación de que uno —ese uno que siempre nos pareció tan idéntico al que nos reflejaba el

espejo—, en realidad es muy distinto al reflejo, es algo que ya el psicoanálisis nos enseñó a ver con mucha mayor profundidad. Ese uno no es tal, sino que hay signos contradictorios en él, apetitos diferentes en distintos momentos de la vida. Voy a usar dos palabras maravillosas y con ellas voy a citar a Eliott, quien sostenía que el hombre es deseo y memoria. En Freud ya estaba la idea de que el deseo y la memoria no son continuos ni siempre los mismos. En el fondo, es probable que una vida humana no sea más que la progresión, la mutación de esos deseos y el enriquecimiento de esa memoria. Hay que aclarar que la memoria no es mera acumulación de lo que hemos vivido personal o históricamente; la memoria es necesariamente selectiva. Dos personas que han pasado exactamente por la misma experiencia recuerdan cosas distintas. Puede ser que, al interior de una familia, una pareja, por ejemplo, el hombre y la mujer

Agnès de Catherine Anne. En la foto: Y. Silva, B. Martínez, C. Urrutia, B. Liebe y C. Araya. Escuela de Teatro UC, 1999.



tras dos años juntos, tengan memorias muy distintas de los mismos acontecimientos.

La idea del deseo cambiante y de la memoria que progresa, y de que la vida del ser humano está en progresión y que es posible representar dicha progresión a partir de la discontinuidad, es lo que vemos reflejado en estas obras. Una Suzanne de 40 años tiene una idea de cómo era la Suzanne de 16, pero nosotros vemos a la Suzanne de 16 y cómo vive lo que le ocurre; y podemos contrastarlo con la forma en que ella misma se percibe cuando ya es mayor. Esto se hace explícito cuando la Suzanne de 16 años le dice a la Suzanne de 40, yo también estoy dentro de ti.

La forma en que esto se plantea en la obra es muy importante, porque no establece un orden causal por el cual la Suzanne de 50 años sea como es por lo que vivió la de 16 años. El elemento teatral propio de la representación en que un personaje es realizado por tres actrices en tres momentos distintos de su vida apunta a un hecho esencial, no a una cuestión de orden formal. Porque no hay tal causalidad. La Suzanne de los 50 años no estaba determinada por la de 16 años, sino por lo que hizo en el periodo en que pasó de ser una a ser otra.

Lo anterior es sumamente importante en términos de las proyecciones que esto puede tener para el concepto mismo de representación. Desde luego estaríamos incursionando muy peligrosamente, y además muy gratamente, en un espacio en el cual el concepto mismo de personaje pasa a tener una sustancia cualitativamente distinta. En el caso de **Suzanne**, la bifurcación del personaje, la aniquilación de la persona, del concepto persona-unidad, tiene que ver con el transcurso del tiempo y, sobre todo, con las

Rodrigo Leboe



Suzanne de Roland Fichet.
En la foto: C. Rebolledo, Escuela de Teatro UC, 1999.

determinaciones que se toman y que modifican el curso de cada vida. Por eso, en parte es cierto que lo que hago a los 16 años va a determinar lo que hago a los 40 años, pero la pregunta que yo me hago es si en verdad es así, si podemos legitimar con certeza esa continuidad.

Adel Hakim: Me gustaría agregar algo al respecto, sobre la relación entre la identificación y el pensamiento. El estilo de teatro que a mí me gusta no puede ser sino político, un teatro que cuestiona, junto con el público, un problema político. En ese contexto, los actores no son nunca los personajes, sino los

transmisores de un discurso, de cierto punto de vista específico al interior de una sociedad.

Si partimos de esta premisa, cualquier actor podría, a fin de cuentas, interpretar cualquier rol, porque si la pieza está bien escrita, si se sostiene, entonces cualquier actor puede defender el punto de vista del personaje sin que tenga que calzar necesariamente con él. Es lo que ocurre con **Suzanne y Agnes**, ambas obras están escritas así, no se trata solamente de un aspecto de la puesta en escena. Desde la construcción dramática misma, cualquier actriz, sin importar la edad que tenga, puede defender el punto de vista de los personajes a los 12 años, a los 16 o a los 30.

Se trata de entrar en el punto de vista. La actriz se identifica con ese punto de vista, no con el personaje. Esto no quiere decir que se esté identificando con un punto de vista abstracto, estamos hablando de algo muy carnal y muy emocional, porque cada vez que dice algo lo hace de manera muy emocional. Si llevamos esta idea al límite, estamos hablando de un teatro en el cual no hay psicología.

Por ejemplo, en **Suzanne**, lo que la actriz tiene que hacer, desde sus 20 años, es defender el punto de vista de una niña de 12. Y cuando uno, como espectador, la ve en el escenario, entiende lo que le pasa a una niña de 12 años en esa situación. No estamos ante una situación realista; si así fuera, la actriz tendría 12 años y el padre tendría que tener 35. En este caso estamos en otra lógica de la representación.

Esta es precisamente la diferencia con el cine y la televisión, lo que hace que el teatro sea absolutamente necesario. Si no tenemos esa relación, el teatro deja de tener sentido porque, desde ese punto de vista, el cine y la televisión lo pueden hacer mucho mejor.

Carlos Cerda: En relación con esta diferencia entre televisión y teatro, en lo que tiene que ver con el arte de la representación y la interpretación, y las modalidades de esta interpretación -si es psicologista o si apunta a la esencia de la representación teatral, que elude esa identificación y apuesta a lo que entendemos por *mimesis*-, quisiera contarles una anécdota sobre el montaje de la adaptación de mi novela **Una casa vacía** realizado por el Taller de Investigación Teatral.

Cuando se estrenó la obra, el actor que hacía el padre de la protagonista era un hombre de 70 años, Roberto Navarrete. El estreno fue el 18 de octubre y

Rodrigo Luján



Suzanne de Roland Fichet.
En la foto: F. Albornoz y C. Rebolledo.

esto es importante porque aún no se producía la detención del General Pinochet en Londres, y la obra apostaba de alguna manera a la catarsis de la reconciliación que ocurría cuando el padre, que le había entregado la casa de horror a la hija, se quebraba. Roberto actuaba ese quiebre desde la edad precisa del personaje.

Entonces ocurrió la detención de Pinochet y una cantidad significativa de personas empezaron a concurrir a las embajadas de España e Inglaterra para manifestarse en contra del hecho. Como vivo en los alrededores, llegué incluso a invitar a Raúl Osorio, el director del montaje, para que presenciara estas manifestaciones enervadas y fanáticas que durante un par de semanas fueron realmente impactantes.

El surgimiento de esta violencia coincidió con el agravamiento de Roberto Navarrete, debido al cual tuvimos que reemplazarlo en pocos días. El actor disponible para tomar el papel fue Pablo Macaya, que tiene 30 años. Yo no entendía mucho la proposición de Raúl porque, como todo el mundo, tengo prejuicios. Me costaba imaginar que un actor diez años menor que la actriz que interpretaba a su hija estuviera en escena haciendo el papel de padre. Aun así, seguimos adelante y lo que pasó fue que, sobre el escenario, apareció lo que estábamos viendo en las calles, en la sociedad real. En lugar de hacer un personaje padre anciano, que se quebraba, Pablo mostraba a un hombre incapaz de reconocer que había hecho algo malo al haber negociado con la casa, incapaz de reconocer su error, su pecado o su crimen, o como quieran llamarlo.

Cuando el papel lo hacía Roberto, la gente se emocionaba y decía que algún día habría reconciliación. Con Pablo, en cambio, la catarsis no se producía,

Rodrigo Latorre



Suzanne de Roland Fichet.

En la foto: C. Rebolledo, Escuela de Teatro UC, 1999.

no surgía ninguna posibilidad de reconciliación, sólo un silencio brutal. Al final, la gente prácticamente no aplaudía y el ambiente era terriblemente tenso: con un hombre como ese, la reconciliación está muy lejos. Tengo la impresión de que el país en el que estamos tiene más que ver con este segundo espíritu. Y en el teatro lo que se quiere representar es una verdad, no un estereotipo.

*Traducción de intervención de Adél Hakim: Mireia Grass

Resurrección de Séneca¹

ANNE UBERSFELD

PROFESORA DE TEATROLOGÍA
UNIVERSIDAD DE PARIS III

Hubo un eclipse de Séneca. O, más bien, nunca hubo Séneca en los escenarios franceses, a no ser muy retocado por Racine, ese Racine que, en su **Fedra**, está mucho más en deuda con Séneca que con Eurípides. ¿Por qué este enorme dramaturgo que alimentó a Shakespeare -hoy en día resulta evidente-, que alimentó a Corneille (y a Racine), y para qué hablar de Victor Hugo, por qué no aparece en nuestros escenarios? Quizás Séneca le dice algo al mundo actual que éste aún no ha entendido. Que la violencia es aterradora, dominadora, que está inscrita en nuestros genes y en nuestros deseos, que es preciso convivir con ella, que incluso el héroe más glorioso también le está sometido, ya sea como verdugo o como víctima. Queremos mostrar eso, dice Adel Hakim, uno de los directores de Séneca, *la historia de la violencia humana que persiste hasta nuestros días*.

Hay que agradecer a Florence Dupont un regalo espléndido: la traducción francesa del teatro de Séneca en su totalidad.² Si le preguntamos a los directores (por qué Séneca hoy día?, todos responden: por la traducción de Florence Dupont. Y todos afirman asimismo no haber tenido ningún problema con un

texto que los actores podían decir. Una gran traducción, ágil, elegante, que aleja, a través de una suerte de simplicidad, cualquier sospecha de énfasis: la violencia aparece casi discreta y pura sin estar acompañada por un exceso verbal. Ausencia de oropeles y miriñaques: la desnudez del monstruo.

Junta a la traducción, otro regalo, un libro sobre el teatro de Séneca, titulado **Los monstruos de Séneca**,³ un compendio, de grandes dimensiones, de contenido considerable, encargado de decirnos la extrañeza de este teatro, tan lejano de nosotros, supuestamente, como de la tragedia griega. Sobre este último punto estaremos fácilmente de acuerdo. ¿Pero de nosotros? ¿Está tan lejos de lo que nosotros deseamos? Un teatro hecho para ser mostrado, representado, palabras y música, y danza, de ser posible. Un teatro que no nos dará lecciones ni nos mostrará cómo salir de las catástrofes, porque precisamente de las catástrofes no se sale. Florence Dupont intenta matar y rematar un cadáver, un pseudo-brechianismo difunto. Y es precisamente esto lo que hace que este teatro sea tan cercano y tan vivo para nosotros, es por esto que los directores le saltan encima con tanto entusiasmo: es un teatro de la *performance*, que sólo cobra vida (y sentido) en escena – un teatro que no sea sólo un teatro de ideas, donde las puras ideas por sí solas constituyen máximas un poco ramplonas de la sabiduría de las naciones (algo que Florence Dupont nos muestra admirablemente). ¿Es contradictoria la notable vuelta contemporánea al texto, contra el puro juego escénico? Para nada: lo que fascina en Séneca es

1. Agradecemos a Théâtre/Public su autorización a *Apuntes* para publicar este fragmento, aparecido en su N° 130-131, 1998.

2. **Sénèque, Théâtre**, traducción de Florence Dupont, Tomos I y II, Le Spectateur Français, Imprimerie Nationale, 1992. (Nota de la traductora: de esta versión francesa, se hizo la traducción al español con que se trabajó en la Escuela de Teatro LIC).

3. Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Belin, Paris, 1995.

la alegría de caer en un gran texto de impresionante fuerza escénica, pero donde las descripciones, las evocaciones, los relatos requieren inevitablemente la enunciación del actor, un texto que estimula la imaginación de los artistas. ¡Un texto de una escritura soberbia y que no puede prescindir de ese trabajo de los artistas, qué maravilla!

Además, se trata de un teatro de la fábula:

Necesitamos las viejas fábulas; necesitamos que en escena una mujer joven o un hombre viejo digan por nosotros: ¡Cuento! Y que quien ha visto y sabe, se ponga a contar. La épica; aunque Florence Dupont no pronuncia esta palabra, me parece que la articulación de lo dramático y del relato hecha por un narrador oral es fundamental en Séneca. Sin duda, nuestros contemporáneos, un poco aburridos con la contemplación de

los pequeños conflictos psicológicos del amor y de la codicia, de los raciocinios de un héroe que no se halla en su piel o que ha sido mal alimentado, necesitan de esas fábulas mayores, de esas fábulas, necesitan encontrarse en el fértil terreno imaginario de la cultura occidental, en la vieja mitología. Y, para equilibrar un poco las cosas, necesitan además el sabor del suspense; conocemos las fábulas, sabemos cómo terminan y siempre nos preguntamos: ¿y Pulgarcito, qué hizo entonces? Eso mismo ocurre con *Tiestes*, obra maestra de la angustia.



Rodrigo Cuevas

Fedra de Séneca.
En la foto: B. Liebe.
Dirección: Adel Hakim,
Escuela de Teatro UC,
1999.

EL HORROR

No tengamos miedo de las palabras; si el teatro de Séneca nos gusta es porque es un teatro del horror. Y el horror es algo que conocemos. ¿Podría acaso esa misma experiencia nuestra hacernos desistir? No, porque se trata de obras maestras y la belleza es un buen antídoto contra lo insoportable. Este mecanismo del horror es analizado con admirable claridad por Florence Dupont. Para el personaje, el comienzo del drama es el dolor, el sufrimiento producido por ofensas mayores, por la agresión, por la injusticia, Medea abandonada, Atreo traicionado vilmente por su hermano, Hércules con un padre celeste que se niega a reconocerlo... De ese dolor legítimo, el héroe pasa a través de una transgresión, de una falta, al estadio del furor, que le hace abandonar la condición de ser humano y lo convierte en un monstruo propiamente tal.

Nosotros conocemos el estadio del dolor; la televisión nos ceba con él: es el momento escandaloso, cuando aparece el padre cuya hija ha sido violada y asesinada o la madre, en el mercado de Sarajevo, que sostiene entre sus brazos el cadáver de su niño. Ante este dolor, nos convertimos en espectadores ingenuos, dispuestos a acoger, a aceptar el movimiento de la venganza, al héroe que llevará a cabo el contracrímen. Delante de la pantalla, quien mira se complace soñando un crimen que restaure en alguna medida la justicia, un talión que devuelva el orden. Pero no: admirable Séneca, exterminador de sueños sádicos. La venganza es un escándalo, una locura, y el vengador es un furioso. La violencia no redime. Ocurre, entonces, una transformación del dolor en monstruosidad: el sufrimiento de la guerra se trueca en genocidio; los sufrimientos del esposo o de la esposa traicionada, en masacre de inocentes. Entropía del horror que nosotros sí reconocemos.

Este teatro es, sin duda, latino, pero no por ello

dejamos de reconocer en él algo de nuestro propio mundo. Aunque no estemos sensibilizados ante lo que aparece como esencial en la fábula, es decir, la transgresión de un ritual: la profanación de tal o cual acto sagrado. ¿Hércules hizo un sacrificio humano? No, tras matar a sus enemigos, no se lavó las manos y ofreció un sacrificio a los dioses, presentando como ofrenda la sangre de sus enemigos que manchaba sus manos; claramente no está bien, pero no es suficiente para masacrar a toda una familia. Más que ser sensibles al origen de la transformación de Hércules en monstruo, somos sensibles a su corolario, la monstruosidad está diseminada por el mundo. Y a la ausencia del ritual en nuestro mundo, cuyo corolario es una especie de profanación de las cosas sagradas igualmente diseminada, que empieza por la vida humana. Lo que se dice parece del orden de lo indecible. Porque la palabra humana, lo quiera o no, secreta siempre un sentido, porque cada vez que los hombres hablan fabrican un sentido, apenas dicen algo escuchamos: un gran reclamo, un grito de horror ante esta profanación de lo que para nosotros es lo más sagrado —la vida humana—, el horror de la violencia o de la tiranía, una imprecación diez veces repetida, el horror de la violencia de Atreo, de Agamenón, de Tántalo o de Medea, horror de una violencia que Hércules combate, antes de ser dos veces vencido por ella. ¿Vencido o victorioso? Florence Dupont protesta contra cualquier tipo de semantización de Séneca. Está bien: no estamos en el sentido, sino en la emoción —en lo indecible.

Ese mundo de Séneca es un mundo completamente humano, donde, si los dioses aparecen, como Juno en Hércules furioso, lo hacen como extrañas presencias perversas. Ausencia de dioses: en Medea, la última palabra de la obra es pronunciada por Jasón, quien le dice a Medea, la infanticida, que sale impune: *Da testimonio, donde quiera que vayas, de que los dioses no existen.*

Traducción Milena Grass

Entrevista a Carla Matteini

Una agitadora de teatro

ANDREA JEFTANOVIC
SOCIÓLOGA

En España, Carla Matteini es conocida como la traductora de Dario Fo. Pero es mucho más que una traductora y traduce a varios autores más que al reciente premio nobel de literatura. Se autodefine como "una agitadora del teatro", ya que atacó el mundo de la dramaturgia desde todos sus flancos. Se ha dedicado a divulgar otras formas de teatro en un país con una dramaturgia muy dormida, de aguas estancadas por una larga dictadura que impedía que salieran determinados autores. Está segura que la posibilidad de acceder a autores extranjeros ha sido clave para ampliar horizontes, diversificar lenguajes. Su dominio es el teatro de las últimas cincuenta años, de línea alternativa, vanguardista. También ha desarrollado una fuerte línea teórica, escribe ensayos, artículos, interviene en ponencias. Correr esas voces, trayendo a dramaturgos que escriben distinto, que experimentan otras formas y abrir caminos, ha sido su eje de vida.

UNA VIDA EN EL TEATRO DE VANGUARDIA

• ¿Cómo llegaste al mundo de la traducción de teatro?

Estudié francés e inglés en Roma. También dominé el italiano porque nací allí, aunque he vivido casi toda mi vida en España. Al regresar a Madrid en pleno franquismo, años 1970-74, comienzo a participar esporádicamente en producciones de teatro con un núcleo teatral, el Pequeño Teatro Madrid. Este grupo ha encontrado el truco de burlar a la censura y traer representaciones nunca vistas en el país, como Ionesco y un montón de gente que aquí no se podía ver en un

escenario. Me encargan traducciones, las primeras son malas porque las hago muy literales y literarias; me toma veinte años dominar la palabra arriba del escenario.

Comienzo a trabajar con William Leythton, un gran maestro del método Stanislavski, del Actors Studio. El me enseña a desentrañar el texto, a no traducirlo ciegamente sino que a recrear ese lenguaje escénico en lengua castellana. Al principio hago muchas creaciones colectivas y después comienzo a hacer adaptaciones sola, como **Macbeth** y **El suicida**, de un autor ruso. Mientras tanto, yo ya había ido traduciendo varias obras de Dario Fo, actualmente ya suman más de diez libros.

• ¿Una traducción debe durar para siempre o es para una época determinada?

Yo siempre me cuestiono ese tema: creo que, al igual que la obras, las traducciones también tienen su época. Más aún en el caso del teatro de este siglo, por su cercanía es más fácil que pierda vigencia. El lenguaje contemporáneo se pasa de tiempo rápidamente y también depende del tipo de obra. Tengo una traducción de hace quince años de **Muerte accidental de un anarquista** de Fo que ya no vale. La he tenido que rehacer para una nueva edición, porque la farsa se remite a un lenguaje tan cotidiano y coloquial que está permeado y cambia en dos o tres años totalmente; entorces, tienes que revisar especialmente ese tipo de textos.

También hay autores como Ionesco, que ahora son muy difíciles, o una obra que traduje de Boris Vian, **El forjador de imperios**, que seguramente no me valdría como ahora no me valen los Fo. En el caso de

Pasolini es distinto, él es un poeta, por lo que su teatro es más intemporal, literario, muy fijo, muy verborrónico, muy rico en imágenes; tiene un lenguaje más universal. También pasa con Koltés, que es mi autor fetiche y que más ha marcado a la actual generación de nuevo dramaturgos. El es uno de los autores más complejos de traducir por la mezcla entre el rigor académico y el uso de lenguajes cotidianos; hace una síntesis de un teatro muy construido a lo clásico, pero con unas situaciones muy contemporáneas, muy duras y tremendamente poéticas.

• **La traducción en teatro, ¿es distinta si es para ser publicada o para ser representada?**

La traducción no se puede hacer en abstracto, depende si se va a publicar o montar en teatro; para mí, son adaptaciones distintas. Depende de la visión del director, depende de los actores, la palabra no debe quedar fijada. Mi respeto a los clásicos pasa por la contaminación. Por ejemplo, un Shakespeare se le respeta de acuerdo a nuestras necesidades de lenguaje y a un imaginario de fin de siglo. No se trata de hacer teatro a lo Tarantino, que es algo que discuto mucho con los autores jóvenes, esto de seguir determinadas corrientes de velocidad. Ahora bien, es indudable que el lenguaje evoluciona y a una velocidad vertiginosa en esta época de masificación mediática; pero hay que sujetar el lenguaje de alguna manera, sin dejarlo petrificado.

Hay autores, como Juan Mayorga, un connotado joven dramaturgo español, que reescriben una obra cuatro o cinco veces, la prueban con el público sin que haya pasado mucho tiempo entre una versión y otra, y no por un problema de desuso. Yo creo que el lenguaje es una arcilla muy moldeable, a veces das con una imagen perfecta, otras menos; hay que trabajar constantemente. Yo nunca quedo satisfecha con las traducciones. Siempre ves, interpretas, recibes; comunicar un autor es una tarea muy delicada, pero la traducción siempre debe estar arraigada a su entorno. Yo sé que mis traducciones de Fo, que se usan mucho en España, en Latinoamérica no pueden servir porque el lenguaje, el universo es otro.

• **¿Es el traductor otra forma de autor?**

Yo creo que no, para qué nos vamos a engañar.

Koltés siempre decía que le había servido mucho traducir a Shakespeare o a Salinger. Pero el talento de un autor... esa es otra cosa. A mí me preguntan muchas veces por qué no escribo teatro, ¿es que a mí no me da ni tiempo trasladar al castellano a todos los autores que adoro y que la gente necesita leer! Yo me he dedicado y especializado en esto.

Lo que sí es necesario es conocer mucho el idioma al que traduces; si bien es importante conocer la lengua fuente, te puedes ayudar con diccionario, pero es vital estar permeado del idioma y cultura de destino. También es necesario dominar la escritura, yo no creo que sólo basta con saber traducir, también debes saber escribir. Hay que tener un lenguaje propio pero sin poner una marca de identidad, porque tengo que ser suficientemente libre para traducir otro autor respetando su estilo y registro. No puedes traducir a Koltés de la misma forma que a Pasolini o que a Mamet, te tienes que transformar, cambiar de piel cada vez que tomas otro autor. Eso pasa por estar meses estudiando a cada escritor y su mundo.

• **¿Existe traducción inocente, donde no haya una marca del traductor?**

Eso es inevitable, yo siempre digo que **nunca** hay traducción inocente. He tenido grandes discusiones con traductores mucho más famosos que yo. Un intérprete debe imprimir una subjetividad, pero no la propia sino la subjetividad de la lectura, de su llegada a ese autor. Cada dramaturgo necesita una traslación diferente. Ese eco, esa vibración que producen en ti debes saber transferirla de manera diferente según cada caso. Pero tal vez después de treinta años traduciendo y veinte libros publicados, puedes encontrar algo, cierto sello. Pero a mí, más que los textos publicados, me importa qué pasa con ellos en el escenario. Y cuando la crítica destaca la versión, soy feliz. En estos países de tradición decimonónica se da mucha importancia a los cargos, a los títulos, y en ese marco la traducción es una tarea menor. Reivindicar este oficio es un trabajo que hemos hecho muy pocos en España. La gente debería decir *voy a ver o leer esta obra porque está traducida por una persona que me merece confianza*.

EL PAPEL ACTIVO DEL TRADUCTOR

• ¿Sigues el proceso posterior a la traducción de un texto teatral o lo abandonas como etapa autónoma?

Yo lucho por el papel del dramaturgo alemán, en el sentido que es un atraso que el autor y el traductor no participen en conjunto, día a día, en el proceso de montaje. Por ejemplo, acabo de tener una experiencia riquísima, y no es la primera en ese sentido, de trabajar dos meses con Jorge Lavelli en la obra **Eslavos**, de Tony Kushner... Le envié a París la primera, la segunda, la tercera traducción, recibiendo sus comentarios y notas. Después nos reunimos para ver cómo el texto fluía y determinar qué cosas no sonaban para ir puliéndolas. Pero donde el texto más se transformó fue en los ensayos, a veces hay cosas que en el papel pasaban inadvertidas pero, escuchándolas de la boca de los actores, definitivamente no me gustaban. Si al actor le cuesta una palabra, evidentemente hay que cambiarla.

Esta es una práctica que muy pocos siguen, el autor y el traductor deben estar en los ensayos, seguir el desarrollo. El teatro es una práctica que ergobia todos sus campos, todas sus vertientes, entonces no se puede aislar. Esos directores que no quieren al autor abajo, porque es una persona a la vieja usanza que no deja que cambien ni una coma al texto, es un concepto superado. Es clave modificar en caliente todo el proceso vivo de la puesta en escena, todo lo que sea necesario a nivel de lenguaje. En eso los alemanes son maestros. Ese es mi sueño. De hecho, la última vez que trabajé en gestión en el Centro Dramático, logré crear un departamento de dramaturgia con una persona encargada de buscar textos y conversar con el dramaturgo, como lo hacen en el National Theater de Londres.

Si eso es adaptación, versión o traducción son matices semánticos, a mí me da lo mismo, salvo si intervengo en una escena: ahí pongo dramaturgia de Carlo Matteini. Es una figura fundamental. Por ejemplo, cuando montaron la obra **Calderón**, de Pasolini, un texto muy difícil, yo estaba todos los días hablando con los actores, viendo cómo soltaban texto y cambiaba todos los días lo que no me sonaba, hasta que me



decían por favor fija el texto. Creo que es muy importante la función viva y activa del traductor en el proceso de puesta en escena: da como resultado espectáculos más coherentes en imagen y palabra, bajo el prisma del director.

• ¿Quién tiene la última palabra: el autor o el traductor?

El traductor, sin duda, aunque a veces los escritores tienen agentes que parecen sus peores enemigos. Es el caso de Berkoff, te hacen firmar contratos diciendo que no vas a cambiar ni una coma. El traductor hace y vuelve a hacer el texto hasta que le suena bien, le encaja y lo puede imaginar en un escenario. A veces he tardado casi seis meses en dar una versión por buena, lo que es un poco excesivo. Hay bastante libertad en la traducción, pero existen leyes internas de cada texto y algunos autores tienen un código tan potente que no te puedes salir mucho. Es el caso de Pasolini y de Koltés.

También hay traducciones que parten de tal respeto y miedo hacia la sacralidad del autor que son poco libres, son versiones tan literarias donde finalmente el francés o el idioma que sea suena por encima del castellano. La inseguridad de recrear el lenguaje de

un genio coarta, pero con años de ejercicio, se quita. Definitivamente, hay autores que te encarcelan, otros, te dan más libertad. Curiosamente, Mamet es un autor con mucho corsèt, aunque parece que el lenguaje minimalista no lo fuera. Tiene un ritmo no musical pero muy sincopado, de guión, donde la traducción no luce, no te permite ninguna floritura, el lenguaje debe ser muy seco. Además, como el inglés es un idioma más abreviado, sintético, debes editar mucho las frases. Es mucho de pregunta y respuesta, de diálogos cerrados.

EL PELIGRO DEL LOCALISMO: CAMBIAR JOHN POR JUAN

• ¿Cuál es el criterio que se usa en la traducción para cambiar nombres de personajes o lugares originales de la obra a referentes locales?

Es una práctica peligrosa, riesgosa cuando cambias los nombres, cuando sitúas las acciones en lugares que sean familiares para el público local. Hay que tener mucho cuidado, no puedes hacer algo que parezca un sainete. Se debe contar lo cotidiano de tal manera que pueda perdurar. No hay que exagerar los referentes locales, porque puede terminar ligado a una contemporaneidad muy inmediata, de moda, y eso puede ser un oportunismo donde el público va a aplaudir más, pero claramente es una trampa. Este es un tema en constante discusión con los directores, cada vez que me dicen *hay que 'acercar' la obra*, yo tiemblo, porque para algunos eso es convertir Nueva York en Albacete y llamar Juan a John. Eso me parece pobre, pero menos mal que está en desuso eso de cambiar bosque canadiense por asturiano. Hay que mantener los sentidos sociales, políticos, poéticos de los contextos. Además, es una actitud paternalista, es pensar que el público es medio idiota, que no podrá identificar el lugar, cuando lo importante es reconocer los conflictos universales presentes en toda buena obra.

Otra cosa es que existen autores como Shakespeare que permiten analogías muy ricas, pero eso ya es una opción, compleja y rica, una intención de puesta en escena. Por ejemplo, yo hice una adaptación de **Macbeth** donde sus conflictos de poder tomaban lugar en

el mundo de los gangsters de Chicago de los años veinte. Se trata de abstracciones fundamentales, descubrir el código, la estructura interior. Lo importante es ver lo esencial de esa obra, conservar la esencia y desechar lo superfluo.

• ¿Cuál es tu método de trabajo, cómo abordas el texto?

En las primeras lecturas, me pasa que termino leyendo la obra en castellano, entonces trato de hacer una traducción literal y rápida en el computador, subrayando las dudas. Luego, actúo sobre los fragmentos y rehago la traducción muchas veces. No trabajo sobre obras aisladas de autores que no conozca, yo trato de leer todos sus libros, penetrar en su universo, conocer a fondo las claves de su lenguaje.

• ¿Cuáles son las prioridades en una traducción: la fidelidad al texto original, la calidad literaria, la eficacia escénica?

Lo ideal sería resumirlo todo: fidelidad, calidad literaria, eficacia escénica, ya que son la plataforma básica del teatro de texto. Es importante que el actor esté cómodo en su propio lenguaje, que fluya el texto, que no suene a traducido porque si no, queda lejano, generando una distorsión en la interpretación, por muy buen actor que sea. Uno ve traducciones donde la interpretación va por un lado y el lenguaje por otro, no se ha producido esa simbiosis.

EL TRADUCTOR DE TEATRO TIENE MUCHA MÁS RESPONSABILIDAD QUE EL DE NARRATIVA

• ¿Cuál es la diferencia entre la traducción de teatro y de narrativa?

Creo que la responsabilidad del traductor de teatro respecto a otros géneros es mayor. A diferencia de la traducción de novela que es más impune, donde el editor te puede hacer una reseña o no dar más trabajos; el teatro se mide día a día, en cada función. Lo que escribiste suena arriba del escenario, y si algo te chirria es que te mueres, te das cuenta del patente fracaso. En este oficio debes ser muy generoso hacia lo que trasladas tu trabajo, humilde con el autor, y muy flexible y abierto con el texto.

Yo siempre le digo a mis alumnos y a toda la gente, que no se puede traducir teatro igual como se traduce narrativa o ensayo o poesía, que es un género más difícil. Para traducir o trasladar una obra de teatro a otra lengua, es fundamental conocer el desarrollo de ese lenguaje en el contexto del escenario, conocer la práctica teatral y cómo los actores luego pueden decir ese texto. La narrativa se traduce más porque tiene más salida, el teatro es la última prioridad para las editoriales.

• **¿Es el texto dramático autosuficiente o se justifica en base a una futura puesta en escena?**

Primero, es vital publicar el texto dramático para que tenga ante todo lectores, hay que terminar con ese tabú que leer teatro es aburrido. Yo cada vez leo menos narrativa. El teatro debe quedar escrito y soy consciente que es distinta la traducción para la edición inmediata que si ha sido después de un montaje. Otro caso es el reciente monólogo de Dario Fo y Franca Rame (esposa de Fo) sobre el sexo, que yo he llamado aquí **Tengamos el sexo en paz**, que lo está haciendo una actriz española, Charo López. Ese texto estaba modelado sobre Franca Rame, eran sus experiencias sexuales, pasando por todos los tabúes, es muy gracioso. Yo lo reescribí entero para Charo López, le preguntaba recuerdos de niñez, cómo era su relación con su marido y sus hermanas y le cosí un espectáculo a medida y que a Franca le pareció estupendo. En la introducción al libro lo digo, *esto está hecho para Charo, cualquier otro montaje debe pasar por una reescritura para otra actriz determinada*.

Me parece muy higiénico contaminar los textos con cada visión, siempre desde el respeto y el conocimiento profundo; hay que tener cuidado, existen hilos imprescindibles por descubrir. Por ejemplo, la versión de **Hamlet machine** de los argentinos es espectacular.

• **¿Cuál es tu opinión del estado de la dramaturgia actual en España?**

En la actualidad tenemos una generación de dramaturgos y directores mucho mejor de lo que el país se merece. La gente que tiene ahora treinta años es la mejor en muchos años, por la cantidad de voces y estilos diferentes, la nómina es altísima. Destaco

gente como el teatro del Astillero, donde está Juan Mayorga, que escribe de una manera casi prusiana, magníficamente, con unas metáforas complejísticas. O Borja Ortiz de Góndora que escribe un teatro muy duro, muy nocturno, de la violencia. A una mujer como Yolanda Pallín, que quizás es una de las dramaturgas más interesantes que tengamos, con obras como **Lista negra**, u otras más íntimas; es un teatro lleno de silencios, muy contemporáneo. O la gente de la Sala Beckett, en Barcelona.

También es un buen síntoma que ahora exista la carrera de dramaturgia y dirección, cuando antes sólo existía la especialidad de interpretación. En esta nueva generación hay dos maestros claves: el catalán José Sanchis Sinisterra con su Sala Beckett, y el chileno Marco Antonio De la Parra. Tuvieron mucha importancia los talleres que se dieron en el Centro de Nuevas Tendencias; allí formó mucha de esta gente cuando tenían veinte, veinticinco años. Marco Antonio es un brujo, un envenenador, les ha enseñado a sus alumnos la osadía, la libertad de escribir como quieren, de transgredir las leyes que les enseñan en las escuelas y de ser libres como autores, que es fundamental. Su libro **Cartas a un joven dramaturgo** que circula por acá es clave.

El problema es que el teatro cada vez más va a ser un fenómeno minoritario, quién puede competir con la era audiovisual. Quién va a salir de su casa a ver una obra de teatro si pide una pizza por teléfono, puede comunicarse por internet y ver al mismo tiempo una película; es una época que induce al individualismo, a recluirse, al *cocooning*. Y en el teatro tampoco se ha creado una cultura de riesgo.

• **¿En qué proyectos te encuentras actualmente?**

Me encuentro escribiendo una ponencia para el encuentro *Mujer y Teatro* en Cádiz. Siempre estoy escribiendo ensayos, reportajes, dicto seminarios. Quiero comenzar a traducir un libro básico de línea teórica de Dario Fo, **El manual del actor**. Después, deseo seguir con **Pilades** de Pasolini, que creo es la única obra que me va faltando de ese autor. Otro proyecto es montar **Fabulación** y traducir **Decadencia**, de Berkoff.



Tennyson: *I come to bury Ceasar and to praise him*

Ponemos en conocimiento de los medios de comunicación, de los artistas y del público, que el insigne actor don Tennyson Ferrade ha iniciado una larga gira por rumbos que no podemos definir aún con precisión, pero que estamos seguros tendrá un buen éxito.

Teatro Imagen

Ese aviso de defunción, que El Mercurio no quiso publicarnos y que al extinto (o ex blanco) le hubiese encantado aún siendo una poeticursilería, resumía nuestros más sinceros pensamientos y deseos: que Tennyson, aunque abandonó el mundo de los vivos, tiene que habérselas arreglado para seguir haciendo teatro en otra parte.

Porque siendo muy pequeño aprendió a leer solo, porque esa era la condición que le ponían para trabajar en una obra a representar en la ciudad de Frasia. Luego, con tal de seguir actuando, sería boycott, monaguillo de la parroquia, acarreador de sillas a las bodegas de los FF.CC. en las estaciones de las ciudades en las que no había teatro o salón de actos, acomodador en el circo, hasta que finalmente consigue que lo manden a estudiar a Santiago al INBA, donde estará recluido toda la semana ensayando obras y los

feriados asistirá a las funciones del Teatro Experimental, de Lucho Córdoba o Alejandro Flores.

Finalmente, será aceptado en la Universidad de Concepción donde se desempeñará en forma brillante como Secretario de Cultura de la Federación de Estudiantes, ingresará al Teatro de la Universidad de Concepción y, por qué no confesarlo, estudiará también Química y Farmacia, actividad que congelará en quinto año, en 1956, cuando el TUC se profesionaliza. De ahí en adelante, su vida será teatro y sólo teatro.

Trabajar con Tennyson como actor, como director o como público era un privilegio. Uno lo veía llegar al ensayo o a la función en el estado que fuese, contento, amargado, reclamando, silbando, neutro o de civil, se montaba en el personaje y era él en su auténtico ser. Era un agrado crear a su lado; serio, ocurrente, aportador en lo actoral, en la dramaturgia,

en la escenografía, la iluminación, la construcción de decorados.

No descansó hasta conseguirse un martillo especial de tramoyista, una mesa de luces, una camioneta para giras y pelucas de todos los tipos.

Paralelo a la cantidad y variedad de recursos prácticos, era el bagaje de estilos, formas y modos para emprender la caracterización, la creación de personajes, la *labor fundamental del actor*, como le gustaba decir. Y esto no lo compró en la botica, -a pesar de ser hijo de boticario que lo obligó a estudiar Química y Farmacia- ya que, con el mismo rigor científico aprendido en sus cinco años de estudios universitarios, fue viviseccionando, archivando, experimentando, confrontando, las distintas empresas en que tomó parte, que fueron muchas, ya que, a decir verdad, no le hizo asco a nada: radio, titeres, circo, animación de festivales, cortinero de espectáculos frívolos, etc., etc. Siempre supo distinguir entre lo rasca y lo sublime, enriqueciendo muchas veces lo rasca con sublimidades y lo sublime con necesarias rasqueras, como lo hicieron antes Shakespeare y Lope de Vega.

Tennyson era una esponja artístico-cultural, absorbía de la vida, de la literatura, del teatro, de lo que soñaba, hacía o suponía. Nunca teorizaba o discutía, escuchaba sí con gran atención y respetaba por sobre todas las cosas a quienes amaban el teatro, y tenía un radar sensibilísimo para detectarlos. Si bien no tuvo una educación formal -escuela de teatro, talleres, seminarios- fue una especie de Drácula de cuanto creador o artifice de la escena se le puso por delante. Se había apoderado de todos los recursos de Alejandro Flores a quien vio de niño y de quien fue regalón; de los embelecos histriónicos de Lucho Córdoba, quien por razones de economía se ahorrraba el pago de un actor cuando iba en gira a Concepción porque lo iba a

reemplazar por Tennyson; copió todos los recursos de Los Caporales y los desarrolló en espectáculos frívolos en cabarets y casas de caramba y zamba; se puso al día con el Stanislavsky que llevábamos los recién egresados de La U, de Chile al TUC; asombró a los directores del ITUCH, que tenían distintas concepciones estilísticas, con la cobertura y aportes a sus propuestas y maravilló al gringo Oliver en los ensayos cuando éste traía sus modernidades dirigiendo **Marat-Sade**, modernidades que para Tennyson no eran más que una mezcla entre Lucho Córdoba, Brecht, Las Águilas Humanas y Los métodos del Pelodo Siré.

Conoci a Tennyson a fines del cincuenta. Yo estaba en segundo año de Dirección Teatral en la Escuela de Teatro de la U. de Chile y fui contratado

Lectura de *Uno mirado desde el puente*, de Miller.
Traducción de Tennyson Ferrada y Gustavo Meza.
Teatro Universidad de Concepción, 1958.



para dirigir en el TUC. Llegué a Concepción un Viernes por la tarde y fui directamente a ver una función de **Nuestro pueblo** de Thornton Wilder, al hermoso Teatro Municipal, y me llamó poderosamente la atención un joven de voz ronca que interpretaba el padre del novio. Después de la función fui a comer a un lugar de moda llamado El Quijote. A la hora de los postres, apareció un imitador y fonomímico, era el mismo actor antes mencionado. Un amigo me advirtió que no se conocía Concepción sin visitar La Casa del Huaso. Como ya lo han adivinado, ahí estaba Tennyson en el escenario contando chistes y, a las seis de la mañana al volver al hotel, enciendo la radio, la única que funcionaba a esa hora: con sonajera de tarros y campanas un locutor gritaba ¡Levántese feki! ¿Era él? ¡Sí! Al día siguiente, en la primera sesión de trabajo, estaba fresco como lechuga y, al salir a la calle, se me acercó para decirme que me había visto donde el Huaso, que si necesitaba un guía para conocer la noche penquista que era más interesante que el día, y me preguntó si mi segundo apellido era Wever y, anticipándose a una larga explicación, aclaró: *Lo único que me interesa es saber si wever del tinto o wever del blanco.*

Ese fue, al igual que en **Casablanca**, el comienzo de una larga amistad, aunque más que en casas blancas se iniciara en casas negras.

Muchos son los proyectos que nos unieron a través de la historia: teatros universitarios, profesionales, nacionales, políticos, sindicales, psicodramáticos, experimentales, independientes, fundacionales, etc. Nuestro último proyecto en común fue la creación del Teatro Imagen, que este año celebra su veinticinco aniversario.

Cuando al despedir a Tennyson en el cementerio los oradores se refirieron a su vida como una especie de martirologio artístico, tuve que callar mis deseos de contradecir los sentidos homenajes, para no defraudar a los creadores de esa telenovela que estaban haciendo de su vida. Porque, si bien Tennyson se



Tennyson Ferrada en *Santa Juana*, de Shaw. ITUCH, 1965

enfrentó con todos los monstruos que acosar a cualquier ciudadano que escoja el camino que él eligió, a la hora de las cuentas, fue un ser inmensamente feliz. La muerte lo sorprendió con trabajo en TV, con proyectos teatrales, con una compañía propia, trabajando en ella con su mujer, con una camioneta y equipo de luces para sus próximas giras y con el amor incondicional de su pequeña hija a quien quería tanto como al teatro.

En su lucha contra el cáncer nunca perdió la esperanza, nunca dejó de hacer planes. Al final, cuando caracterizado con una máscara de oxígeno, a medio dormir, se impacientaba, yo le decía Tranquilo Tennyson, que esta tarde no hay ensayo... y se calmaba automáticamente. Una vez despierto, venían los largos te acuerdas, y los grandes planes de siempre. De los

tantos te acuerdas, mi preferido era el de la travesía del Canal de Chacao, porque retrataba a Tennyson de cuerpo entero. Ahí va:

El TUC planificó una gira que partía en Coihaique y Aysén, luego Puerto Montt, Osorno, etc. De Aysén a Puerto Montt nos llevaría una embarcación de la Armada, pero ésta recibió en plena mar la orden de no detenerse en Puerto Montt y nos dejó a actores, maquinistas y escenografía, a las cinco de la mañana, en una caleta de Chiloé. No había ninguna posibilidad de cruzar al continente y la función estaba con las entradas agotadas. Decidimos con Tennyson sobornar a unos pescadores artesanales para que nos llevaran (actores y decorados), al otro lado del Estrecho. El riesgo era grande para los pescadores y para nosotros,

pero decidimos correrlo. Ibamos cargados de luces, bastidores y personas enrabiaadas y con susto por la aventura en que los habíamos embarcado por cumplir con la función. En un momento de viento fuerte, Tennyson tomó uno de los remos y, con la cara llena de risa, orgullo y esperanza, empezó a remar mientras cantaba **El desarrollo libre del espíritu...** (Himno de la Universidad). Oscar Zaldaña, iluminador, lo mira enfurecido por este súbito arranque de alegría en tales condiciones, mueve la cabeza y le espeta: ¡*gustarte tanto el teatro, concho de tu madre!*

¡Gustarte tanto el teatro, gordo querido! Ojalá que, donde estés, ya te hayan aportado equipo de iluminación, maquillajes y un buen productor que te lleve en gira de nube en nube.

Gustavo Meza

En los 20 años del Teatro Imagen, septiembre 1994.

Gustavo Meza y Tennyson Ferrada, segundo y tercero de izquierda a derecha





Sólo tengo una certeza

DE VERÓNICA ODDÓ

CANCIÓN PARA GANARLE A LA MUERTE

En *Sólo tengo una certeza*, Verónica Oddó dedica un concentrado y sensible homenaje escénico a su hermano, el ex Quilapayún Willy Oddó. Austeros recursos para un espectáculo sin concesiones.

La muerte de Willy Oddó —integrante del conjunto Quilapayún— en una calle de Santiago, Chile, en noviembre del 91, fue para la Justicia un delito común consumado por un travesti. Para la conciencia colectiva fue, además, una de las tantas secuelas dejadas por la violencia de las dictaduras latinoamericanas de los años 70. Para la familia y los amigos del muerto, una herida siempre abierta por las preguntas que tal vez no obtengan jamás una respuesta aceptable.

Desde el estreno de *Sólo tengo una certeza*, en la pequeña saíta del Teatro Celcít, la muerte inexplicada de Willy Oddó se convirtió, además, en un hecho escénico de rara belleza. El relato de los hechos respira verdad y pudor. Es entregado por la objetividad de los documentos y, a la vez, con el dolor íntimo, personal, que la historia de este siglo transformó en desgarramiento de generaciones enteras.

Verónica Oddó —hermana de la víctima y autora de la cantata en homenaje al músico asesinado— escribió el poema en décimas, métrica característica de la poesía popular usada, entre otros, por su compatriota Violeta Parra. De sencillez y profundidad conmovedo-

UNA HISTORIA SIN FICCIÓN...

¿Por qué contarla así, íntima, amistosamente?
¿No es esto demasiado personal, demasiado privado?

Si, pero en esta historia hay algo más que el dolor por una pérdida: está el dolor de todos, ese dolor que quisiéramos olvidar sin poder permitirnoslo mientras haya tanta pregunta sin respuesta.

¿A quién le ocurrió esto que contamos?
¿Dónde fueron los hechos? Llamaremos por su nombre a las personas, ciudades y calles; concretas actuaciones judiciales nos ubicarán en ellas. Pero serán un espejo en el que todos podamos mirarnos para ver la interrogación en nuestros propios ojos.

No por nada, la musicalidad de este relato nos resulta familiar: es la décima popular, la que España puso en el cantar de nuestros payadores, los que en Chile se confrontan en las payas. Porque se trata, como verán, de una historia ocurrida en Transandinia. Décimas, pues, tan nuestras, tan latinoamericanas.

Hay un cantor en la historia; y una fraternidad; y distancias y ausencias pobremente mitigadas por voces grabadas que, en los exilios, atravesaban los mares en paquetes de correo.

Y hay un país profundamente lastimado, ¿lo reconoce?

Juan Carlos Gené

Del programa de *Sólo tengo una certeza*

ras, el texto es interpretado por la misma Oddó.

La poesía va dando cuenta de la biografía del personaje pero refleja la del continente. Pasan el romanticismo libertario de los 60 en las canciones de Quilapayún, sus recitales en el Luna Park y hasta pequeñas anécdotas cotidianas. Pasa el noticiero radial que anuncia el asalto militar al Palacio de la Moneda, la muerte de Salvador Allende y la lectura de actas policiales del asesinato del protagonista, cuya presencia escénica está sugerida por una silla vacía. También se escucha el sonido borroso y entrañable de las grabaciones caseras que Willy y Verónica se intercambiaban durante sus respectivos exilios (que mantuvieron a uno en Francia y a la otra en Venezuela y Argentina, durante una larga década) y en los que por ese vehículo se intercambiaban bromas, voces de los hijos de ambos, malas noticias, buenos recuerdos y la esperanza del reencuentro.

Ya en otros espectáculos (**Guarda mis cartas. Aquel mar es mi mar**) la artista chilena había mostrado su dominio de la actuación, la dramaturgia, la dirección escénica y hasta la música y la danza. Aquí, en

un ámbito que recrea una suerte de estudio radial y con escaso movimiento escénico, Oddó dice sus versos, da entrada al sonidista o a las sobrias intervenciones de Juan Carlos Gené en su rol de lector, y mantiene la tensión emocional absteniéndose de la obviedad, el golpe bajo o el oportunismo. Le basta con su depurado oficio de actriz y la decorosa, honesta emoción que provee el dolor real.

Olga Consentino
Diario El Clarín de Buenos Aires

Sólo tengo una certeza, estrenada en octubre de 1999
en el Teatro Calcit de Buenos Aires

Ficha Técnica

Intérpretes : Verónica Oddó
Willy Oddó (en ausencia)
Juan Carlos Gené
Pablo Nugoli y voz en off
de Franklin Caicedo

Escenografía : Carlos Di Pasquo
Texto, musicalización
y dirección : Verónica Oddó



LABORATORIO CHILE

Estrenos Nacionales Julio-Noviembre 1999

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Lautaro	Equilibrio Precario	Equilibrio Precario	Museo de Arte Contemporáneo	- Arturo Rossal	Julio
La ventana que busca la luz	Diferentes textos referencias a Victor Jara		Agustín Sotí	- Mateo Iribarne - Música: Patricio Solovera - Coreogr: Patricio Bassor	Julio
Madrid Sarajevo	Marco Antonio de la Parra		Centro Cultural España	- Domingo Ortega	Julio
La Quintrala	Adaptación de obras concernientes a La Quintrala	Corno Anoché	Sala Verde Corporación Cultural de Ñuñoa	- Rodrigo Pérez	Julio
Almuerzo de medio día e Brunch	Ramón Grifero	Teatro Nacional Universidad de Chile	Sala Antonio Varas	- Ramón Grifero - Rodrigo Bazan - Guillermo Gangs	Julio
Concierto dramático	Adaptación de "2000", libro póstumo de Pablo Neruda	Chacabuco Gala	Sala CTC	- Hugo Medina	Julio
El libro de Rebeca	Benjamin Galeniri	La Comarca	U. Finis Terrae	- Alejandro Trejo	Agosto
Cita a ciegos	Luz María Gacemati		Estadio Crozza	- Rolando Valenzuela	Septiembre
No me pidas la luna	Jorge Marchant		Agustín Sotí	- Ana Reeves	Septiembre
Miss Patria	Vanessa Miller		Sala Arena	- Moira Miller - Felipe Assadi y Fra. Paldo - Pablo Villalberta - Luciana Brancoli e Ingrid Bernhard	Septiembre
Zipfelbum	Versión libre de "Zipfelbum" de A. Jodorowsky por Juan Edmundo González	Actores Asociados	Casa Amarilla del Centro Cultural Estación Mapocho	- Roberto Cabrera y Andrés García	Septiembre
Manuel	Isidoro Aguirre	El Círculo	Sra. Cruz (Calchagua)	- Ana María Vallejo	Septiembre
Las copas de la ira	Ramón Grifero		Sala Blanco, Museo de Bellas Artes	- Ricardo Bolc	Septiembre
La última tentación de Kristian	Idea original: Crissin García-Huidobro		Teatro Oriente	- Ricardo Vicuña	Octubre
Sobre el abismo	César Albrón		Centro Cultural Monte Carmelo	- César Albrón	Octubre
Hechos consumados	Juan Rodrigo	Teatro Nacional Universidad de Chile	Antonio Varas	- Alfredo Castro - Rodrigo Vera	Octubre
Brama	Mauricio Moro		Centro Cultural Estación Mapocho	- Mauricio Moro	Octubre
Amor de pata mala	Carmen Boreguier		Goethe Institut	- Samuel Ibarra - Aporte visual: Fos. Copello	Octubre
Kloketen	Aldo Droguett		Galpón de La Casa	- Aldo Droguett	Octubre

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN.	ESTRENO
Ni tonta ni perezosa	Silvia Gutiérrez		Sala La Máquina	- Silvia Gutiérrez	Octubre
Mujeres furibundas	Claudio López		Funciones a domicilio	- Claudio López	Octubre
Los bufones de Shakespeare	Alejandro Sieveking, Boris Quercia y la Compañía Sombrero Verde	Sombrero Verde	Sala Teatro del Puente	- Willy Semler - Rodrigo Bazas	Octubre
Pabellón dos, rematadas	Creación Colectiva		Teatro del Puente	- Jacqueline Rousseau	Noviembre
Talón de Aquiles	Creación Colectiva	La Máquina	Universidad de Santiago	- Marco Mansalve	Noviembre
Cuestión de ubicación	Juan Rodrigo		Carpa Naúka	- José Valdebenito	Noviembre
Nemesio pelao, qué es lo que te ha pasado	Cristián Soto	Gran Circo Teatro	Teatro San Ginés	- Andrés Pérez - Música: Andrés Pérez Ramírez y Pablo Sosa	Noviembre
- Exodo, espacios de tránsito - La estructura	- Creación Colectiva - Creación Colectiva	Teatro de la Dramaturgia Corporal	- Teatro Arca - Teatro San Ginés	- Amílcar Borges - Música: Jorge Martínez - Diseño integral: Federico Jeger, Maite Lobos, Michael Bauer y Andrés Guillén	Noviembre
Frágil naturaleza humana	Andrés Hernández	Cia. Karadagian	Sala Shakespeare	- Andrés Hernández	Noviembre
La tierra anterior	Patricia Araya	Cia. Teatro Mivil Magdalena	Teatro Itinerante	- Claudio Echenique - Escen. y vest.: Joel Mansilla	Noviembre
Macías	Sergio Marras		Estación Mapocho	- Sergio Marras	Noviembre
Bienvenida Clarisa: la hora santa	Antonio Jerez Pérez		Estación Mapocho	- Antonio Jerez Pérez	Noviembre

Estrenos Internacionales Julio-Noviembre 1999

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN.	ESTRENO
Beckett: cuatro obras en un acto	Samuel Beckett	La Barraca	Teatro Insajen	- Jaime Silva - Música: Juan Pablo y Francisco Bosco	Julio
El túnel	Inspirado en "El túnel" de Ernesto Sábato		Sala Arena	- Marcelo Bailey	Julio
El diario de Ana Frank	Adaptación colectiva	Buenos Aires Dramática DUOC	Sala DUOC	- Rodrigo Núñez	Julio
Fando y Lis	Fernando Arrabal	El Pequeño Teatro	Estación Mapocho	- Sebastián Muñoz	Julio
Medea	Versión libre de Alejandro Moreno		Sergio Aguirre	- Alejandro Moreno - Rodrigo Bazas	Julio
El zoológico de cristal	Tennessee Williams		El Conventillo	- Alejandro Cohen	Agosto
A.E.I.O.A.	Creación grupal		Teatro Novedades	- Roberto Antonio Neco	Agosto
A puerta cerrada	Jean Paul Sartre	Meridiano 71	Estación Mapocho	- Marcela Terra	Agosto

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN.	ESTRENO
Donatien Alphonse Marqués de Sade	Creación grupal a partir de textos del Marqués de Sade	Suburbia	Sala Shakespeare	- Gustavo Valdivieso	Agosto
- Fedra - Agnes - Suzanne	- Séneca - Catherine Arne - Roland Jémet	Alumnos UC	Escuela de Teatro U.C.	- Adel Hakim	Agosto
Amores de tango	Jorge Alís		Sala Tango Bar	- Jorge Alís	Agosto
Bailando, bailando	Basada en la película "Y bailando...bailando" de Emre Kocá	La Comunità	Teatro Universidad de Chile	- Teatro La Comunità	Septiembre
Fly Butterfly	Basado en idea de Stefano Monti	El Buzato	Teatro Universidad Católica	- Yolanis Capi	Septiembre
Eno y Psique	Basada en el mito griego del mismo nombre	Equilibrio Precario	Centro Cultural Estación Mapocho	- Arturo Rosal	Septiembre
La confesión	Textos de autores franceses y latinoamericanos		Museo de Arte Contemporáneo	- Michel Didym	Octubre
Sueños de un seductor	Woody Allen		Teatro San Ginés	- Patricio Acurra	Octubre
Escúchame	Creación colectiva	El Tinglo	Centro Culi España	- David Ojeda	Octubre
Soloman	Ranón García Domínguez	T-Atropello	Teatro Apoquindo	- T-Atropello	Octubre
Hábitos oscuros	Adaptación de la película "Entre tinieblas" de Pedro Almodóvar	Freses Teatro	Teatro Novedades	- Álvaro Núñez	Octubre
Viernes	Hugo Claus	Teatro Imagen	Taca Mediterránea	- Gustavo Meza	Octubre
Socios en el amor	Lionel Goldstein		Teatro Apoquindo	- Peter Schwarz	Octubre
Electra	Sófocles	La Ausencia	Centro de Ext. UC	- Pedro Vicuña	Octubre
Antes de la lluvia	Sergéi Bebel	La Trompeta	Teatrópolis	- Sebastián Vila	Noviembre
Una mala noche	Inspirado en un cuento de Charles Bukowski	Teatro D-Culto	Torre Pub	- Claudia Barrios	Noviembre
Sonata otoñal	Basada en la película de Ingrid Bergman		Estación Mapocho	- Carla Achianfi	Noviembre
Jubiléo	George Tabori		Museo Salvador Allende	- María Schuller - Kathrin Frisch	Noviembre
Cámara lenta: Historia de una trama	Eduardo Pavlovsky		Teatro Novedades	- Mario Bustos	Noviembre
...lira	Jean Racine		Agustín Sini	- Rodrigo Pérez	Noviembre
...arribales	George Tabori	Teatro Turbio	Estación Mapocho	- Andrés Céspedes	Noviembre
Valencia	Paco Zarzoso	Teatro de la Sangre	Sala Facetas	- Mario Costa	Noviembre

...oplación: Francisca Bernardi.

COPEC®

Primera en servicio



CHILETABACOS

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



<i>ARGENTINA</i>	ESPACIO TEATRO 2 TEATRO-CELTIT
<i>COSTA RICA</i>	ESCENA
<i>CUBA</i>	CONJUNTO TABLAS
<i>CHILE</i>	APUNTES
<i>ESPAÑA</i>	ADE ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
<i>ESTADOS UNIDOS</i>	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
<i>MEXICO</i>	MASCARA REPERTORIO
<i>PORTUGAL</i>	CUADERNOS

Universidad Católica de Chile



56020006754294

TEXTOS DE TEATRO:

- 99 **Cartas de Jenny** de Gustavo Meza
- 100 **Este domingo** de José Donoso
en adaptación de Carlos Cerda
- 101 **Cariño malo** de Inés Margarita Stranger
- 102 **¿Quién me escondió los zapatos negros?**
Creación colectiva, Teatro Aparte
- 103 **El rey Lear** (fragmentos)
en transcripción de Nicanor Parra
- 104 **¡Cierra esa boca Conchita!** de José Pineda
- 107 **Dédalus en el vientre de la bestia**
de Marco Antonio de la Parra
El guante de hierro de Jorge Díaz
- 108 **Las siete vidas del Tony Caluga** de Andrés del Bosque
- 109 **La pequeña historia de Chile** de Marco Antonio de la Parra
- 110 **La catedral de la luz** de Pablo Álvarez
- 111 **El desquite** de Roberto Parra
- 112 **Quarteto, Medea material y La misión** (fragmentos)
de Heiner Müller
- 113 **El Che que amo** de Oscar Castro
- 114 **Llámame, no te arrepentirás** de Francisca Bernardi
Tango de Ana María Harcha
Asesinato en la calle Illionis de Lucía de la Maza
- 115 **Fantasmas borrachos** de Juan Radrigán
- 116 **Gemelos** de La Troppa, basada en
El gran cuaderno de Agota Kristof
- 117 **Una casa vacía** de Raúl Osorio,
basada en la novela de Carlos Cerda

TEATRO
Universidad Católica

Revista Apuntes

Pedidos y suscripciones:

Escuela de Teatro U.C.
Jaime Guzmán Errázuriz 3300
Santiago - Chile
Teléfono 686 50 83
Fax 686 52 49
Correo electrónico: pjhernan@puc.cl