

TEATRO

aportes

Texto completo de la obra "Cartas de Jenny"
de Gustavo Meza.

Reportajes: "Cartas de Jenny", "El servidor
de los patrones", "Partaleón y las visitadoras",
"La noche de los volantes",
"El trueno de La tempestad".

Actores: Gustavo Meza, Rael Unger, Héctor
Castaño, Claudio di Girolamo, Consuelo Morel,
Gabriela Nieto, Ramón López, Andreas
Bodmer, Gabriel Bravo, Marco A. de la Parra,
Juan A. Peña, Jaime Donoso, Juan A. Peña,
Cecilia Oyarzún, Egon Wolff, María de la Luz
Hortado, Eugenio Barba, Monique Borie y
Fernando González.

TEATRO
Universidad Católica



Nº ISSN = 0716-4440

Revista Apuntes Nº 99 Primavera-Verano 1983
Fundada en 1960

Publicación semestral de la Escuela de Teatro
de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
Diagonal Oriente 3300. Fono 2744041 - 2083
Santiago - Chile.

Director Escuela de Teatro
Ramón López C.

Directora Revista Apuntes
María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora
Consuelo Moral M.

Comité Editorial
Eduardo Guerrero
María de la Luz Hurtado
Agustín Letelier
Ramón López
Consuelo Moral
Héctor Noguera

Edición
Eduardo Guerrero

Secretaría y Ventas
Marcia Farias

Diagramación
Depto. de Publicaciones
SECCO U.C.
5522375 - 4536

Foto Portada
Carlos Figueroa

Impresión
MAGENTA

Precio del ejemplar
\$1.500 Santiago
\$1.600 Provincia Chile
US\$ 15 América
US\$ 18 Europa, Asia, Oceanía

Las opiniones aquí expresadas son de responsabilidad de sus autores.

Sumario



Editorial	2
Reportaje a Cartas de Jenny	
• Ficha técnica de Cartas de Jenny	5
• 19 puntos para compartir - Gustavo Meza	6
• Un viaje al interior - Yael Unger	10
• A propósito de Cartas de Jenny - Héctor Noguera	12
• Cartas desde lo más íntimo - Claudio di Girolamo	15
• Cartas de Jenny: un problema de amor positivo - Consuelo Morel	18
• Texto completo de la obra Cartas de Jenny de Gustavo Meza	23
Reportaje a El Servidor De Dos Patronos	
• Ficha técnica de El Servidor De Dos Patronos	45
• El trabajo actoral frente al personaje y al director - Gabriel Prieto	46
• Ideas del diseño escenográfico de El Servidor De Dos Patronos o la nostalgia por la ilusión - Ramón López	49
• La música del Servidor - Andreas Bodenhofer	52
• Reflexiones en torno al registro televisivo del Servidor - Gabriel Bravo	54
• Carta abierta a Ramón Grifero o la historia de una pasión fingida - Marco A. de la Parra	56
Reportaje a Pantaleón y Las Visitadoras	
• Ficha técnica de Pantaleón y Las Visitadoras	59
• Montaje teatral sobre la novela de Mario Vargas Llosa - José Andrés Peña	60
Reportaje a El Contrabajo	
• Una Representación de El Contrabajo de Patrick Süskind - Jaime Doroso	63
Reportaje a La Noche De Los Volantines	
• Ficha técnica de La Noche De los Volantines	67
• Ictus indaga sobre las culpas compartidas - Juan Andrés Piña	68
Reportaje a La Tempestad	
• Ficha técnica de La Tempestad	72
• La Tempestad - Carola Oyartzún	73
Investigación teatral	
• En torno a Luis Alberto Heinemans - Egon Wolff	78
• Antropología teatral - Eugenio Barba	87
• Influencia de Grotowski en el teatro latinoamericano (desde Chile) - María de la Luz Hurtado	97
Pedagogía teatral	
• Grotowski y la formación como búsqueda - Monique Borie	105
Actualidad teatral	
• Pedro Orthous en el tiempo... - Fernando González	117
• Noticias primer y segundo semestre 1989	121
• Nómina de estrenos primer y segundo semestre de 1989 en Santiago	123
Reseña de libros	
• Colección de Teatro Pehuén	129
• Pedro, Juan y Diego y Tres Marías y una Rosa	130

Editorial

Resultó casi sin quererlo. Habían sensibilidades, ideas, que a muchos del Comité Editorial nos orientaban inconscientemente, sin que le diéramos un nombre o lo encuadráramos en una tendencia. No son estos tiempos de corrientes definidas, de escuelas, ni estéticas ni ideológicas. El postmodernismo, y, más que él, la historia reciente de Chile y Occidente nos han alejado de dogmatismos y consignas. Pero esa distancia no se resuelve sólo en escepticismos y pastiches. Está la cara positiva de la apropiación y recuperación de aquellos elementos significativos de los distintos "ismos", la vuelta atrás a revisar y revalorar aquellas tendencias que se asumieron como un todo absoluto, y que hoy día encuentran nuevas maneras de interpretación.

Grotowski fue el que se hizo presente de a poco, cruzando las secciones de APUNTES 99. Quizás fue porque Héctor Noguera y yo estuvimos con él en Módena, Italia, y nos conectamos con su pensamiento actual, que descubrimos coincidente con muchas inquietudes y búsquedas realizadas en Chile y América Latina. Por eso publicamos aquí la ponencia que fue presentada por mí en ese encuentro, sobre la influencia de Grotowski en Chile y Latinoamérica.

Pero Gustavo Meza, la Jael e Imagen no estuvieron allí, y ya hace algún tiempo, sin bautizos ni referencias eruditas, se estaban acercando en su trabajo a algunos de esos principios. Al elegir **Cartas de Jenny**, de Meza e Imagen, como la obra a publicar y reportear en profundidad, nadie pensó en esa relación. Pero sí todos coincidimos en valorarla como una de las más conmovedoras, finas y creativas obras y puestas de los últimos tiempos. Su lenguaje teatral preciso, donde cada palabra y gesto aporta a crear un ambiente de receptividad honda, que se acerca desde otro ángulo de comprensión al tema de siempre de la relación absorbente madre-hijo, recuperaba con la madurez de haber recorrido otros caminos los principios de Stanislavsky, Grotowski y todos aquellos que hablan de un teatro que recorre los caminos del lenguaje corporal para adentrarse en la memoria esencial de la experiencia humana. El artículo de Héctor Noguera postula esta relación.

Ramón López tampoco estuvo allí, pero había seleccionado una traducción de Grotowski como material posible para la sección de pedagogía teatral, y bueno, teníamos grabada la conferencia sobre Teatro Antropológico que hiciese Eugenio Barba, discípulo de Grotowski, en el Teatro de la Universidad Católica, cuando estuvo hace unos meses en nuestro país, y nos pareció importante darla a conocer. Así, cuando el número ya estuvo armado, nos dimos cuenta que todos estos puntos eran coincidentes, y que expresaban aquello que "andaba en el aire" entre nosotros.

Por supuesto, continuamos la reflexión y el análisis de las puestas significativas del semestre desde los ángulos más diversos: Consuelo Morel aporta desde la línea psicológica a **Cartas de Jenny**, y Claudio di Girolamo, a la de dirección. Y su autor y director Gustavo Meza hace un recorrido de las distintas experiencias personales y de su grupo que nos dan el contexto en que se creó la **Jenny**. Jael Unger, por su parte, que encarna justamente a Jenny Masterson, nos relata su experiencia de contacto y creación del personaje.

El **servidor de dos patrones**, puesta del Teatro de la Universidad Católica, dirigida por Ramón Griffero, también es objeto de un análisis interdisciplinario. Su montaje cercano al postmodernismo es comentado por el protagonista, Gabriel Prieto, y por el escenógrafo e iluminador, Ramón López. Es también discutido por Marco Antonio de la Parra, quien plantea una serie de puntos críticos. El director, Griffero, dejó su artículo pendiente por una gira a Europa, pero esperamos que a su regreso tome el guante y establezca (por fin) una polémica teatral a través de APUNTES. (Volvemos a ofrecer a todos los lectores de APUNTES estas páginas para sus comentarios, observaciones y planteamientos críticos. La discusión pública es necesaria; no puede quedarse sólo en los corrilos y pasillos de los teatros).

Las destacables puestas del Teatro Abril (**Pantaleón y las visitadoras**), ICTUS (**La noche de los volantines**) y de la Compañía de Tomás Vidiella (**La tempestad**) fueron analizadas respectivamente por su director, José A. Peña, y los críticos Juan A. Piña y Carola Oyarzún. El **contrabajo**, protagonizado por Héctor Noguera, es comentado por el Director de la Escuela de Música de la Universidad Católica, Jaime Donoso.

Recordamos más adelante a dos creadores que han dejado profunda huella en nuestro teatro: al dramaturgo Luis A. Heiremans y al director y maestro Pedro Orthsous, evocados aquí por Egon Wolff y Fernando González.

En las páginas finales, continuamos con un cuadro informativo de todos los estrenos teatrales del año 89 en Santiago, y con las noticias más destacadas, elaboradas por el profesor Eduardo Guerrero. También, encontrarán reseñas de las últimas publicaciones teatrales.

Cerramos la década del 80 con el número 99 de APUNTES, revista que ha encontrado a través de muchas dificultades la forma de aparecer ininterrumpidamente desde 1960, contribuyendo al pensamiento, a la formación y al rescate del patrimonio teatral chileno. ¡Los esperamos como lectores del número 100, cuando celebremos los 30 años de la Revista, con un número especial sobre la década teatral de los 80, y sobre las escuelas de teatro del país!

M.L.H.



Reportaje a
Cartas de Jenny
De Gustavo Meza

"Cartas de Jenny": Yael Unger (Foto: Carlos Figueroa).

Fue estrenada por el Teatro Imagen el 1º de junio de 1989 en el I Festival de Mayo del Teatro Internacional de Asunción, Paraguay. De junio a agosto se presentó en la Sala Imagen de Santiago, para luego concurrir al II Festival Internacional de

Teatro de Manizales, Colombia, y al Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España. Durante 1990 estará presente en los festivales internacionales de Caracas, Bogotá y Nueva York, y realizará una nueva temporada en Santiago.

FICHA TECNICA

Cartas de Jenny

Autor	:	Gustavo Meza
Director	:	Gustavo Meza
Iluminación	:	Patricio Oróstegui y Rodrigo González
Fotografías	:	Carlos Figueroa
Producción	:	Mireya Letelier
Asistente de producción	:	Katica Atala
Encargada de sala	:	Claudia Millán

Reparto

Yael Unger	:	Jenny Masterson
Fernando Larraín y	:	Kevin Masterson
Gonzalo Meza	:	
Carmen Gloria Requena y	:	Viviana Torrealba
Elvira López	:	
Luciano Morales	:	Hombre de Negro

Reportaje a Cartas de Jenny



19 puntos para compartir

Gustavo Meza

Autor y director teatral

Director y profesor del Teatro Escuela Imagen

1. Hace 15 años cuando nos juntamos, luego de diez meses de inactividad artística, Tennyson, Julia y yo, en una empresa llamada Teatro Imagen, no hicimos mayores declaraciones de principios. A lo más un somero recuento de nuestros bienes que, al momento, eran: la proposición de montaje de una obra que yo había traducido "a mata caballo", la solidaridad de algunos amigos, la confianza mutua en nuestros talentos y naturalmente "las patas y el buche".

Estos bienes nos han acompañado durante estos largos años¹ junto a la sana costumbre de no hacer declaraciones de principios.

¿Quiere decir esto que carecíamos de principios? Muy por el contrario; más bien los teníamos en tal abundancia y tan a flor de piel, los habíamos marchado, gritado y defendido tanto, que habría sido hostigoso ponerlos en la mesa de trabajo.

2. Más tarde surgió la necesidad y posibilidad

1 Estuve tentado a escribir estos largos años de dictadura, pero me pareció, a estas alturas, un cliché oportunista.

2 Robles, Cuevas, Vera.

3 Guazzini, Figueroa.

de aumentar los miembros de la compañía: ahí estaban en la puerta Gonzalo, Juan, Pablo², con quienes llevábamos compartiendo ideales y trabajos durante las jornadas artísticas de la Unidad Popular y, en conjunto, habíamos hablado ya, por lo meros, a cuenta de veinte años. Al sumarse Coca, Samy³ y otros, jamás se exigió, antes de comenzar un montaje, una clara definición del qué somos y a dónde vamos. Por último, el ¿qué queremos? era tan requete claro, ¿o no?

3. Esta característica se debió, tal vez, a que nos conocimos y trabajamos por primera vez juntos siendo profesores o alumnos del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, durante el inolvidable periodo de la UP⁴.

Rodeados de buenas intenciones y sobreabastecidos de chácharas consignistas y asambleísmo, adquirimos como reflejo condicionado la sana costumbre de dialogar trabajando, práctica

4 Robles, Cuevas, Vera, Guazzini eran alumnos; Ferrada y Unger formaban parte del elenco del ITUCH y Meza era profesor de la escuela y director artístico del elenco.



"Cartas de Jenny": Yael Unger y Gonzalo Meza (Foto: Carlos Figueroa).

que nos acompañó hasta el 11 de septiembre de 1973, fecha en que fuimos invitados a dejar la institución.

4. En tiempos de suspensión de actividades por asambleas y movilizaciones masivas¹, nos propusimos asistir a ellas, pero no en calidad de espectadores, sino aportando con nuestro trabajo una visión del momento político. Así nació nuestro Teatro Callejero y una metodología de trabajo que, por la rapidez de los acontecimientos, nos acostumbró al pensar haciendo.

5. Cuando, en otras circunstancias muy diversas, este núcleo volvió a reunirse en otros contornos y otras presiones, tomamos las herramientas que ya teníamos y las adaptamos a la nueva realidad. Esto sucedió cuando, gracias a que autores de varios países firmaron un acuerdo en el cual prohibían el montaje de sus obras², en Chile (¡bonito el numerito! ¿no?), resolvimos: ¿no hay autores? ¡Los fabricamos! No pongo nombres y apellidos, pero dése usted el trabajo de averiguarlos

y comprobará lo bueno y duradero de dicha confección³.

6. Y llegó el momento en que las circunstancias nos obligaron al autoabastecimiento absoluto. Y tuve que hacerme hombre, es decir, autor. Esto sucedió con *El último tren*. En esa ocasión teníamos un teatro arrendado y la necesidad imperiosa de generar recursos para mantener la sala⁴. Como no teníamos obra, nos encerramos en el teatro las 24 horas del día con la convicción de que a los dos meses de trabajo estaríamos en condiciones de estrenar.

7. A echar mano del viejo método y perfeccionarlo. Este consistía, reducido al "Manual de los Cortapalos"⁵: a) Aislar de entre los asuntos que nos preocupaban un tema central. b) Seleccionar entre nuestros actores a quienes encarnarían los personajes que desarrollarían ese tema. c) Proponer las líneas de acción y las fuerzas opuestas de estos personajes. d) Improvisar las escenas obtenidas. e) Corregirlas. f) Escribirlas. g) Pasar el material a una

1 Deseo aclarar que, a pesar de los muchos errores que cometimos durante ese período, la cuenta final es altamente positiva y da para mucho más papel y tinta.

2 El golpe decisivo nos lo dio el francés Victor Haim, quien dos años después, en París, renegaría de su determinación de ese entonces.

3 Permitase a la autobiografía de Marco Antonio de la Parra, Editorial Planeta.

4 Sala Buñós, ex Teatro de Juan Radrigán, actual Teatro del profesor Valero.

5 Para que enriquezca su cultura general, ésta es una referencia a los sobrinos de Pato Donald: Hugo, Paco y Luis.



"Cartas de Jenny": Yael Unger (Foto: Carlos Figueroa).

sola mano que lo corrija y reescriba.

Fue don Tennyson quien me dio el título oficial de dramaturgo de Imagen un día en que, después de improvisar una escena con Yael repetidas veces, de haberse encerrado hasta lograr llevarla al papel, terminó de escuchar la reescritura propuesta por mí para ensayar y dijo: "No escribo más huevadas yo. Después de la improvisación se encierra usted solito, amonona la escena y salimos todos ganando en tiempo y bonita". Siguiendo su consejo, ganamos con mayor premura la batalla de la estructura dramática de la obra.

8. Si bien, en la creación de nuestras propias obras, en ocasiones como ¡Viva Somoza! o ¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto?, llegué con el texto ya escrito¹, usábamos la misma metodología de confirmación al comenzar el montaje. Luego venían las visiones abstractas de la obra y encuentros sensibles con el personaje, para llegar a lo que llamábamos "la confrontación de los protagonistas de la realidad planteada con los de la verdad escenificada".

9. En *El último tren*, por ejemplo, una vez estructurado el material, reunimos a los protagonistas de la realidad del drama (ferroviarios cesantes y en

actividad con sus respectivas familias) y con sus impresiones y aportes, después de mostrarles nuestro trabajo, no sólo hacíamos ajustes y rectificaciones en personajes², argumento y atmósfera, sino que se nos definía la acción básica, la médula de la obra.

10. Largos años trabajamos con el mismo equipo y cuando, por diversas razones que no caben en este escrito, quedaron de Imagen los textos, los vestuarios, las luces y Julia, o Yael, y yo, Gustavo, y la compulsión de seguir creando, decidimos: ¿No tenemos actores? ¡Los fabricamos! Así nació la Escuela de Teatro³ y, con los primeros egresados, nacería, tiempo después, *Cartas de Jenny*.

11. Cuando comenzó la aventura de Jenny, el Teatro Imagen contaba sólo con una actriz y un autor-director, pero, potencialmente, tenía toda una promoción de actores que hablaban un mismo idioma artístico y un método de trabajo común. Teníamos, además, un proyecto de sala de teatro en nuestra sede⁴ y un equipo de luces. A esto se agregó un libro de Allport, leído y releído en diversos momentos de nuestra existencia con fines también diversos. Pero, esta vez, las cartas de Jenny Masterson se impusieron, exigiendo ser dramatizadas.

12. Invitamos a dos egresados de la escuela⁵ a realizar un viaje sin fecha de llegada, agregamos al elenco a un alumno del último curso⁶ que nos había acompañado en otros montajes y, sin entregarle una labor específica, terminó con el importante rol del Hombre de Negro. Trabajamos con la tranquilidad que nos daba el no tener que pagar arriendo de sala y sin presión de una fecha de estreno, durante aproximadamente ocho meses.

13. Estrenamos en el Festival Internacional de Asunción, con una extraordinaria recepción por parte de público y crítica, aunque el término estrenar es, en este caso, equívoco, ya que, por lo menos tres meses antes de esa fecha, la obra entró en contacto con el público, siguiendo la metodología descrita⁷. Esta vez con pobladoras pertenecientes a diversas agrupaciones vecinales de Santiago.

14. La novedad del encuentro "verdad-

1 Por decisión y exigencias del elenco.

2 Especial interés revise el caso de "sarguiche de caca"; consúltelo, no se arrepentirá.

3 Marzo de 1983.

4 Lorito 400, su casa.

5 Fernando Larraín y Elvira López.

6 Luciano Morales.

7 Remítase a F 7.

escenario" con "realidad-público" esta vez no sólo nos dio luces en el perfeccionamiento de los personajes y la anécdota, sino que fue determinante en la definición del estilo del montaje.

Jenny se negó a encajar en un estilo específico, aprovechando al máximo el rayito de esperanza de libertad que respirábamos en ese momento, como artistas y personas. Hizo suya, como ninguna otra obra, la experiencia del teatro en toda su historia; recorrió desde el **Jos** al **Klaus Klub Klawn'**.

15. Afirmé, al comenzar este escrito, que nunca fuimos amigos de las declaraciones de principios ni de las largas discusiones antes y durante el montaje. Lo que no dije fue que una vez terminadas las obras comienza para nosotros un período de evaluación y de aquilatación de nuestros materiales, lo que constituye un ejercicio tan productivo como fascinante¹.

Con Jenny, al segundo tercio del partido sentí, por primera vez, la necesidad de explicar a los actores las opciones estéticas que se estaban imponiendo y aventurar los por qué y marcar una ruta con mayor precisión.

Después de mucho tiempo trabajábamos con material no contingente. No quiero decir que Jenny no tenga relación con nuestra realidad, muy por el contrario, el acontecer del momento la atraviesa de punta a cabo. Lo que sucede es que las charreteras, las botas, las cadenas nacionales, no estaban invitadas a esta fiesta. El arcoiris que había dicho "NO" estaba presente en nuestro trabajo sin habémoslo propuesto.

16. Estaba ahí, en ese público, sentido frente a frente, mirándose, como todos en Chile estábamos comenzando a mirarnos.

En nuestra obra, que tomaba hechos cotidianos, casi vulgares, pero que profundizados alcanzaban la trascendencia de una tragedia; en la forma en que los actores encaraban sus personajes

y los entregaban al público, con una libertad formal única, pasando de lo icónico a la abstracción, sin puntos intermedios.

En el desafío a las leyes de la estructura dramática tradicional, con alegría y sin petulancia, apropiándose al tiempo de Stanislavsky, Grotowski, Kantor, Brecht, Teatro chino, Teatro japonés, araucano y etc. y etc.

En la recuperación de los objetos cotidianos que, expuestos en un cochecito de niño, tomaban otros valores, junto a los sonidos cotidianos. En otras palabras, estábamos recuperando los sueños².

17. Jenny produjo también otro milagro: la solidaridad de nuestros colegas de teatro³. La generosidad con que recibieron la obra en un medio en que estas prácticas no son comunes, fue notable. Hemos tenido también la suerte de mostrarla en varios países extranjeros, con tan buena recepción como en Chile y nos esperan compromisos en varios países de distintos continentes.

18. Cuando los dos egresados que trabajaban en la obra no pudieron acompañarnos fuera del país, otros dos tomaron sus papeles con excelentes resultados⁴. Como nos habían enseñado nuestros maestros, nadie es irremplazable; el teatro se las arrastrará siempre para seguir adelante. Siempre habrá alguien para mantener el fuego.

19. La responsabilidad de mantener ese fuego la asumimos todos los que decidimos quedarnos en este país después del golpe. Porque el arte de hacer teatro, igual que el arte de hacer vino, no se improvisa, lleva tiempo, paciencia y dedicación. Alguien tenía que apechugar⁵ y servir de eslabón entre nuestros maestros y las nuevas generaciones; la gente de mi tiempo asumió esa tarea.

Como creemos que Jenny es una buena muestra de todo lo antes dicho, la dedicamos a nuestros maestros: Orthous⁶, de la Barra, Siré, Dittborn y a todos los que siguieron creando durante los años de cortocircuito.

1 El día que soltaron a Jos del belga Hugo Claus, primer estreno de la compañía y KKK de Meza y promoción 87.

2 Siempre que este ejercicio no termine en la estúpida frase: "¡Oh, estamos asistiendo al renacimiento del teatro chileno!".

3 Esto interesante tema daría para un trabajo aparte, pero que lo estudie un sociólogo, naturalmente.

4 Salvo algunos amigos "new waveristas" de la Elvira, a quienes hemos invitado con gran interés a expresar sus opiniones, pero

que, desgraciadamente, no han comparecido.

5 La primera pareja fue Elvira López y Fernando Larraín, luego Carmen Gloria Roquera y Fernando Larraín, finalmente Gorzelo Meza y Elvira López.

6 Del diccionario teatral de Pedro de la Barra.

7 Puse en primer lugar a Pedro Orthous por ser mi maestro, además de ser un notable director, un educador de primera y un excelente ser humano.



Un viaje al interior

Yael Unger

Actriz y profesora del
Teatro Escuela Imagen

Conocí a Jenny Masterson hace cerca de trece años. Fue la primera vez que leímos las cartas, Gustavo y yo. También leímos la otra mitad del libro, una cantidad enorme de interpretaciones acerca del comportamiento de Jenny. A mí personalmente me pareció un ser (aún no era un personaje, ni remotamente, no por lo menos para mí), me pareció, repito, un ser cautivante: inteligente, rebelde, valiente, sensible, pero, a la vez, espartoso: manipuladora, egoísta, ciega, desquiciada. La visión que uno puede tener de un ser a través de la lectura. Y también del contacto directo. Un juicio.

Muchos años después, no precisamente frente al pelotón de fusilamiento sino frente al hecho de tener una casa nuestra donde funcionar con el Teatro y con la Escuela (anhelo largamente soñado), Gustavo, a quien la idea de trabajar el material le había estado rondando desde la primera lectura, pensó que era el momento oportuno y me propuso trabajar con las cartas. Digo me propuso porque a esas alturas él y yo éramos el Teatro Imagen. Como teatro habíamos permanecido inactivos durante un

largo período (no hay que tenerle miedo a las supuestas "inactividades": son tremendamente enriquecedoras y te permiten un espacio para crear) y ahora trabajaríamos en nuestra propia casa con los jóvenes actores egresados de nuestra propia Escuela. El panorama resultaba atractivo.

Así es que tomé nuevamente las cartas. La primera, la segunda, la tercera...no. No podía seguir leyéndolas y manteniendo un juicio crítico acerca de Jenny. No si la iba a encarnar. Así es que abandoné el juicio, el prejuicio y todas las etiquetas a las que se está acostumbrado a recurrir porque a uno le parece que con ellas se camina más seguro; me salí las múltiples interpretaciones de los siquiátras y me zambullí en las cartas como si fueran una piscina. Y como si las hubiese escrito yo. Y cuando hablo de elemento líquido no es casual, entre otras cosas porque todo me empezó a fluir y porque, de ahí para adelante, no paré de llorar. No entendía muy bien por qué, pero es como si hubiese tocado algo dentro de mí, algo extremadamente sensible y que me conectaba directamente con la Jenny.

Trabajamos un largo periodo. Deliciosamente. Sin presiones. Sin angustias de arriendos por pagar, sin tiempo. Sin ponernos límites. Pero duro. Gustavo nos pedía innumerables ejercicios de acercamiento sensible. A los personajes, a las situaciones. Muchos de ellos permanecen en la obra. Otros andan por ahí revoloteando. Nos instalamos largas horas en la Biblioteca Nacional recopilando datos de la época. (Algunos copiándolos a mano, otros clandestinamente con una grabadora: nos reímos mucho escuchando a Fernando susurrar la lectura de avisos comerciales y precios de artículos publicados en revistas del año 27). Se nos exigió un trabajo exhaustivo de voz, de canto, de expresión corporal. Tomamos clases de tango los tres, la Elvira, Fernando y yo. Una vez que decidimos estrenar en el lugar en el que estábamos ensayando, que es la salita que ahora se conoce como Teatro Imagen (estamos por construir la grande, atrás, en el patio, ¡paciencia!), se nos exigió una precisión de relojería y un trabajo actoral cercano a lo cinematográfico, debido a la cercanía extrema del público. Esto significó, entre otras cosas, una concentración absoluta, una profunda verdad y una permanente comunicación entre nosotros cuatro durante cada segundo de la hora y diez minutos que dura el espectáculo.

Mientras la obra se iba armando como un rompecabezas y se agregaban objetos y sonidos al carrito de Luciano, y mientras los tres personajes iban creciendo y pasando a través de nosotros y amándose y odiando, y mientras se afinaba una abstracción y se desechaba otra o alguno de nosotros llegaba con una nueva proposición, aparecía Gustavo desde su oficina (lo habíamos oído teclear su vieja Remington mientras escuchaba antiguas melodías en una "victrola") y nos pasaba un papellito que no alcanzábamos a leer antes del ensayo, así es que en la parte pertinente había que sacarlo del bolsillo o de la manga (como los magos) y descifrarlo, y entre descifrar las tachaduras y dónde iba un punto o una coma, el sentido y la poesía de lo que estabas leyendo, se te aparecía tan hermoso y te agarraba tan de improviso que no podías seguir porque se te hacía un nudo en la garganta no sólo a ti sino a todos los que estaban en la sala (incluyendo a Gustavo, estoy segura). Así se fue gestando esta criatura: con

delicadeza, con esmero, pero, por sobre todo, con amor. Con infinito amor.

Y llegó la hora de compartir con otra gente lo que habíamos creado. Amigos, colegas y alumnos fueron invitados a presenciar unas "pasadas". Luego un diálogo. No es la primera vez que lo hacemos. Más bien ha pasado a formar parte de nuestro método. El material aún se está trabajando y las sugerencias y aportes se estudian y algunos se incluyen. Cuando la obra estuvo lista, Gustavo no quiso que se estrenara en forma oficial aún, así es que organizamos en nuestra salita innumerables funciones para mujeres pobladoras de diferentes regiones de Santiago. Después nos quedábamos conversando, intercambiando opiniones. Fueron funciones maravillosas porque ellas son un público maravilloso, abiertas, receptivas, sin prejuicios. Algunas de ellas iban al teatro por primera vez.

Luego la Elvira se nos fue a la Católica y llegó la Carmen Gloria. Partimos a Paraguay y recién a la vuelta la obra vio la luz oficialmente en Chile. Para Septiembre estábamos invitados a Manizales. Volvió la Elvira y a Kevin lo tomó Gonzalo. En Octubre, al Viejo Mundo: estuvimos en Cádiz, El Escorial, Madrid, Santiago de Compostela. Para 1990 también nos esperan otras tierras.

Llevo 21 años haciendo teatro. Para mí, ésta es una experiencia única. Hermosísima. En la medida de mis posibilidades, he intentado convertirme en ese instrumento del que nos hablaban nuestros maestros, en un vehículo por donde Jenny Masterson y otras Jennies que uno ha conocido por ahí transitan libremente. Así es que mi mayor esmero es el cuidado y pulido de ese instrumento: la voz, el cuerpo... y el alma.

"Cartas de Jenny": G. Meza y Y. Unger (Foto: C. Figueroa).





A propósito de las cartas de Jenny

Héctor Noguera

Director y actor
Profesor Escuela de Teatro U.C.

Si hay algo que me parece especialmente importante en esta interesantísima producción es el hecho de que surja de una Escuela-Teatro. Creo que la amalgama de formación y profesionalismo es de gran importancia en el resultado final de esta obra. Un Teatro-Escuela implica una constante elaboración, un continuo estar en proceso, una reflexión práctica que no para, que siempre se está comprobando a sí misma, provocando hechos teatrales y al mismo tiempo observando críticamente aquello que está produciendo. Este provocar y al mismo tiempo observar qué ocurre con lo que uno mismo provoca, es una situación de privilegio en el teatro y parece ser un estado ideal en el proceso de creatividad.

La unión de dramaturgo, director, actores y el lugar físico que es la sala del Teatro- Escuela, constituye un hecho, un todo que le presta solidez y legitimidad a este producto teatral.

Este producto no es un hecho "hacia afuera" como lo son muchas producciones nacionales, es más bien un hecho "hacia adentro", hacia el interior del grupo mismo. Es buscarse, indagarse y en esta

reflexión hacia adentro encontrar un lenguaje perceptible para el espectador, a quien se le convierte en un testigo, a veces en un testigo casi intruso, en una situación especial, única. Ya no es un número más en una masa de espectadores, sino un individuo particular que junto a otros observa con respeto, curiosidad y encantamiento un trabajo que presiente enraizado en un grupo, en un colectivo real. Un colectivo no hecho para armar un espectáculo, sino que en un conjunto que surge naturalmente de un trabajo de búsqueda.

La integración al espectáculo de ciertos ejercicios más o menos típicos de la formación del actor, al trabajo de encarnación de personajes se constituye en un lenguaje, en uno de los sellos de esta producción. El personaje de negro que como una sombra sirve la acción, entregando la utilería en los momentos oportunos, creando espacios sonoros y atmósferas, hace recordar un personaje que en el teatro clásico oriental cumple una función similar. Son hallazgos fruto de una investigación que siempre se puede dar con mayor amplitud y rigurosidad en un



"Cartas de Jenny": Elvira López y Yael Unger (Foto: Carlos Figueroa).

grupo que, como el Teatro Imagen, es escuela y teatro, o mejor Teatro-Escuela. Cuando los márgenes de uno y otro se diluyen o bien cuando uno no sabe cuál término anteponer al otro, significa que ambos aspectos están realmente fusionados, que no son polos distintos de un mismo fenómeno sino que se constituyen en un fenómeno en sí para mejor provecho de la creación artística.

Otro aspecto que me llama la atención es la gran eficacia del espectáculo a partir de la economía de medios técnicos. No puedo negar mi simpatía por todos aquellos espectáculos en los que la simplicidad de recursos forma parte de una proposición artística igualmente económica, simple y a la vez efectiva. *Cartas de Jenny* pertenece a este tipo de teatro en el cual la sinceridad, la honestidad y el proponer mucho a partir de poco se convierte en su sello artístico.

La simbiosis de texto y acción, la sensación de que el gesto y el texto han nacido conjuntamente, que el texto es también gesto y el movimiento escritura escénica, hacen de este trabajo un todo cerrado,

donde un elemento se potencia cíclicamente con el otro.

El pequeñísimo espacio en que esta obra se da, parece concentrar la energía y permite al espectador estar muy cerca de la vertiente misma del hecho teatral. El riesgo de poder ser tocado por el actor o de resistir la tentación de tocarlo crea una situación teatral en sí misma, un conflicto tácito pero no por eso menos presente en este encuentro de actores y espectadores. Se puede hablar en este caso de un teatro mínimo que favorece un viaje hacia el interior de uno mismo a través de este pequeño espacio contenido de personas, objetos y sonidos.

Jerzy Grotowski, en un encuentro en la ciudad de Módena al norte de Italia en septiembre de 1989, hablaba que su búsqueda actual no estaba en descubrir aspectos formales nuevos sino, muy por el contrario, en hacer un viaje hacia el interior del yo, hacia su memoria más antigua, hacia su esencia. Decía que para descubrir la corporeidad de un personaje debía observar su propia corporeidad, que en la observación de su propia piel podría recordar la

piel de su madre y las arrugas de esa piel; de ahí podría seguir hacia los sonidos de su madre y podría ir aún más hacia atrás, hacia sus abuelos y bisabuelos. El trabajo de la memoria parece ser el punto de encuentro con el actor mismo y con todos los seres que pueblan su recuerdo. Memoria y ser estarían amalgamados. Esto nos lleva a un teatro cada vez más personal, menos "épico", más atado a las vivencias del actor o, como lo llama Grotowski, "el performer". Para él, este performer no es el actor que interpreta personajes, es el que establece un ritual, una acción en la que está presente su propia individualidad. Los personajes de **Cartas de Jenny** parecen también surgir de las memorias de los actores. Cuando éstos entregan al público lo que ellos llaman el sonido del personaje, están entregando aquel sonido que en el interior de cada uno les resuena y a partir del cual surge la corporeidad de estos personajes. Es del movimiento interno de cada actor, de la percepción interna de sonidos y ritmos que surge un cuerpo que es el del personaje. Parece más bien un espectáculo que intenta ir "hacia atrás", hacia adentro de esta fusión de actores y personajes, memorias, percepciones, antes que intentar ir "hacia adelante" buscando una "originalidad" o "novedad formal".

En ese mismo encuentro, Peter Brook habló de la CALIDAD del gesto y de la voz. Decía que el gesto tenía calidad cuando provenía del centro del actor, de la energía propia de quien lo realiza. Esta energía es única, es exclusiva de ese actor y tiene por tanto la calidad que corresponde a quien lo emite. También Brook, entonces, apela a esta calidad particular interior que compromete al actor a no ser sólo un ente que interpreta personajes que no son él, sino que lo remite a su propia vida y lo obliga a encontrar una calidad en esta vida que va a ser la fuente de sus gestos, de su voz, de ese elemento netamente personal que va a entregar en su quehacer escénico. La vida cotidiana se transforma entonces en algo de un valor enorme, puesto que de cómo viva esta vida, el actor va a sacar la energía que va a estar presente en el escenario. En **Cartas de Jenny** hay una valorización de la voz y el gesto (si es que ambas se pueden disociar) que está en darte una calidad de vida y no de "teatro". Hay una simplificación de la gestualidad, fruto no de una formalidad sino de una

verdad que nace de la memoria de cada actor, de las percepciones de su propio cuerpo.

El concepto grotowskiano de teatro pobre ha evolucionado hacia el descubrimiento de la riqueza interior del performer. La economía de medios en la obra de Meza no es una postura artística; es el resultado de algo que no puede ser de otro modo, porque corresponde a la búsqueda interna de cada actor. También el texto de la obra corresponde a esta sencillez no buscada sino auténtica, en un trabajo que podríamos considerar, desde estos puntos de vista y sin que pretenda serlo, cercano al pensamiento actoral de Grotowski sobre el teatro.

Quiero finalmente señalar la importancia de la dirección en la que Meza y sus actores realizan la búsqueda teatral. Mientras muchos se afanan en encontrar lo que llaman "nuevos caminos en el teatro", Meza hace un camino a la inversa, hacia la raíz de los seres y los personajes, y en este viaje de regreso, hacia el centro, encuentra una nueva luz de sencillez, verdad y autenticidad que es la energía que se desprende con tanta belleza de sus **Cartas de Jenny**.

"Cartas de Jenny": Elvira López y Gonzalo Meza
(Foto: Carlos Figueroa).



Cartas desde lo más íntimo



Claudio di Girolamo C.

Director y escenógrafo
Director del Taller Teatro Dos

Al iniciar este acercamiento a **Cartas de Jenny**, quisiera sustraerme por un instante a la emoción que genera el espectáculo, para intentar descubrir el o los mecanismos que hacen de esta obra una suerte de paradigma de lo que, con o sin razón, definimos como "Teatro Intimista". Me refiero a la conjunción de texto, actuación, dirección y espacio escénico, que logra que este breve espectáculo esté cargado de una atmósfera de empatía que envuelve al espectador y lo lleva, a pesar suyo, a un viaje interior en el cual va redescubriendo mundos dormidos de su propia existencia.

He visto la obra más de una vez, en ámbitos distintos: en todos ellos se produjo la misma cercanía entre escenario y público. Hablo aquí de una cercanía más que física, que es presencia constante de rostros y expresiones que están "fuera" de la historia contada (el público se sitúa en dos graderías enfrentadas a muy poca distancia) y que, sin embargo, con el correr de la acción van adquiriendo una potencia dramática que irrumpe en el cuento y se vuelve parte indivisible de la forma de narración. Allí los

espectadores-testigos están al descubierto y patentizan con fuerza inusitada el fenómeno de integración del espacio con la emoción; se transforman en receptores-emisores que se ligan en un circuito de retorno con el escenario, construyendo junto a los actores el rito comunitario. A este fenómeno contribuye además, sin dudas, el estilo de narración elegido para estructurar dramáticamente la obra.

El recurso de intercalar en el diálogo trozos de historia contados por los actores dirigiéndose directamente al público, o mostrar en una suerte de ejercicio de imaginación la significancia más íntima de los personajes en movimiento y sonido, produce entre éste y aquéllos una relación de complicidad al patentizar el carácter ficticio y no realista del espectáculo. En efecto, actores y espectadores nunca pierden la noción de que están frente a un "cuento" narrado.

Siendo, sin embargo, este recurso común a muchas obras de teatro, ¿por qué entonces estas **Cartas de Jenny** se nos aparecen como un fenómeno diferente? Pienso que una de las razones es la



"Cartas de Jenny": Yael Unger y Gonzalo Meza (Foto: Carlos Figueroa).

presencia de una dirección acuciosa, imaginativa y por sobre todo muy honesta. Tal vez se deba esto al doble carácter de autoría y de dirección que en el caso que comentamos ostenta el trabajo de Gustavo Meza (cosa ya probada por lo demás en obras anteriores del mismo Meza).

En una situación semejante se produce una suerte de flujo de ida y vuelta entre la obra y el director, que permite una constante revisión y readecuación entre el texto, las situaciones y los personajes y el punto de vista de dirección y viceversa. Supongo, por otro lado, que en el texto definitivo quedaron adheridas las propuestas actoriales, tanto en algunos parlamentos específicos como en las situaciones dramáticas. Sólo así se explica la simbiosis de los actores con sus personajes y, al mismo tiempo, su capacidad de romper abruptamente la textura de una situación apartándose de ella y adquiriendo el carácter de "narradores de cuentos".

Es muy decidir el hecho de que esta forma narrativa esté prendiendo contemporáneamente en distintos creadores del Teatro Latinoamericano. Como ejemplo, basta que me remita a la adaptación de Jorge Curi y Mercedes Rein de la novela de García Márquez *El Coronel no tiene quién le escriba*, que presentó el Teatro Circular de Montevideo en el último Festival de Cádiz y que provocó en el público y en la crítica el mismo entusiasmo de estas *Cartas de Jenny*.

Pude conversar largamente con Curi y

Gustavo Meza y constaté en ambos el deseo de investigar más a fondo esta modalidad dramática para aplicarla en futuros espectáculos. Pareciera que, cada vez más, nuestro oficio de teatristas se identifica con aquello de los "cuenteros" de las sociedades primitivas que, reunidas alrededor del fuego, se iniciaban al ejercicio de la memoria común, contándose lo adquirido a través de la tradición oral, acerca de su propia historia, de sus mitos, sus temores o del misterio de sus vidas.

Creo que en obras como éstas se rescata precisamente lo más primario del teatro y que a través de una simplicidad a toda prueba se logra penetrar en este ámbito difuso de las emociones con intensidad poco usual.

La economía de los medios usados en *Cartas de Jenny*, desde la utilería, el vestuario y la iluminación hasta la utilización de "la sombra" (suerite de comodín que se adecúa a todas las situaciones y oficia abiertamente y a toda vista de "ámbito sonoro" y de "asistente"), es sin duda lo que logra el mayor acercamiento por parte de los espectadores.

Aquí nada es "artificial", nada trata de "golpear" nuestros sentidos para sacudimos. Por el contrario, todos los elementos en escena están allí exclusivamente en el momento en que son indispensables para apoyar y privilegiar la labor actoral; en seguida desaparecen. Sobre la desnudez del escenario el actor es el único centro de nuestra atención.

Estamos frente a una experiencia en la cual los silencios, los susurros, las simples sugerencias de espacios y de objetos, estimulan nuestra imaginación y nos devuelven, como público, nuestro rol creativo. Es un espectáculo de medios tonos, melódico y armónico al mismo tiempo; se nos va metiendo de a poco, calmadamente, respetando nuestro tiempo interior.

Tal vez su valor más auténtico resida en el rescate de una historia simple, común, casi obvia en sus caracteres y situaciones, para re-presentarla frente a nosotros de una manera verdaderamente nueva.

Me refiero aquí a esa capacidad que poseen algunas obras de arte de lograr en nosotros, con el uso de una temática y un lenguaje que creemos muy conocido, una resonancia nueva que nos hace re-encontrarnos con lo que guardamos en los rincones más olvidados de nuestra conciencia.

El tema de la madre posesiva que no acepta a "la otra" en la vida de su hijo y las implicaciones psicológicas y prácticas de este triángulo emocional, es uno de los más comunes y manidos en la producción dramática tanto del teatro como del cine

contemporáneos. Con él se han logrado éxitos y fracasos clamorosos y, sobre todo, se ha prostituido en series lacrimógenas de la televisión de muchos países de América Latina. Pero es muy gratificante ver que de vez en cuando se toma este tema con la dignidad y el respeto que merece todo conflicto humano como material dramático y que surgen entonces realizaciones como la que comentamos.

En estas breves notas no pretendo insinuar ni menos demostrar que *Cartas de Jenny* se acerque al espectáculo perfecto. Posiblemente, para algunos o para muchos, no es así y tendrán sus razones. Solamente me he limitado a tratar de escarbar en lo que en mí ha dejado la experiencia de compartir con los actores y otros espectadores varias funciones de la obra. En todas ellas he vuelto a involucrarme profundamente con lo que sucedía en el escenario, y aún hoy a la distancia, me siento interpretado e interpeado por el dolor, la impotencia y el destino de Jenny.

Y eso es lo mejor que le puede pasar a un espectador tan maleado como lo es casi siempre un hombre de teatro.

"Cartas de Jenny": Elvira López y Yael Unger
(Foto: Carlos Figueroa).





Cartas de Jenny: un problema de amor posesivo

Consuelo Morel M.

Socióloga

Profesora Escuela de Teatro U.C.

Una obra de este tipo tiene múltiples lecturas en el plano psicológico, pues se la puede abordar desde cualquiera de sus personajes y/o niveles de conflicto. En este artículo quisiéramos reflexionar sólo en torno a dos aspectos fundamentales, como claves para su mejor comprensión: el problema de la elaboración de una pérdida y el problema de la representación mental.

En **Cartas de Jenny** la madre aparece desde el comienzo en una relación de total dedicación, a su único hijo Kevin. Es una relación diádica (de a dos) con su hijo, y de tipo parcial donde lo tercero, lo "otro", están excluidos, imposibilitando la constitución de la tríada que sería lo verdaderamente fecundo. "La tríada es la prolongación natural de la tríada biológica necesaria para la gestación de un ser..." "Es la permanencia del niño en la unión diádica con la madre, lo que el padre impide a través de su rol terciador"; aún más, se llega a sostener, en algunas teorías, que es ese rol terciador el originante del lenguaje y de la vida cultural misma.

La obra presenta a una madre posesiva que ve a su hijo sólo en cuanto "parte" y englobado con ella tendiendo a una simbiosis que impide el desarrollo. Jenny aparece en la obra habiendo recibido ciertos "golpes" en su infancia, que al parecer están relacionados con el impedimento de vivir plenamente el amor con quien fuera el padre de Kevin. En la obra se ve un padre ausente no sólo física, sino también mentalmente. Un padre desvalorado, no incorporado, ni siquiera como el referente de la madre. Su desarrollo como mujer se ve entonces empobrecido y limitado a un par de recuerdos muy menores del que fuera su marido. Pensamos que el rol terciador del padre no se consumó, permitiendo por ello una simbiosis madre-hijo que dará por resultado grandes problemas para la identidad de ese hijo y el desenlace de una tragedia en todos los vínculos amorosos creados.

"Sin alcanzar a conocer al hijo que yo esperaba. Pero, sinceramente, ¿nos hizo falta, Kevin?"

KEVIN: Sinceramente, no, mamá (Bailan)

JENNY: A mí tampoco me hizo falta comparir con nadie la alegría de escucharle leer por primera vez, el verte crecer sano, fuerte, bello, el sentirme protegida por ti en las noches y el estar bailando contigo hoy, el día más feliz de mi vida, el día de tu graduación.*

La pérdida y la representación

La posición de Jenny es desde el comienzo de la obra la de alguien que tiene una "posesión", un objeto aprisionado en torno a sí, y sin el cual no puede vivir. Toda su vida, todos sus sacrificios están hechos para su hijo, no teniendo otro horizonte de vida o de intereses propios.

Kevin es su posesión concreta y ella no concibe una relación amorosa de él fuera de ella. Cuando él está ausente o se va, siente rivalidad y odio hacia esa nueva vida. Por ello, verá a su nuera como un peligro, como una "rival" y como un ataque permanente que le quita lo suyo, más que una posibilidad de desarrollo o amor de Kevin. La ausencia de su hijo le resulta intolerable y surgen en ella todo tipo de impulsos destructores. Jenny no puede transformar esa experiencia emocional concreta en elementos simbólicos y de representación mental. Como dice Bion¹: el fracaso al usar la experiencia emocional produce en el desarrollo de la personalidad un desastre, comparable al fracaso en el comer o en el beber, o en respirar... De allí la importancia de lo que Bion denomina "función alfa" y de los "elementos alfa" que son los que permitirían, de acuerdo a esta teoría, el transformar la experiencia concreta en realidad mental y en principio capaz de incorporar las relaciones concretas en realidades psíquicas o mentales.

Jenny no tiene un vínculo "interno" con su hijo, de modo que él pudiera vivir dentro de ella a pesar de no estar presente de modo físico y material a su lado. Si lo tuviera incorporado, por el amor, Kevin podría irse, moverse, casarse, independizarse, etc., manteniéndose la relación como tal, en cuanto representación interna de la madre. Esa realidad, que permite incorporar a los objetos externos al mundo interno, es lo que apunta a la tolerancia de vivir las pérdidas, por cuanto la mente puede en ese

caso -en ausencia del objeto amado- representar internamente esa separación desarrollando un pensamiento o una simbolización que permite tolerarla. Es esta función mental algo de la mayor importancia, ya que permite re-crear de un modo inmaterial aquella relación que en un comienzo era material y concreta, permitiendo con ello la identificación y la libertad para crecer a partir de la pérdida.

En la obra estamos en presencia del caso opuesto. Ante la pérdida (o supuesta pérdida) de Kevin, por el hecho de casarse, Jenny no puede representar, no puede simbolizar y por lo tanto no puede vivir, volviendo a una situación de muerte y de dolor. Estopodría indicar, tal vez, que ella ha elaborado mal otras separaciones anteriores muy significativas para ella, teniendo un mundo interno rígido e impedido de evolucionar hacia situaciones más gratificantes en diferentes ámbitos para ella.

"¡Qué terrible educación la nuestra!, en cuanto al amor, pienso. Si algo me ha impedido reiniciar mi vida amorosa... -bueno, amorosa no, llamémosla si tú quieres erótica, como lo hace ese obsesivo doctor Freud, tan criticado en estos tiempos-... si algo me frena y me ha frenado han sido los golpes con que he sido amaestrada".

"...Si algo me frena y me ha frenado, han sido los golpes con que he sido amaestrada... Tú no debes acordarte, pero una tarde de verano, jugábamos, yo me había puesto los pantalones de mi primo y desde arriba de un árbol, un cerezo, de pronto sentí que un líquido viscoso me corría entre las piernas. Yo pensé que alguien me había llenado los bolsillos de cerezas y que éstas se habían reventado, así es que bajé dispuesta a castigar al culpable. Pero una vez en tierra firme tuve que reconocer que no había tal: lo que me corría entre las piernas era sangre. Aterrada corrí donde mi madre. Ella cerró la puerta y me dijo: "Desde ahora usted ya es mujer y las personas del sexo opuesto, hombres; hombres que andan con una escopeta en las manos siempre dispuestos a disparar sobre usted. Qué terrible, ¿no? Pero a mi edad ya no hay cazador ni escopeta que me impresionen. Yo ya tengo un hombre: Kevin..."

En estado de separación con Kevin, se detiene en ella todo desarrollo, no puede seguir madurando en su amor maternal. Sólo siente rabia y agresividad

1 W.R. Bion: "Aprendiendo de la experiencia" Paidós, pág. 67.



"Cartas de Jenny": Elvira López y Yael Unger (Foto: Carlos Figueroa).

muy primitivas hacia quien culpa de esta situación: su nuera. No puede vislumbrar la posibilidad que sea el propio Kevin quien deseara naturalmente independizarse del lazo materno y crear un proyecto propio. Lo ve como "víctima" de "otra" que se lo quita, que se lo arrebató y que por lo tanto es su odiada rival.

Desde esa situación, la madre sólo desea recuperarlo para sí, para recrear la dependencia concreta anterior, destruyendo el vínculo de la nueva pareja, sin pensar que esa destructividad implicará también la muerte de su hijo. Patético resulta ver esto hacia el final de la obra, cuando Jenny repite a otras mujeres los recuerdos fijos y únicos del amor a su hijo. En ese hecho vierte parte de sí misma, como si esos recuerdos y sólo éstos fueran su vida. Y casi no son recuerdos: son las vísceras de esa mujer que no vive sino por y para ese hijo, sufriendo con ello de modo ciego e incontenible.

La experiencia concreta y la realidad psíquica

La "curación" de Jenny, el dejar de sufrir de ese modo y transformar ese hecho en una experiencia renovadora, tenía que ser realizada a partir de la aceptación de la "necesidad y la añoranza", para restablecer así sus equilibrios internos y mirar, tal vez, otros dolores que la impulsaban a esa posesividad, y que son los que probablemente están tras

toda maternidad con estas características. Ese modo de vivir lo materno, no se gesta, sin dudas, a partir del nacimiento de Kevin; es muy anterior a ello. En relación a esto podemos recurrir al pensamiento de Freud cuando plantea a propósito del "amor de transferencia" que los pacientes aspiran "a actuar y repetir en la vida algo que sólo deben recordar, reproducir como material psíquico y conservar en el ámbito psíquico"¹. Es decir, en este caso, la actuación real del amor madre-hijo de modo concreto presente y repetitivo impide conocer el verdadero problema que está en el trasfondo de esta manifestación y que debiera haberse mantenido en el ámbito psíquico, en el ámbito de la representación mental. Dicho de otro modo, para que Jenny pueda soportar este hecho debió agrandar la vida de su "espíritu", más que el de la posesión cercana y física, apegada a los hechos concretos, los cuales no está dispuesta a "soltar" de sus manos.

Situación de Kevin

En tal situación, Kevin no es todo lo fuerte y desarrollado como para resistir el "tironeo" de dos mujeres que se plantean como alternativas (o la una o la otra) y no como complemento en planos y niveles disíntos.

¹ S. Freud: "Puntualizaciones sobre el amor de transferencia", Nuevos consejos sobre la técnica de Psicoanálisis, III, pág. 165. 1915 (1914).

El también está desarrollado como "parte" de alguien y por lo tanto es muy posible que no logre resistir el conflicto que se gesta en torno a él. Trata, intenta calmar a su madre y/o a su esposa, pero la rivalidad entre ambas no le permite existir. Su opción es de muerte. Si elige a una muere la otra y viceversa. El estar casado o el ser hijo, le aparecen como opciones polares y absolutas, donde la gratificación de una supone la total privación de la otra, sin posibilidad alguna de interconexión o mediación. Este amor posesivo implica una carga muy fuerte de pulsión de muerte, que se manifiesta en rabia y agresividad.

En la mente, de acuerdo a la Teoría de Melanie Klein, es el aspecto amoroso el que se ocupa de controlar la destructividad, y de restaurar los daños que se causan. "En la capacidad de reparar al objeto bueno interno y externo es que se basa la capacidad del yo para conservar el amor y las relaciones a través de los conflictos y dificultades".

En este caso, en la obra teatral, se muestra la imposibilidad de la madre de reparar al objeto bueno tanto interno como externo. A tanto llega que efectivamente el hijo enferma y muere, como dando cuenta de un estado de vida imposible. Su madre no lo tenía "dentro de ella" en forma clara, de modo que toda separación le parecía amenazante y peligrosa. No había entonces una relación de amor, sino una situación de simbiosis y de idealización tal, que al menor atisbo de distancia o crítica surgía la destructividad.

Jenny hubiera podido tolerar la separación y en esa ausencia permitir que se elaborara en el "ámbito psíquico" ese dolor, tal vez hubiera tenido una clave que la llevara hacia el fondo de su ser, hacia la recuperación de sus funciones amorosas destinadas a nuevos objetos, permitiendo con ello la libertad y la vida de su hijo. Se hubiera acercado a través de este dolor al fondo de su identidad y le habría permitido "un viaje hacia su interior...". Como no es posible vive algo que no entiende y que por ello sufre con tal intensidad y angustia. Por otro lado, también es dable pensar, como hipótesis, que para que ella tolerara ese dolor tenía que haber elaborado

ciertos conflictos previos, que le posibilitaran hacerlo.

Conclusión

La comprensión de que la vida se desarrolla más en ausencia que en presencia, más en el espíritu que en lo material, más cerca del abandono y aceptación e incorporación de las pérdidas, que de la actitud posesiva y esclavizante, es uno de los temas más importantes de la reflexión acerca de la vida humana hoy día. La Ciencia Psicológica y las Ciencias Humanas en general así como la Filosofía se preocupan de este problema: del existir permitiendo ser al otro "tal como es y en lo que es" como clave del amor y de la verdad. El tender a poseer al que se quiere como alguien sólo y exclusivamente para mí, destruye la fuente misma de la vida e impide la verdadera libertad, que es la libertad para amar a otro tan libre como yo.

A esto nos lleva a reflexionar esta bellísima obra teatral, cuya puesta en escena es de tal sensibilidad y calidad que nos permite precisamente vivir estos problemas del amor, del sufrimiento, de la pérdida no tolerada y de la muerte. La escena "inicial-final" de Jenny aprisionando y defendiendo las cenizas de su hijo, apretadas entre sus manos y muriendo junto a ellas, es el símbolo más hondo de la obra, donde se muestra el cómo este modo de amor-concreto madre-hijo no tiene sino un destino trágico. Destino que se muestra a través de toda la Historia del Teatro, constituyendo un elemento siempre presente en el Arte, dando cuenta del dolor y la dificultad de la vida misma, cuando este tipo de sufrimiento resulta imposible de ser trascendido.

VIVIANA: Jenny, Kevin murió en 1946.

JENNY: ¡Ya lo sé, no se me ha olvidado, ni se me va a olvidar nunca! Como tampoco se me olvida las circunstancias en que murió. Como tampoco se me olvida quiénes fueron los responsables de su muerte.

VIVIANA: No empecemos con eso.

JENNY: No, si no estamos empezando nada, estamos terminándolo todo, porque para su conocimiento, éstas son las cenizas de Kevin. Ahora ni usted ni nadie me las va a poder quitar..."

1 Carmen Domínguez: Mimeo, Instituto de Psicoterapia Analítica, "Introducción a la obra de M. Klein", pág. 3, 1989.



GUSTAVO MEZA WEVAR

Como director teatral, ha montado más de 80 obras y trabajado prácticamente con todas las compañías profesionales universitarias e independientes del país. Como profesor de actuación y dirección, ha trabajado en la Universidad de Chile, Universidad Católica, Universidad de Concepción, Universidad del Norte, Casas de la Cultura de Las Condes y Ñuñoa. También ha realizado seminarios de perfeccionamiento para actores profesionales. Miembro de la Sociedad de Autores Teatrales, su labor como dramaturgo cuenta con diez estrenos en su país y en el extranjero. Se ha desempeñado como actor, vestuarista, iluminador, productor, guionista y director en el cine y la televisión nacional. Es Secretario General del Instituto Internacional del Teatro (sede Chile). Actualmente, se desempeña como Director Artístico de la Compañía Imagen fundada en 1974, y Director Académico del Teatro Escuela Imagen fundada en 1983.

En Teatro Imagen dirige todas las obras y es autor de varias de ellas: **El día que soltaron a Jos**

de Hugo Claus; **Mi adorable idiota** de François Boyer; **Tellamabas Rosicler** de Luis Rivano; **Topaze** de Marcel Pagnol; **El visitante y la viuda** de Víctor Haim; **Tres mil palomas y un loro** de Andrés Pizarro; **El último tren** de Gustavo Meza (Premios Apes y de la Crítica 1978 al mejor Director); **Lo cocido y lo podrido** de Marco Antonio de la Parra (esta obra recibió nueve premios, entre ellos Premio de la Crítica y premio Apes 1978 al mejor Director); **Viva Somoza** de Gustavo Meza y Juan Radrigán (estrenada en Holanda por el Teatro del CCC de Amsterdam, 1981); **Cero a la izquierda** de Gustavo Meza (co-producción con el Teatro La Falacia); **La niña madre** de Egon Wolff; **¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto?** de Gustavo Meza; **El beso de la mujer araña** de Manuel Puig; **Los inconvenientes de instalar fábricas de comidas en barrios residenciales** de Pablo de Carolis; **Macías** de Sergio Marras; **La Meka** de Enrique Lihn; **Las cuñadas** de Michel Tremblay y **Cartas de Jenny** de Gustavo Meza e Imagen.

Cartas de Jenny

de Gustavo Meza W.

PERSONAJES

Jenny Masterson, la madre

Kevin Masterson, el hijo

Viviana Torrealba, la mujer

Hombre de Negro, personaje invisible

LA PUESTA:

La obra está concebida para un escenario vacío en el que jugarán como únicos elementos de apoyo tres sillas de tiena y un coche de paseo de niño que lleva en el lugar de la cama un gramófono a cuerda y en el empujador diversos elementos que servirán para efectuar los sonidos de la obra y almacenar algunos elementos de utilería.

El público rodeará la escena. Se ubicará frente a frente o de cualquier otra forma que le permita establecer un contacto simultáneo con los actores del espectáculo y una parte de los espectadores.

La obra comienza con la escena vacía. Al rato entra el personaje al que se ha dado el nombre de HOMBRE DE NEGRO (traje oscuro, sombrero hongo y el rostro cubierto por una malla que borra sus facciones). Lleva una maleta de la que saca un paquete de cartas, las muestra al público, luego las deja en un lugar visible del coche, da

cuerda al gramófono y pone un disco. Se escucha la balada irlandesa "Where the River Shannon flows" en la antigua versión de John McCormack. Finalmente, se traslada con su coche a un rincón del escenario. Entran los actores tomando posición en distintos lugares. HOMBRE DE NEGRO detiene la música.

JENNY ¡Buenas noches! Yo voy a encarnar a Jenny Masterson, persona de la vida real, que nació en Dublin, Irlanda, en 1888 y murió en Santiago de Chile en 1960. El mayor anhelo de su vida fue la felicidad de su hijo Kevin.

VIVIANA A mí me corresponde interpretar el papel de Viviana Torrealba, la mujer que Kevin eligió como su compañera y que, sin querer, fue la causante del conflicto entre él y su madre. Viviana nació el 7 de Septiembre de 1925 y aún vive.

KEVIN Yo voy a representar a Kevin Masterson, persona de la vida real, que nació en 1922 y murió el año 1946. Lo que trató de lograr en su vida fue encontrar el equilibrio entre el amor de su madre y el amor de la persona a quien él eligió como su pareja. La primera imagen que tuve de mi personaje fue la siguiente:

CAMBIO DE LUCES. El actor toma centro del escenario y realiza lo que llamamos durante el montaje "Abstracción de Personaje". En este caso juega con un objeto imaginario, lo hace volar, lo pasa por su cuerpo, finalmente al golpearlo con ambas manos el objeto imaginario se destruye y con él se destruye también el personaje. Los otros dos participantes han

apoyado con sus voces el sonido con que el actor ha acompañado su "Abstracción".

CAMBIO DE LUCES. El actor y El Hombre de Negro preparan, ceremonialmente, a las dos actrices para la escena que viene.

Kevin se dirige a la silla donde está el impermeable y se lo pone a Viviana. El Hombre de Negro le pone el abrigo a Jenny y le pasa el sombrero; luego regresa a su lugar. Kevin recibe un paraguas de mano del Hombre de Negro, pasándoselo a Jenny después de entregarle el ánfora. Hombre de Negro, ya en su lugar, comienza a dar vueltas una moleadora de carne, la cual da sonido de lluvia.

ESCENA 1

1958. Frente al mar.

VIVIANA (De adentro) ¡Jenny! ¡Jenny! ¡Si sé que es usted! ¡Qué está haciendo ahí!

JENNY ¡Lo que a usted no le interesa, siga su camino!

VIVIANA ¡Pasé a verla! ¡Me dijeron que vino hacia acá!

JENNY ¡Siga su camino le digo! ¡No tenemos nada que hablar!

VIVIANA (Entrando) ¡Por ahí se va derecho al mar!

JENNY ¡Eso es justamente lo que estoy haciendo!

VIVIANA ¡No se mueva! ¡Voy a pedir ayuda! (Jenny tropieza)

VIVIANA ¡Cuidado!

JENNY ¿Qué es lo que me viene a quitar ahora?

VIVIANA La andaba buscando porque

llegaron unas cartas de su hermana a mi dirección.

JENNY Muchas gracias, no quiero ninguna carta. Y si de ahora en adelante le llegan más cartas le ruego que no me las traiga, y si me quiere hacer el único favor de su vida, tome, sujéteme el paraguas.

VIVIANA (Sujetando el paraguas) ¿Qué va a hacer?

JENNY (Recapacitando) La verdad es que me alegro que esté usted aquí, para que vea con sus propios ojos los últimos momentos de Kevin.

VIVIANA Jenny, Kevin murió en 1946.

JENNY ¡Ya lo sé, no se me ha olvidado, ni se me va a olvidar nunca! Como tampoco se me olvida las circunstancias en que murió. Como tampoco se me olvida quiénes fueron los responsables de su muerte.

VIVIANA No empecemos con eso.

JENNY No, si no estamos empezando nada, estamos terminándolo todo, porque para su conocimiento, éstas son las cenizas de Kevin. Ahora ni usted ni nadie me las va a poder quitar.

Lentamente Viviana cierra el paraguas caminando hacia una esquina. Jenny tira las cenizas de Kevin.

VIVIANA *(Como actriz, sola)* Jenny Masterson nació el 12 de Abril de 1888 en la ciudad de Dublin, República de Irlanda, Continente europeo; emigró a Sudamérica en 1920 y murió el 3 de Julio de 1960 en Santiago de Chile, Continente americano. Durante los años en que transcurrió su vida, el hombre convirtió artificialmente la noche en día, logró la comunicación instantánea desde un extremo del mundo al otro, conquistó el espacio y descerrajó el pensamiento - dicen. Y mientras el hombre en general era protagonista de estas grandes

hazañas, Jenny, en particular, gastó su vida en un solo, único y singular objetivo: La felicidad de su hijo Kevin.

Kevin sale imitando un avión y se retira.

De estos simples sucesos dejó testimonio en sus cartas, cartas que fueron seleccionadas, analizadas y publicadas por Gordon William Allport en 1954 con el nombre de "Cartas de Jenny" y reordenadas, analizadas y dramatizadas por nosotros en 1988 con el nombre de "La intrascendente epopeya de Jenny Masterson". Esta historia la vamos a comenzar el día 20 de Mayo de 1927, fecha en que Charles Lindberg cruza por primera vez el Atlántico en aeroplano. Este mismo día Jenny escribe a su hermana: *(Hombre de Negro le pasa una carta y se lleva el paraguas)*. "Este 20 de Mayo de 1927 será sólo recordado por la historia como el quinto aniversario del nacimiento de mi hijo Kevin".

ESCENA 2

1927. Cumpleaños de Kevin.

JENNY ¡Kevin, Kevin!

KEVIN ¡Mamá!

JENNY ¿Dónde está el niño más hermoso de la tierra?

KEVIN ¿Qué me trajiste?

JENNY ¿Qué le trajeron al niño más hermoso de la tierra en el día de su cumpleaños?

KEVIN ¡Un pastel! ¡Un pastel de chocolate!

JENNY *(Pasándole un imaginario pastel)* Claro, mi amor. ¿No era eso lo que me había pedido? Pero Kevincito, lindo, no

me haga migas, acuérdesese todo lo que nos costó hacer el aseo en la mañana. Kevin, te traje otra sorpresa *(le pasa un avioncito, ambos imitan el sonido)* ¿Te gusta mi amor? ¿Sí? ¿Cantamos el happy birthday para el niño? *(Cantan despacito; al finalizar Jenny lo besa)* Venga para acá *(Kevin trata de evitar que le laven la cara)* ¡Kevin, Kevin!

KEVIN ¡Mamá, tú me prometiste que íbamos a salir!

JENNY Claro que vamos a salir, mi amor, por eso nos estamos arreglando. ¿Dónde quiere ir el niño para el día de su cumpleaños?

KEVIN Yo quiero que vayamos a...

JENNY Piénselo bien y me dice dónde quiere ir.

KEVIN (*Titubea un poco*) Al museo... (*Lo dice muy bajito y con la cabeza gacha*).

JENNY ¿A dónde, mi amor?

KEVIN Al museo.

JENNY (*Mientras lo arregla*) ¡Al Museo de Bellas Artes quiere ir el niño! Pero por supuesto, un niño que ya cumple cinco años puede ir perfectamente bien por primera vez al...

KEVIN Al Museo de Bellas Artes.

Observan su imagen, de Kevin y Jenny en el espejo.

JENNY ¿Quién es?

KEVIN Kevin.

JENNY ¿Y quién más?

KEVIN Y la mamá.

JENNY Kevin y la mamá.

Jenny recibe de manos del Hombre de Negro una chaqueta para Kevin. Se dirige al público.

JENNY (*Como actriz*) Una chaqueta para Kevin costaba en esa época \$27, lo que para Jenny significaba un trabajo de un mes y medio como una de las sub-inspectoras en un colegio inglés para señoritas. (*Le coloca la chaqueta a Kevin*) Así, eso, qué lindo, qué lindo el niño.

Jenny recibe del Hombre de Negro una cartera y un par de guantes que se coloca mientras habla al público.

JENNY (*Como actriz*) Durante su vida, Jenny tuvo solamente dos carteras, un par de guantes, un abrigo, dos trajes, que siempre parecían nuevos e innumerables

sombreros; éstos no solamente porque eran más baratos, sino además porque eran su debilidad. Pero esta carencia no significaba para ella ningún sacrificio, porque todo lo que Jenny ganaba, todos sus esfuerzos, estaban dedicados a la felicidad, al bienestar, a la educación de su hijo Kevin.

JENNY Vamos, vamos hijo. (*Jenny sale; enseguida le sigue Kevin, quien se entretuvo con su juguete*).

Cambio de luces. El museo.

KEVIN (*En el museo*) ¡Pero aquí hay puros cuadros!

JENNY Aquí hay puros cuadros, porque éste es el Museo de Bellas Artes (*lo dice susurrado*).

KEVIN Mira mamá, ¡aquí hay un negro!

JENNY (*En susurro*) Sí mi amor, ése es un Antonelli, "La travesía de los reyes magos".

KEVIN (*En susurro*) ¡Ah! (*Sigue mirando*) ¡Mamá mira, aquí hay otro negro, quizás también sea de apellido Antonelli!

JENNY (*Ríe*) Antonelli es el apellido del pintor.

KEVIN ¡Ah!

JENNY ¿Te gusta el museo, mi amor?

KEVIN Sí, pero lo que no entiendo es por qué si la gente viene a mirar hay que hablar tan despacito (*todo el diálogo ha sido en susurro*).

JENNY (*Ríe*) Tienes toda la razón, Kevin, no hay que hablar tan despacito, cada cual puede hablar como quiera.

Congelan, uno frente al otro. Hombre de Negro se acerca con el coche. Comienzan a cambiarse con ayuda de éste. Jenny cambia su sombrero

mientras se ve en un espejo. Kevin se saca la chaqueta de niño, se la pasa a Jenny; ésta la cuelga en el coche. El Hombre de Negro le desabrocha la corbata, le pone una chaqueta de adulto y saca los pantalones de sus calcetines. Jenny le coloca una corbata. Kevin se saca la boina y toma un sombrero del coche. Se congelan nuevamente. Hombre de Negro se retira con el coche.

JENNY (Descongelan; mientras hablan van girando) ¿Nombre del cuadro?

KEVIN "La travesía de los reyes magos" de Antonelli.

JENNY ¡Muy bien! ¿De qué color es el traje de Melchor?

KEVIN Negro y tiene el pecho bordado con oro. (Kevin se desplaza solo) "Luna cayendo en el mar", Cristi; "Un caballo al galope en un desierto naranja", Matta; "París en la lluvia", Camilo Mori; una lluvia finita como perlas, las mismas que íbamos a ver en las tardes de invierno a la calle de la iglesia recortarse contra el farol.

JENNY (Al público) No es por tratarse de mi hijo, pero Kevin fue desde niño un ser excepcional. Se merecía cualquier esfuerzo y sacrificio de mi parte. Así es que logré que se desarrollara lo mejor posible y llegara a la Universidad.

KEVIN (Al público) Antes de entrar a la Universidad, yo no sabía lo que era tener una familia, quiero decir, una familia de verdad, con padres, hermanos, tíos, gente que por lo demás nunca nos hizo falta. Nosotros éramos nuestra familia, nosotros dos, Oscar Wilde, Gustavo Adolfo Bécquer y naturalmente Shakespeare, parientes bastante más interesantes y cercanos que los que el destino nos tenía asignados en un mundo tan lejano. El padre era para mí sólo una sombra; creo que el marido para mi

madre era la misma sombra... sombra fugaz de la que había muy pocas cosas que recordar.

JENNY (Al público, mientras baila con el Hombre de Negro) Los recuerdos que tengo del señor Masterson no son del todo claros; cuando pienso en él lo imagino solamente como al padre que Kevin no alcanzó a conocer. Recuerdo, eso sí, el día que nos casamos, el escándalo que armó mi familia porque él era un hombre divorciado. También recuerdo el barco que nos alejó del viejo mundo y nos trajo a este lejano país de América, donde él habría de morir (el Hombre de Negro se aleja despacio), sin alcanzar a conocer al hijo que yo esperaba. Pero, sinceramente, ¿nos hizo falta, Kevin?

KEVIN Sinceramente, no, mamá. (Bailan)

JENNY A mí tampoco me hizo falta compartir con nadie la alegría de escucharte leer por primera vez, el verte crecer sano, fuerte, bello, el sentirme protegida por ti en las noches y el estar bailando contigo hoy, el día más feliz de mi vida, el día de tu graduación.

Cambio de luces. Aparece Viviana.

VIVIANA (El Hombre de Negro le entrega una carta y como actriz se dirige al público. Jenny y Kevin se quedan escuchando de pie; baja el volumen de la música) En la primavera de 1943 el ejército nazi capitula el Leningrado, se levanta el Ghetto de Varsovia y Jean Paul Sartre publica "El ser y la nada". Por esa misma fecha, Jenny escribe a su hermana: (Hombre de Negro le entrega carta) "¡Buenas noticias, Kevin por fin encontró trabajo! ¿Y qué crees que hizo con su primer sueldo? Lo dedicó por entero a hacer feliz a su madre. Hoy fue él mismo quien me llevó de paseo a la Quinta Normal". (Termina la música).

ESCENA 3

1943. Quinta Normal.

Hombre de Negro agita dos pájaros de papel emitiendo sonidos. Jenny y Kevin se pasean del brazo, ríen.

KEVIN Mira ahí, de ahí a ahí hay la misma distancia.

JENNY ¡Aquí Kevin, aquí!

KEVIN ¿Estás segura?

JENNY ¡Absolutamente segura, ahí está tu árbol!

KEVIN Entonces aquí tiene que estar la "K" que hice.

JENNY ¡Ahí está, pues! ¿No te acuerdas la cantidad de cosachos que te di para que no hicieras tira los árboles?

KEVIN ¡Cómo no me voy a acordar si todavía tengo el chichón!

JENNY ¡Mentiroso!

KEVIN ¿Te acuerdas cuando me dejaste mirando hacia la laguna y me dijiste que no me moviera de ahí, que no me diera vuelta?

JENNY (*Está de espalda a Kevin*) No, no me...

KEVIN ¡No te des vuelta!

JENNY Bueno, no me doy vuelta. ¿Qué pasó esa vez?

KEVIN Yo pensé que tú me habías castigado y resulta que me tenías una sorpresa. Habías juntado plata para arrendar un bote por primera vez, ¿te acuerdas? (*Mientras habla, el Hombre de Negro le pasa una manta, la cual Kevin pone en el suelo.*)

JENNY (*Se da vuelta*) Sí... Kevin, mi amor, muchas gracias. ¡Pero tiene que haberte

costado carísimo! (*Lo besa.*)

KEVIN Bueno, lo compré con el primer sueldo que gané. Además se puede dormir así, mira. (*Se acuesta sobre la manta y se cubre por completo*) (*El Hombre de Negro hace funcionar el metrónomo. Los actores detienen la acción. Luego.*)

JENNY Kevin sal de ahí, Kevin sal de ahí, sal, sal de ahí. (*Cada vez más angustiada, llegando a la desesperación.*)

KEVIN (*Kevin se levanta*) ¿Qué te pasa? (*Fin sonido de metrónomo.*)

JENNY Perdóname, debe ser la emoción.

KEVIN Si te sigues emocionando así no te voy a mostrar la otra sorpresa que te tengo (*Hombre de Negro le pasa una canasta*). ¡Mira!

JENNY ¡Kevin, la canasta de pic-nic que siempre quisimos comprar!

KEVIN Ahora venga usted aquí, siéntese ahí que yo la voy a atender.

JENNY Muy bien, muchas gracias, señor. (*Se sientan, Kevin comienza a sacar cosas del canasto*) ¡Qué elegancia, pollo!

KEVIN Y mira el vino que compré.

JENNY ¡Y vino! (*Ríe.*)

KEVIN ¡Ah, no traje abridor! Bueno, voy a tener que abrirlo con esto. (*Ruido de un destape de botella, producido por el Hombre de Negro con la jeringa, ya que Jenny y Kevin sólo manipulan elementos invisibles, el pollo, el vino, etc.*)

KEVIN (*Sirve vino en una copa, pero ésta se derrama en la manta*) ¡Ah! me tenía que pasar. (*Jenny limpia con su mano la manta,*

mientras Kevin sirve la otra copa).

JENNY Por ti.

KEVIN Por ti.

JENNY Y KEVIN Por los dos. *(Brindan haciendo sonar las copas).*

KEVIN Shakespeare.

JENNY Longfellow. *(Tocándose ambos la punta de la nariz).*

KEVIN *(Troza el pollo con las manos)* Te dejé ese pedazo de pollo que tiene más carne.

JENNY Kevincito, lindo, no tomes el pollo con las manos, porque está terriblemente grasoso. *(Ambos hablan al unísono).*

KEVIN No importa, traje servilletas. *(Saca un tomate de la canasta)* Mira el tomate que compré.

JENNY *(Quitándole el tomate)* Mira como queda el tomate, aquí hay platos, dejémoslo en el plato. *(Kevin va a tomar la copa)* Kevin, mira como queda la copa. *(Se la quita)* Pongámosla en el pasto, deja el pollo aquí, deja que te limpie la mano con esto, y la otra también. Deja ponerte esto para que no te ensucies la camisa nueva. *(Tomando el pollo con una servilleta)* Tomamos el pollo así y después... *(Le pasa el pollo a Kevin)* Kevin, ¿dije algo malo, hice algo malo?

KEVIN No, lo que pasa es que hoy yo quería atenderte a ti y al final, como siempre, tú terminas haciéndolo todo.

JENNY Perdón, mi amor, no fue mi intención. Por lo demás, qué te importa, tontito, total, me queda tan poco tiempo para regalarte.

KEVIN ¿Por qué dices eso?

JENNY Porque muy pronto tú te vas a casar, vas a tener tu mujer, tus hijos, tu

familia...

KEVIN Pero si yo no conozco a nadie; además, lo paso estupendo contigo.

JENNY ¿Cómo que no conoces a nadie, mentiroso?

KEVIN ¿No serás tú la mentirosa que quieres liberarte a toda costa de mí para casarte de nuevo?

JENNY Kevin, Kevin, Kevin niño insolente, ven para acá *(Kevin sale corriendo rápidamente; Jenny trata de retenerlo, Hombre de Negro se lleva la canasta y la manta, luego le entrega una carta a Jenny)* 15 de Septiembre de 1944. Querida Betty: Me preguntas por qué no me caso de nuevo ahora que Kevin es mayor e independiente. Kevin nunca fue la razón de mi prolongada viudez. Tampoco lo ha sido la falta de pretendientes. Nunca se me pasó por la cabeza. Pasó, sí, con un aroma de flores, o con una romántica canción de moda *(Música)*, de esas que por aquí son tan sentimentales y pegajosas como las de Irlanda. *(Tararea la música y baila)* No solamente eso es parecido a nuestra tierra. Aquí como allá, los ricos quieren ser ingleses, se han autodesignado los ingleses de Latinoamérica ¡imagina la insensatez! Mis pretendientes no han sido ricos. Se ha tratado de preciosos tenderos, pequeños agricultores sanos y candorosos como la gente de nuestra tierra, que se daban maña al enseñarme a bailar el bolero *(Baila)*, apretones de mano, piernas que pierden la dirección... Pero bastaba una sola de esas miradas que nos enseñó nuestra madre para detener los avances del más impetuoso galán. ¡Qué terrible educación la nuestra!, en cuanto al amor, pienso. Si algo me ha impedido reiniciar mi vida amorosa... bueno, amorosa no, llamémosla si tú quieres erótica, como lo

hace ese obsesivo doctor Freud, tan criticado en estos tiempos-...si algo me frena y me ha frenado han sido los golpes con que he sido amaestrada.

Se corta la música.

JENNY (*Como actriz, mientras camina le habla al público*) La próxima anécdota que Jenny cuenta en esta carta ha significado para mí, como actriz, una de las claves principales para entender su comportamiento. (*Continúa la carta*). Si algo me frena y me ha frenado, han sido los golpes con que he sido amaestrada... Tú no debes acordarte, pero una tarde de verano, jugábamos, yo me había puesto los pantalones de mi primo y desde arriba de un árbol, un cerezo, de pronto sentí que un líquido viscoso me corría entre las piernas. Yo pensé que alguien me había llenado los bolsillos de cerezas y que éstas se habían reventado, así es que bajé dispuesta a castigar al culpable. Pero una vez en tierra firme tuve que reconocer que no había tal: lo que me corría entre las piernas era sangre. Aterrada corrí donde mi madre. Ella cerró la puerta y me dijo: "Desde ahora usted ya es mujer y las personas del sexo opuesto, hombres; hombres que andan con una escopeta en las manos siempre

dispuestos a disparar sobre usted". ¿Qué terrible, no? Pero a mi edad ya no hay cazador ni escopeta que me impresionen. Yo ya tengo un hombre: Kevin, y mi único problema es ser lo suficientemente inteligente como para darme cuenta que no debo retenerlo, que él debe vivir su vida, triste y alegre como los boleros de aquí y las baladas irlandesas, pero que él debe seguir su camino, y yo quedarme con la inmensa riqueza de su presencia, no solamente en mi memoria sino en mi cuerpo, porque en la memoria de nuestros cuerpos permanecerá grabada por la eternidad la presencia de nuestros seres queridos.

Entra Viviana tarareando su canción. Se dirige hacia un ser imaginario, acaricia el rostro de él, luego le toma las manos y las lleva junto a sus pechos. Se ubica al lado de Jenny.

Entra Kevin tarareando y bailando su melodía, ve un ser imaginario, relenta la melodía, toma las manos de este ser, se arrodilla ante él y cruza su cintura con los brazos. Gira y repite el movimiento mientras Viviana hace otro tanto dando la espalda a la acción de Kevin y Jenny entra a escena jugando con un niño imaginario. Viviana y Kevin salen, Jenny sube al niño sobre sus hombros y sale. Cambio de luces y entran Kevin y Viviana riendo.

ESCENA 4

1945. Departamento de Viviana.

VIVIANA Pasa, pasa adelante. ¿Qué te parece?

KEVIN Fantástico.

VIVIANA ¿Te gusta? Pero si no es tan fantástico. Apenas tengo este sillón, ese dormitorio y esa cocinita.

KEVIN ¡Ah, y éste es el teléfono!

VIVIANA Ah, el teléfono. Ese es uno de los lujos que me doy. Bueno, aparte me doy otros lujos.

KEVIN ¿Como por ejemplo?

- VIVIANA Como por ejemplo, dejar los platos sucios.
- KEVIN Bueno, ya que estoy aquí me ofrezco a lavarlos.
- VIVIANA No te preocupes.
- KEVIN No es nada, estoy acostumbrado a hacerlo. ¿Y qué otros lujos?
- VIVIANA Ponerme cómoda en mi propia casa *(Se desabrocha los zapatos)*.
- KEVIN Ah, sí, mi mamá también lo hace.
- VIVIANA ¿Ah, sí? Y ¿tu mamá también se saca los zapatos y los tira? *(Tira los zapatos)*.
- KEVIN Sí, también.
- VIVIANA ¿Y también se saca el sostén tu mamá? *(Se saca el sostén y lo deja encima de la silla)*.
- KEVIN *(Acercándose)* No, eso sí que no, pero yo creo que si le molestara también lo haría.
- VIVIANA Bueno, ¿y los platos?
- KEVIN *(Kevin se dirige hacia los platos, se detiene y se devuelve a la silla)* Aunque mejor más rato.
- VIVIANA ¿Tú crees que porque una mujer vive sola y se comporta espontánea y desinhibida te da derecho a acostarte con ella?
- KEVIN ¿Y quién te dijo que me quería acostar contigo?
- VIVIANA *(Como actriz)* Viviana, hasta este momento, habla mantenido con éxito su rol de mujer moderna. Con Kevin su estrategia antimachista carecía de sentido; esto la llevó a pensar erróneamente que Kevin era un ser excepcional.
- KEVIN ¿Y quién te dijo que me quería acostar contigo?
- VIVIANA Era una broma. *(Ríe)*.
- KEVIN Menos mal que era una broma. Por un momento pensé que eras de esas típicas mujeres feministas que salen en los diarios, luchando por el divorcio, por el sufragio femenino, por todas esas cosas.
- VIVIANA Sí, yo ludo por todas esas cosas. Pero debo reconocer que con personas como tú resulta una lucha innecesaria.
- Rien. Viviana le hace carillo en la cabeza, se besan. Suena el teléfono accionado por el Hombre de Negro.*
- VIVIANA Aló... sí... *(Extrañada)* Un momento por favor. Es para ti.
- KEVIN Para mí, qué extraño. ¿Aló? Mamá... sí, claro, por eso te dejé la nota... dentro de la semana, hoy no... sí, está bien, chao. Mi mamá.
- VIVIANA ¿Le diste el número?
- KEVIN *(Sentándose nuevamente)* Lo dejé en la oficina. Siempre lo hago por si me necesita.
- VIVIANA ¿Era importante?
- KEVIN No tan importante. *(Se besan nuevamente y vuelve a sonar el teléfono)*.
- VIVIANA ¿Aló?... sí, un momento. Es para ti otra vez.
- KEVIN ¿Para mí de nuevo? Aló... sí claro, por favor, no, no, no, no voy a olvidarlo. Sí, tengo los datos, está bien, chao. Mi mamá siempre se preocupa. *(Lo dice dirigiéndose hacia Viviana)*.
- VIVIANA ¿Sabes? Yo creo que lo mejor es que te vayas y hagas todo lo que tengas que hacer con tu mamá. *(Camina hacia la*

puerta).

KEVIN Pero si mi mamá se preocupa como cualquier mujer.

VIVIANA No, en serio, yo entiendo que tengas que hacer otras cosas. Así es que mejor ándate, ándate ahora.

KEVIN Mi mamá es una persona lo suficientemente grande, y tú eres una persona lo suficientemente libre como para sentirte esclava del teléfono.

VIVIANA A cualquier hombre que me hubiera dicho eso, lo habría echado con viento fresco a la calle.

KEVIN Si te molesta... me voy.

Viviana se dirige a la puerta con intención de echarlo. Se arrepiente acercándose a él, lo acaricia suave y amorosamente, repitiendo ambas las acciones y la música realizadas antes de comenzar esta escena. Él se deja conducir al interior de la habitación, suena el teléfono, esta vez nadie contesta.

ESCENA 5

1945. La visita.

Entra Jenny al escenario. El Hombre de Negro recoge los zapatos y le entrega una carta.

JENNY "8 de Mayo de 1945. Querida Betty: Kevin va a cumplir 25 años y aún no se ha casado, y no sé por qué milagro, porque mujer que lo ve, se vuelve loca por él. No es que sea extremadamente bello, pero tiene algo extraño con el sexo contrario, algo que no es muy común por estos lados: una tranquilidad, una confianza y camaradería, virtudes que temo pueden llegar a resultar fatales. Pero yo no voy a cometer con él el mismo error que cometieron conmigo, al hacer oposición a ninguna de las muchachas que él elija. Tanto es así que yo misma le he pedido que me presente a su última amiguita, una compañera de oficina que, según lo que él me ha contado, debe ser una muchacha encantadora.

VIVIANA (*Entra como actriz*) Esto para mí también representa a Viviana Torrealba (*Abstracción del personaje, apoyada en sonido por los otros dos actores*).

La actriz se coloca en un extremo del escenario, trata de bajar a tierra unos lazos imaginarios, lo

consigue y con ellos amarra un cuerpo para llevarlo consigo. Los cordones se rompen. Huye pero es detenida por una fuerza superior que la obliga a desaparecer por el otro extremo del escenario.

El Hombre de Negro coloca una silla frente a otra.

JENNY Tanto es así, que yo misma le he pedido que me presente a su última amiguita, una compañera de oficina que, según lo que él me ha contado, debe ser una muchacha encantadora. Así fue como el 25 de Mayo de 1945 a las 4 1/2 de la tarde se hizo presente en mi casa. (*Entra Viviana quedando frente a Jenny*). Efectivamente se veía muy encantadora (*Se acerca y le da un beso en cada mejilla sin tocarla, la sienta*).

Yo le había preparado una taza de té y unos pastelillos que había comprado. (*Pone las cosas imaginadas en una mesa también imaginada. Le sirve*).

VIVIANA No sé qué fui a hacer allá, Kevin. Tú sabes que yo no soy persona para jugar a las visitas y a los tecitos.

JENNY Te juro, Betty, que traté de atenderla lo mejor posible. *(Jenny se para y le ofrece pasteles a Viviana).*

Al principio se comportaba muy tímidamente. *(Viviana comienza a comer. Jenny le da unos momentos la espalda. El Hombre de Negro hace el sonido del masticar de Viviana con una bocina repleta de agua).*

VIVIANA Me atendió estupendo, no lo niego. *(Comienza a comer muy de prisa).*

JENNY *(Se da vuelta con la bandeja de té, imaginaria)* Pero poco a poco se fue transformando en un monstruo que lo engullía todo. *(Se sienta)* Yo creo que, si hubiese podido, se habría comido el mantel. *(Jenny sirve una taza de té).*

VIVIANA Hice exactamente lo que me pediste, me comporté tal cual soy. *(Sirve una taza de té; ambas se miran con una taza en la mano. Viviana sonríe se intercambian las tazas. Viviana toma el té de una sola vez).*

JENNY Jugó el papel de la mujer anticonvencional, moderna, desinhibida,

como si yo hubiese nacido ayer y no me hubiese dado cuenta, al instante, que detrás de su actitud lo único que quería era agarrar a un hombre que le pagara sus caprichos.

VIVIANA En un momento pensé que la había conquistado. *(Se para, toma el jarro con el té; le ofrece a Jenny, ésta no quiere. Viviana se sirve, lo toma de un sorbo, come y luego le da un beso).*

JENNY Su vulgaridad no tenía límites. Si yo te contara, Betty, lo que hizo al final, no me lo creerías. *(Viviana se saca los zapatos).*

VIVIANA Y me comporté como ella misma me lo había pedido, como si estuviese en mi propia casa.

JENNY Al parecer Kevin no le había dado una imagen exacta de cómo era su madre. *(Jenny se para, recoge los zapatos, se dirige a la puerta y los tira. Viviana se va).*

Cualquier madre se hubiese preocupado por la reacción de su hijo, pero yo estaba segura que Kevin me lo iba a agradecer.

ESCENA 6

1945. El quiebre.

Kevin entrando, a Jenny.

KEVIN Quiero hablar contigo.

JENNY ¿SI?

KEVIN ¿Por qué lo hiciste?

JENNY Por qué lo hiciste tú.

KEVIN ¿Qué cosa?

JENNY Meterte con esa mujer, traerla a la casa.

KEVIN Tú querías conocerla.

JENNY ¿A ésa? No.

KEVIN Siempre dijiste que era yo el que tenía que elegir, no tú.

JENNY Pero no eres tú quien la eligió a ella, es ella la que te embaucó a ti.

KEVIN Siempre repites que nadie embauca a nadie.

JENNY Es que yo me refería a gente decente, no a prostitutas.

KEVIN ¡No digas eso de Viviana!

JENNY ¡En esta casa siempre se han mencionado las cosas por su nombre!

KEVIN No seas ridícula.

JENNY No me ofende eso. No me ofende en absoluto; el ser una madre que vive sola con su hijo es un ridículo, y el trabajar para él sin pensar en ella, también es ridículo, y el arriesgarse a pelear con él defendiendo su futuro, es el colmo de la ridiculez.

KEVIN No vas a terminar enredándome como siempre. *(Jenny intenta interrumpirlo. Kevin gritando)*. Si no le pides disculpas, me voy a tener que ir de esta casa. *(Se quedan mirando, luego cada uno se desplaza hacia un sector del público. Hablan al unísono)*.

KEVIN *(Como actor)* Después de intentar una conversación tranquila, Kevin se percató de que todo aquello que su madre siempre mencionó sobre la mujer que debía acompañarlo por el resto de su vida, era nada más que un consejo de madre a hijo. Y de ahí que se dio cuenta que a su madre le costaría mucho aceptar a cualquier mujer, sin importar su

profesión, su edad, su condición.

JENNY *(Como actriz)* Jenny siempre pensó que estaba preparada para el día que Kevin volara por cuenta propia. Pero esta vez la vida le planteaba un problema diferente, porque aquí no se trataba de la independencia de Kevin, sino de la posibilidad de elección entre esa mujer y ella, su propia madre. Jenny, que hasta aquí había sido una mujer muy valiente, sintió miedo por primera vez en su vida. *(Los tres hablan a la vez en una esquina del escenario)*.

VIVIANA Entre Kevin y Viviana se producían cercanías que nada, ni el cariño de una madre, puede ser capaz de contrarrestar.

KEVIN Cuando las dos mujeres consiguieron en vivir juntas, Kevin se atrevió a pensar que la armonía familiar era posible.

JENNY Lo único que quedaba, según Jenny, era tirar de la cuerda lo más posible y afrontar las consecuencias.

Kevin y Jenny salen de escena.

ESCENA 7

1945. Hiroshima-Tango.

VIVIANA *(En el escenario se encuentra una silla. El Hombre de Negro coloca una mesa junto a la silla y prende la vitrola con una música mexicana)*.

VIVIANA *(Dirigiéndose al público)* ¡6 de Octubre de 1945: Chile entero se conmociona con la llegada al país de Jorge Negrete, "El charro inmortal"! 6 y 9 de Agosto de 1945: bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki. El mundo entero se sobrecoge al advertir el poder

destructor del hombre, que consigue desintegrar el átomo. La segunda guerra mundial ha terminado, pero para Viviana y Jenny que comparten ahora el mismo techo y el mismo hombre, las acciones bélicas continuarán hasta que haya un claro vencedor. *(Viviana se sienta con un maletín del que saca un modelo para cortar. Se saca el sostén y los zapatos que deja sobre la mesa. Jenny entra)*.

JENNY *(Para sí)* Ya está la yegua sacándose

la cincha. *(Se acerca a la trictrola)* ¡Con permiso!

VIVIANA *(Para sí)* Apuesto a que me va a apagar la radio como siempre, pero no pienso discutir con ella.

JENNY *(Para sí)* La radio prendida a todo volumen, como las empleadas domésticas. *(La apaga)*.

VIVIANA ¡Con permiso! *(Tira sus zapatos)*.

JENNY *(Para sí)* Otras pueden vivir en un chiquero, yo no. *(Deja sus guantes y su sombrero sobre la mesa en que trabaja Viviana, recoge los zapatos de Viviana y los tira fuera)* ¡Con permiso!

VIVIANA *(Jenny después de botar los zapatos camina hacia al centro de la habitación cuando Viviana tira bruscamente el sombrero y los guantes de Jenny)* ¡Con permiso!

JENNY *(Recoge sus cosas, se las lleva al otro cuarto. Para sí)* No me voy a rebajar a su nivel.

VIVIANA *(Para sí)* Por fin aprendió la lección. *(Se levanta a buscar un cuchillo para cortar el patrón, que es entregado por el Hombre de Negro)*.

JENNY *(Regresa)* ¡Con permiso! *(Toma la mesa y la deja en una esquina. Para sí)* Lo menos que se puede hacer por un hombre es tenerle la casa limpia y ordenada. *(Regresa por la silla, pero Viviana se lo impide)*.

VIVIANA *(Acercándose presurosa con el*

cuchillo en la mano). ¡Con permiso! *(Para sí)* Muchas gracias, muy amable, en este rincón se trabaja mucho más tranquila. *(Se lleva la silla donde está la mesa y se sienta)*.

JENNY *(Jenny trapeando con un trapero mimado. Para sí)* Que cada cual recoga sus propias porquerías. *(Con gran fuerza patea el maletín de Viviana)* ¡Con permiso! *(Se dirige a Viviana, saca la mesa y la pone al frente de ella)* ¡Con permiso! *(Regresa por la silla. Viviana no quiere pararse de la silla)* ¡Con permiso!

VIVIANA *(Le entrega a Jenny el cuchillo y el patrón, se para frente a ella, toma el trapero y lo quiebra)* ¡Con permiso!

JENNY *(Dejando el cuchillo sobre la silla, rompe el molde)* ¡Con permiso! *(Viviana se acerca a Jenny)*.

KEVIN *(Entrando)* Con permiso. *(Jenny avanza hacia él con la intención de abrazarlo; a su vez Viviana le extiende los brazos. Kevin se decide por Viviana. Bailan un tango entre los tres)*.

Tango- En este baile se resumen las relaciones de los tres personajes durante el tiempo en que vivieron juntos y lograron soportarse unos a otros: Kevin baila con Viviana; intercepta Jenny en una vuelta y toma por la cintura a Viviana guiándola y dejándola aparte para seguir con Kevin como amorosa pareja. Viviana se interpone entre ambos, llevándose a Kevin fuera del escenario. El Hombre de Negro le entrega a Jenny una maleta y su abrigo.

ESCENA 8

1945. El sueño.

JENNY (*Sola en escena, arregla su maleta*) 5 de Octubre de 1945. Me fui por mi propia voluntad. Ni ella tuvo el coraje de pedirme que me fuera, ni Kevin tuvo la hombría de exigir que me quedara. Eso es lo que más me duele, el ver a mi hijo como un ser pusilánime, carente de talento y de ambición. Miren que estar trabajando como dibujante técnico después de todos los esfuerzos que hice para que llegara a la universidad. (*Comienza a colocarse su abrigo*) Pero si te he de ser sincera, Betty, me es muy difícil aceptar que él tiene pleno derecho de vivir su vida lejos de mí. Siento que me necesita, sobre todo después de un sueño

que se me repite noche tras noche. Sueño que Kevin ha muerto, que Viviana (*Viviana sale parándose frente a Jenny. El Hombre de Negro extiende la manta en medio de ellas dos*) y yo realizamos los mismos gestos una y otra vez como frente a un espejo roto en mil pedazos. (*Realizan el sueño*).

Sueño- Jenny y Viviana frente a frente; entre ellas la manta que Kevin regaló a su madre en la escena del paseo a la Quinta Normal. Sonido de metrónomo. Las dos mujeres realizan coriariamente los gestos de dolor que más adelante y en tiempo normal desarrollarán frente al cadáver de Kevin.

ESCENA 9

1945. El parque.

El Hombre de Negro retira la maleta y la deja en su lugar, quedando las sillas.

JENNY (*Mientras se mira al espejo imaginario*) 3 de Febrero de 1946. Querida Betty: Kevin quiere verme, seguramente está en problemas. En la casa no, le dije, así es que quedamos de encontrarnos en el parque (*En el parque. Aparece Kevin*).

KEVIN Hola mamá.

JENNY Hola Kevin.

KEVIN ¿Cómo estás?

JENNY Muy bien, ¿y tú?

KEVIN Bien. (*Se sientan*).

JENNY ¿Tu mujer?

KEVIN Ahí está.

JENNY Tarde o temprano, esto tenía que suceder...

KEVIN Sí, pero nunca pensé que iba a suceder de esta manera.

JENNY ¿Y qué otra cosa podías esperar?

KEVIN El que hiciéramos un esfuerzo por superar las cosas.

JENNY Cuéntame, ¿qué pasó?

KEVIN ¿Cómo qué pasó?

JENNY ¿Qué te hizo ahora esa mujer?

KEVIN ¿Qué mujer?

JENNY ¿Cómo qué mujer? Viviana.

KEVIN ¿Viviana? Nada.

JENNY ¿Cómo nada, no era ése el problema?

KEVIN No mamá, el problema eres tú. Quiero que las cosas vuelvan a ser como eran antes.

JENNY Estando esa mujer a tu lado, jamás las cosas van a volver a ser como eran antes.

KEVIN ¿Qué hay dentro de esa cabeza, mamá? *(Angustiado)*

JENNY Lo mismo que ha habido siempre. Kevin. Amor. Amor por ti.

KEVIN ¿Por qué me devolviste la plata que te mandé?

JENNY Porque ustedes la necesitan mucho más que yo. Yo estoy acostumbrada a vivir con privaciones... Kevin, no te estoy echando nada en cara.

KEVIN Mamá, ¿no podríamos hacer un esfuerzo por soportarnos los tres? No digo que vivamos juntos, sino que nos veamos de vez en cuando. ¿Entiendes?

JENNY Yo nunca he puesto ningún inconveniente.

KEVIN Gracias. *(Se abrazan, son interrumpidos por bocinazos)* Esa es Viviana. Te vamos a mostrar el auto nuevo que nos compramos. *(Entra Viviana sobre una silla de rueda simulando un auto; ésta es guiada por el Hombre de Negro)*

JENNY ¿Con qué plata se compraron ese auto?...La verdad es que si querían comprarse un auto, por qué no.

KEVIN *(Abrazando a Viviana que está sentada en el auto; le extiende la mano a Jenny)*. Y ahora, ¿dónde quieres ir?

JENNY En ese auto, a ninguna parte.

KEVIN Mamá...

VIVIANA ¿No ves, pues, Kevin? *(Se baja)*.

KEVIN ¡Mamá!

JENNY Perdónenme, ustedes pensarán que yo soy una vieja anticuada, pero yo sería incapaz de subirme a un auto manejado por una mujer.

KEVIN *(Ríe)* Está bien, entonces yo voy a manejar.

JENNY Bueno, en ese caso, encantada. *(Sube al auto, ayudada por Kevin)* ¡Hola Viviana!

KEVIN *(Sube al auto)* *(A Viviana)* ¿No te molestaría irte atrás?

VIVIANA No, me acabo de acordar que tengo muchas cosas que hacer, gracias.

KEVIN ¡Vamos!

Aquí comienza una serie de paseos en auto de Kevin con su madre, mientras va pasando el tiempo.

JENNY 10 de Marzo de 1946. Paseo a la chacra Santa Julia.

KEVIN *(A Viviana)* Este domingo decidimos pasar el día en el campo. ¿Vienes con nosotros?

VIVIANA Tengo que hacer en la oficina.

JENNY 5 de Abril de 1946. Paseo a las Lomas de Macul.

KEVIN *(A Viviana)*. Hoy día vamos a ir a la playa, ¿vienes?

VIVIANA No.

JENNY 10 de Mayo de 1946. Paseo a Cartagena.

KEVIN *(A Viviana)* No sabes lo que te perdiste.

JENNY Kevin, acuérdate que también le trajimos un caracol a Viviana.

KEVIN (*Bajándose del auto se dirige a Viviana*)
Había miles de caracoles y en todos se escuchaba un sonido diferente. Escucha. (*Pone el caracol en el oído de Viviana; ella lo sostiene con su mano*).

KEVIN (*A Jenny*) (*Ambos con un caracol en la mano*) Son los mismos sonidos que escuchábamos cuando éramos chicos, ¿te acuerdas?

Kevin y Jenny congelan con el caracol en el oído. El Hombre de Negro retira los caracoles y los distribuye en el suelo de la sala, toma nuevamente la silla de ruedas. Kevin, Jenny y Viviana descongelan.

JENNY ¡Los mismos sonidos que escuchábamos cuando éramos chicos!

KEVIN (*Sube al auto, junto a Jenny; con grandes carcajadas, se van*) Yo te llevo a tu casa. (*Viviana queda sola en escena. Jenny y Viviana se ubican en un extremo diagonal de la sala*).

VIVIANA Aló, Jenny, Kevin me pidió que le avisara que no va a poder salir con usted este domingo.

JENNY Dile que no se preocupe.

KEVIN (*En cuclillas recoge un caracol del suelo; se lo coloca en el oído. El Hombre de Negro repite las acciones de Kevin mientras lo sigue y en igual posición*). Tengo 5 años. Yo grito: "Mamá, es la primera lluvia del año". Y salimos como siempre a la calle de la iglesia a ver cómo la lluvia se recorta contra el farol.

VIVIANA Aló, Jenny, Kevin me pidió que le avisara que no podrá salir con usted. Está enfermo.

JENNY ¿Qué tiene?

VIVIANA Tiene una gripe muy fuerte, con fiebre muy alta.

JENNY Que tome mucho líquido, que no se levante de la cama.

KEVIN (*Cogiendo otro caracol*) Remos golpeando suavemente el agua. Niños jugando. Estamos en un parque. Mi mamá juntó plata para arrendar un bote por primera vez.

VIVIANA Aló, ¿Jenny?

JENNY ¿Sí?

VIVIANA A Kevin no le ha bajado la fiebre.

JENNY Supongo que habrás llamado a un médico.

VIVIANA No, Kevin no quiso que lo llamara.

JENNY Si es por la plata, dile que yo lo pago.

KEVIN (*Cogiendo otro caracol*) Una orquesta toca un vals. Tengo 18 años. El rostro de mi madre se confunde con el de otras mujeres que bailan.

JENNY Aló, Viviana, ¿qué dijo el médico?

VIVIANA Dijo que fuera al hospital y que se sacara una radiografía.

JENNY Bueno, ¿y?

VIVIANA Dejaron a Kevin en el hospital.

JENNY Ahora mismo voy para allá.

VIVIANA No saca nada con venir, sólo dejan entrar a una persona. Jenny, mañana lo van a operar.

KEVIN (*Cogiendo otro caracol*) Voz de mujer, es la voz de Viviana que susurra palabras que aún no entiendo. Tengo 24 años. Está oscuro. Siento su calor por primera vez.

JENNY ¿Aló, Viviana, sabes algo de la

operación?

VIVIANA Nada todavía.

JENNY ¡Voy para allá!

VIVIANA No saca nada con venir.

JENNY ¡Igual voy!

VIVIANA ¡Jenny, no venga!

KEVIN *(Cogiendo otro caracol)* Ruido de frascos, sonido de ruedas, una enfermera se me acerca y me pide que cuente al revés: 15, 14, 13, 12, 11, 10... *(Kevin se acuesta en el suelo ayudado por el Hombre de Negro, éste hace andar el metrónomo. Jenny y Viviana giran alrededor del cuerpo de Kevin).*

JENNY *(Siguiendo a Viviana)* Viviana, ¿qué pasó con Kevin?, ¿qué pasó con Kevin?

Viviana y Jenny quedan una frente a la otra. El Hombre de Negro cubre el cuerpo de Kevin con un paño y entrega flores a Jenny y Viviana; se retira.

Muerte. Jenny y Viviana repiten las acciones del sueño de Jenny, con acompañamiento de metrónomo.

JENNY ¡Yo sabía, yo sabía que iba a terminar matándolo!

VIVIANA ¡No sea loca, no diga eso! ¡Mejor cuidado no podía estar!

JENNY ¡Eso no me consta, por algo me impidieron verlo!

VIVIANA ¡Pregúntele a los médicos, ellos le pueden explicar!

JENNY ¡Nadie me tiene que explicar nada de usted porque la conozco muy bien, nadie me tiene que explicar lo que usted le hizo a mi hijo!

VIVIANA ¿Lo que yo le hice a su hijo?

JENNY ¡Como él seguramente quería verme, como quería volver a vivir conmigo, ante la posibilidad de perderlo, usted lo mató!

VIVIANA ¡Eso es lo que usted hizo con él, matarlo en vida, impidiéndole valerse por sí mismo, amarrándolo a usted con un nudo ciego! Algún día me va a pagar todo lo que me ha hecho, Jenny. *(Viviana y Jenny están hincadas)*

JENNY Usted no tiene cómo pagarme la vida de mi hijo. *(El Hombre de Negro retira el paño del cuerpo de Kevin y se lleva las flores. Kevin se levanta sentándose en la primera fila del público)*

(Como actriz. Se saca el abrigo) Esto es para mí, Jenny Masterson, en sonido y en movimiento.

La actriz toma centro de escenario y concentra toda su energía en las manos junto al pecho en un latido que se extiende hasta su máxima expresión y guía sus brazos de un extremo a otro de la sala. Sus manos se juntan a ambos extremos de la cabeza y queda su figura congelada. Los demás actores, al igual que en las ocasiones anteriores, acompañan los sonidos que la actriz propone en su abstracción.

ESCENA 10

1946. Los almacenes de la memoria.

VIVIANA (*El Hombre de Negro le pone una silla a Jenny*) (*Viviana lee una carta*) 16 de Agosto de 1946. Querida hermana: Antes que nada, quiero pedirte perdón por no haber contestado tus amables y consoladoras cartas después de la muerte de Kevin. ¿Cómo explicarte la situación? ¿Cómo nadie puede entender lo que es perder la luz interior, la dirección del viento, la capacidad de diferenciar el frío del calor, y lo que es más atroz: (*Jenny se ha puesto abrigo y sombrero al unísono*) no ser capaz de gozar con la belleza o permanecer impasible frente a la injusticia...? (*Viviana sale de escena*)

JENNY (*Retomando*) (*Sentada en la silla*) ¿... puedes realmente entender lo que me está sucediendo? Ayer volvía a vivir, de milagro. Me vi forzada a abandonar la casa para comprar unas cuantas velas,

ya que la luz eléctrica me fue cortada por falta de ánimo para caminar unas cuantas cuadras y pagar la cuenta de la electricidad. De pronto se puso a llover, "esa lluvia finita" que mirábamos con Kevin y entonces desvíe el curso del camino al almacén y me dirigí hacia el farol de la iglesia y esperé a que anocheciera y que las gotas como perlas se recortaran contra la luz. Y entonces supe que yo era la única persona en el mundo capaz de mantener a Kevin vivo en esta tierra. Vivo en su universo irrepetible. Y como los almacenes de mi memoria están repletos de Kevin y puedo recurrir a ellos en el momento y en el lugar en que lo desee, he cerrado con llave los compartimentos en donde aparece esa espantosa mujer que lo mató. Sí, lo mató. (*Se coloca un par de lentes*).

ESCENA 11

1950. La irrupción de Viviana.

JENNY 17 de Mayo de 1950. Querida Betty: Si tuve éxito en anular la presencia de esa puta asesina dentro de los almacenes de mi memoria, no pude contener su irrupción en el mundo concreto. ¡Apareció! (*Entra Viviana y se acerca a Jenny*) Tú dirás: ¿A pedir perdón? ¿A compartir recuerdos? ¿Quería sentir la presencia de Kevin? ¿Qué quería?... La radio de Kevin, que ahora, naturalmente, era mía. Adivinaste: se la negué. (*Viviana se va*)

JENNY (*Apresuradamente, llevando la silla*) 23 de Septiembre de 1950. Querida Betty: No me escribas a la dirección de

costumbre porque me estoy cambiando de casa. Estoy tratando de evitar que esa puta me encuentre. Tengo la esperanza de que no averigüe mi nueva dirección. (*Entra Viviana con el Hombre de Negro*) Malas noticias, apareció, y esta vez llegó acompañada de un funcionario judicial y una orden en regla. (*A ambos*) ¿Me podrían esperar un momentito, por favor? (*Ellos se retiran*) ¿Qué te parece, Kevin? Vienen a quitarnos la radio.

KEVIN (*Voz*) ¿Qué te importa, mamá, si ya no la usamos? Nosotros tenemos los libros.

JENNY (*A ellos*) ¡Vengan! Pueden llevarse la radio. Nosotros tenemos los libros. (Se van con la radio)

VIVIANA (*Al público*) No era con lo único que se había quedado. Había otras cosas de valor que Kevin y yo habíamos comprado y que a ella de nada le servían. Tuve que recurrir nuevamente a la justicia. Fuimos a su casa pero ya no vivía ahí; nos costó un mundo encontrar su nueva dirección.

VIVIANA Vengo a buscar la heladera.

JENNY ¿Con qué derecho?

VIVIANA Me pertenece, yo la compré.

JENNY ¿Kevin no puso nada de plata?

VIVIANA Sí, sí puso, pero la mitad de la plata.

JENNY Entonces la mitad es mía.

VIVIANA Muy bien, aquí traigo la mitad que le corresponde.

JENNY ¿Y si yo no quiero vender mi mitad?

VIVIANA Entonces déme usted la plata de la otra mitad.

JENNY No, no hay negocio.

VIVIANA Está bien, voy a buscar otra forma para recuperar lo que es mío. (*Salen Viviana y el Hombre de Negro. Se detienen al llamado de Jenny*)

JENNY ¡Espere! Le regalo mi mitad con una condición.

VIVIANA ¿Cuál?

JENNY Con la condición de no verla nunca más.

VIVIANA Muy bien, aprovechemos de llevarla inmediatamente.

JENNY No sabe con el gusto que se la voy a entregar. (*Viviana y el Hombre de Negro salen de escena. Jenny sola en el escenario*) ¡Qué ingenua fui al pensar que ella iba a cumplir su promesa! Ahora quiere quitarnos el auto, Kevin.

KEVIN (*Voz*) En eso sí que tiene razón mamá, recuerda que el auto lo compramos a medias.

JENNY Pero Kevin, hicimos un trato.

KEVIN Mamá, ¿para qué quieres el auto si no sabes manejar?

JENNY Pero Kevin, somos tan felices cuando nos subimos a él y recordamos los paseos que dábamos.

KEVIN ¿Y cómo vas a pagar la patente?

JENNY ¿Cuánto vale?

KEVIN Vale más de lo que tú puedes ganar en tres meses...

JENNY Perdóname Kevin, pero esta vez no te voy hacer caso. (*Viviana aparece en el auto*) ¿Adónde cree que va? ¡Bájese de ahí! ¡Bájese de ahí, le digo!

VIVIANA (*Bajándose*) ¿Cuántas veces le tienen que repetir que usted perdió el pleito?

JENNY ¡Así será, pero usted no se lleva el auto!

VIVIANA ¡No pienso seguir discutiendo con usted, señora! (*Se va en el auto*)

JENNY Si esta mujer fue capaz de llevarse el auto, no va a descansar hasta no arrebatarme las cenizas de Kevin. (*Jenny comienza a arrastrar una silla con el ánfora, las que fueron entregadas por el Hombre de Negro*)

ESCENA 12

1960. La última batalla.

VIVIANA (*Como actriz habla al público, mientras Jenny da vueltas con la silla*) Cuando Jenny perdió el automóvil, el último objeto material relacionado con Kevin, perdió también las ganas de pelearse con alguien por algo, quedándole como única pertenencia los recuerdos de su hijo y algunos cuantos pesos ahorrados en toda una vida de trabajo. Así fue como entregó los pesos a un asilo de ancianos (*Jenny sale de escena con la silla*) a cambio de quedarse tranquila hasta el fin de sus días, tranquila ella y su tesoro de recuerdos. Y así pasó por un zapatito roto...

JENNY (*Entrando con la silla*) ¡No!

VIVIANA No. Desgraciadamente o afortunadamente no fue así para Jenny. Le quedaba otra batalla por delante, el derrotar el endurecimiento de sus arterias, que día a día le iban quitando trozos de Kevin. ¡No sabían las arterias ésas con quién se estaban metiendo! Jenny elaboró una invencible estrategia. (*Deja la silla y hace exactamente lo que*

Viviana, cuenta) Primero, ordenó cuidadosamente sus recuerdos; segundo, los repasó metódicamente día por día; tercero, repartió los recuerdos entre las ancianas del asilo, divididos en períodos de cinco años, y cuarto, trató de obligar a las otras viejitas a rendir un examen semanal. Pero el enemigo no la atacaba sólo a ella sino a todas las viejas por igual, así es que Jenny tuvo que elaborar su plan de emergencia. Escribió a su hermana Betty exigiendo la devolución de todas sus cartas: las arterias de su cerebro estaban derrotadas. Pero el enemigo tenía la última palabra. Una tarde en que Jenny leía a gritos una de las cartas, su corazón se partió en dos, un día 9 de Julio de 1960. La verdad es que era su tercera muerte; la tercera es la vencida. (*El Hombre de Negro le quita los lentes y pasa el ánfora; saca la silla*) La primera fue junto a Kevin, la última su propio fin, y la del medio y más definitiva ocurrió ese día de invierno junto al mar, del que Viviana pudo dar testimonio.

ESCENA FINAL

1958. Frente al mar.

Viviana sale de escena, se pone impermeable. El Hombre de Negro le pasa el paraguas abierto a Jenny, luego regresa a su lugar, ruido de lluvia.

VIVIANA ¡Jenny! ¡Jenny! ¡Si sé que es usted! ¿Qué está haciendo ahí?

JENNY ¡Lo que a usted no le interesa, siga su camino!

VIVIANA ¡Pasé a verla! ¡Me dijeron que

vino hacia acá!

JENNY ¡No tenemos nada que hablar! ¡Siga su camino, le digo!

VIVIANA (*Entrando*) Por ahí se va derecho al mar.

JENNY ¡Eso es justamente lo que estoy haciendo!

VIVIANA ¡No se mueva, voy a pedir ayuda!

(Jenny tropieza)

VIVIANA ¡Cuidado!

JENNY Si quiere hacerme el único favor de su vida, tome, sujétame el paraguas.

VIVIANA *(Lo recibe)* ¿Qué va a hacer?

JENNY *(Recapacitando)* La verdad es que me alegro que esté usted aquí, para que vea con sus propios ojos los últimos momentos de Kevin.

KEVIN Jenny, Kevin murió en 1946.

JENNY ¡Ya lo sé, no se me ha olvidado, ni se me va a olvidar nunca! Como tampoco se me olvidan las circunstancias en que murió, como tampoco se me olvida quiénes son los responsables de su muerte.

VIVIANA No empecemos con eso.

JENNY No, si no estamos empezando nada, estamos terminándolo todo. Porque, para su conocimiento, éstas son las cenizas de Kevin. *(Muestra el ánfora)* Ahora ni usted ni nadie me las va a

poder quitar. *(Viviana cierra el paraguas mientras sale del escenario. Jenny habla al ánfora)* Lo que es la vida, Kevin. De niño siempre quisiste volar y ahora vas a cumplir por primera vez tu sueño. Claro que no en una máquina voladora como querías cuando eras niño. Yo siempre me opuse a tus deseos de volar por el peligro que eso suponía. ¡El peligro! ¡Qué ironía! "Si Dios hubiese querido que el hombre volara le habría dado alas", te decía. ¡Lo que es la vida, Kevin! Hoy, en este 1958, los hombres han puesto a dar vueltas por los cielos del universo una pequeña máquina voladora, y dentro de ella va una perra, Kevin. Una perra dando vueltas y vueltas por los cielos. Pobrecita, ¿no? Si te la topas por allá arriba, saludala en nombre de esta otra perra solitaria que da vueltas y vueltas en la tierra.

En cámara lenta, entrega a la lluvia y al mar las cenizas de su hijo Kevin, mientras la luz se va debilitando lentamente en espera de que los espectadores y el Creador acojan dentro de sí el universo irrepitible de Jenny Masterson.

Fin de la obra



Reportaje a
El Servidor de Dos Patronos
de Carlo Goldoni,

estrenada por el Teatro de la Universidad Católica de Chile
en junio de 1989.

"El Servidor de Dos Patronos": Erlo Pantola y Gabriel Prieto (Foto: Ramón López)

FICHA TECNICA

El Servidor de Dos Patronos

Dirección	:	Ramón Griffero
Escenografía e Iluminación:	:	Ramón López
Vestuario	:	Herbert Jonckers
Música	:	Andreas Bodenhofer
Producción	:	Guillermo Murúa

Reperto

Mario Montilles	:	Pantalón dei Bisognosi
Elvira López	:	Clarice, su hija
Eduardo Soto	:	El Doctor Lombardi
Ricardo Balic	:	Silvio, su hijo
Elsa Poblete	:	Beatriz, de Turin, vestida de hombre y bajo el nombre de Federico Rasponi
Erto Pantoja	:	Fiorindo Aretusi, turinés, su prometido
Rolando Valenzuela	:	Brighella, posadero
Josefina Velasco	:	Smeraldina, camarera de Clarice
Gabriel Prieto	:	Truffaldino, servidor de Beatriz, luego de Fiorindo
Claudia Gwynn *	:	Camareros, criados, pueblo
Karin Wilkomirsky *	:	
Alexei Vergara *	:	

* Alumnos de la Escuela de Teatro U.C.

Reportaje a El Servidor de Dos Patrones



El trabajo actoral frente al personaje y al director

Gabriel Prieto

Actor

Quiero comenzar por ser muy sincero con los lectores de Revista. Apuntes y contarles que las palabras que están leyendo son probablemente -sin exagerar- el undécimo intento de escribir lo que ha significado para mí el haber sido parte del elenco de la obra *El servidor de dos patrones*.

Cuando María de la Luz Hurtado, directora de la Revista, me propuso la idea del artículo, me dio un poco de susto, porque nunca he sido muy dado a escribir mis experiencias (prefiero contarlas verbalmente) y también porque pienso que cuando uno cuenta una experiencia no sé hasta qué punto la cuenta como realmente ocurrió o como quisiera que hubiese ocurrido. Además, es difícil objetivar las cosas cuando todavía están tan frescas en la memoria. De hecho, al momento de escribir estas líneas, la obra todavía está siendo representada; ya hemos superado las 120 funciones y aún queda un mes más en cartelera.

Valga la explicación anterior para decirles que mi acercamiento al tema será de la manera más simple y clara, sin temor de parecer simplista o "pueril

y anecdótico" (frase acuñada en la Escuela de Teatro de la UC).

Cuando me informaron que había sido escogido para encarnar a "Truffaldino", la primera parte de mi organismo que se puso en actividad fue mi estómago, el cual de ahí para adelante se convirtió en una especie de nudo ciego de pura tensión, nudo que tuve que deshacer a fuerza de puro trabajo psicológico para autoconvencerme de que podía salir adelante. Me bajó como una especie de hipocondría actoral (o sea, juraba tener todos los defectos que un actor puede tener). Lo único bueno de todo esto, es que me sentía super identificado con Woody Allen.

Ahora, pienso que ese susto provenía no tanto por el hecho de ser el "protagonista" sino por ser "el personaje cómico" de la obra. Siempre he pensado que hacer reír es una cosa muy seria y que la escuela de la risa se tiene o no se tiene. Adivinen cómo me consideraba yo: exactamente el tipo más fome del planeta; como se podrán dar cuenta, había decidido cargar todo el peso del mundo sobre mis hombros, cual atlas tercermundista.

Los ensayos al fin comenzaron (a Dios gracias) y eso me ayudó en gran medida a deshacer el nudo estomacal. Debo reconocer que me divertí mucho, en especial en la primera etapa de trabajo, en la cual Ramón Grifero, nuestro director, nos propuso un juego, el cual consistía en que cada uno de nosotros hiciera su "tontito" (o sea, aquel hermanito feo y loco que cada uno tiene encerrado y que no deja salir nunca).

Los resultados fueron excelentes, para terminar en el suelo, de la risa (los ejercicios que se realizan cuando se ensaya una obra darían material y tema para una creación fantástica, porque tienen ese grado de genialidad que proyecta todo lo espontáneo y que por desgracia son irrepetibles).

Eran estos "tontitos", personajes de sueño, que no respondían a nada lógico, pasaban de un tema a otro y de un estado de ánimo a otro sin ninguna transición; de lo exultante a lo depresivo de manera genial.

Estos eran ejercicios para rescatar el "impulso" actoral. Ese gran problema que tenemos los actores. La lucha constante por no perder el "impulso" que impele a los personajes y que los hace actuar de una determinada manera. Pero ocurre que el "impulso" no funciona igual cuando viene de algo tan propio de cada uno como era "el tontito", a cuando tenemos que desentrañarlo del texto dramático. Ahí, por lo general, el impulso se nos esconde y no hay caso de convencerlo para que vuelva a salir; entonces el actor comienza a repetir el texto que está escrito, pero al no encontrarle sentido, comienza a colocarse inseguro.

En el caso mío, Truffaldino, mi personaje, no quería aparecer por nada del mundo, yo no sabía por qué, si lo había intentado todo. Sabía tantas cosas de él: que era cómico, pícaro, hambriento, fresco, ingenioso, torpe, enamorado, etc. Pero al parecer sabía tanto, que cada vez que subía al escenario entraba tan lleno de bultos (conceptos), que me era imposible intentar hacer nada.

Grifero acudió en mi ayuda y detectó el problema: no actúes lo cómico, ni lo simpático, simplemente actúa, realiza las acciones, di los textos, y ahí nos daremos cuenta cuán simpático, cómico, pícaro o hambriento es Truffaldino.

Creo que Truffaldino es el personaje con que más he aprendido en términos de entender que la mejor manera que tiene un actor para realizar su trabajo es asumirse con todos sus pros y contras, y sobre esa base real, construir un carácter con honestidad, elemento tan necesario en la creación artística.

No hay que olvidar que existe un personaje llamado "director" que también tiene una visión del personaje, que considera que es la más adecuada para su concepción general de montaje.

En este sentido, Ramón Grifero fue de gran ayuda para mí. El *servidor* ha sido la segunda obra que he hecho bajo su dirección, y puedo decir que trabajar en un montaje con Grifero es siempre una aventura con mayúsculas. Pienso que las puestas de Grifero tienen una fuerza expresiva visual y una limpieza gestual casi de coreografía que las hacen de gran belleza y calidad teatrales.

Ahora bien, si uno como actor espera de Grifero una dirección en los términos que los actores entendemos la palabra dirección (ayuda en el trabajo interno, dar las motivaciones, el por qué, las transiciones, el subtexto, etc.), puede sentirse completamente defraudado e incluso llegar a la angustia más negra. Ramón reconoce hidalgamente no manejar conceptos de dirección actoral. Por lo tanto, sus indicaciones son más bien pautas de movimiento escénico, pero contienen información muy rica para el personaje; le dan su exacta ubicación dentro del espacio y dentro del argumento. Siempre está trabajando la visión global; por lo tanto, pide a sus actores que depositen su confianza escénica en él, por lo menos en cuanto a desplazamiento y gestualidad se refiere, porque dentro de la forma por él diseñada, permite toda la libertad al actor para que cree su personaje. Esta visión a veces está reflejada con el punto de vista del actor, pero finalmente uno siempre termina dándose cuenta que la postura propia obedece más bien a la visión individual del actor con la intención de acomodar la escena y la acción a su personaje, y no al revés.

Esto es un proceso lento, que muchos actores no están dispuestos a seguir, y su actitud no es criticable, es cuestión de opciones; lo que sí me parece no aportador es descalificar al director cuando uno no puede asimilarse a su forma de trabajo. Creo

que lo mejor sería que cada parte -actor y director- tratara de ponerse en el lugar de la otra para lograr un mejor entendimiento.

El proceso de creación de los personajes fue increíblemente coincidente con el proceso de construcción de la escenografía. Cada día que pasaba en que aparecía una nueva puerta, un balcón, un puente, se tenía la sensación de ir encontrando nuevas facetas del personaje escondidas en cada recoveco del escenario, en la medida en que "Venecia" fue apareciendo y, con ella, aquellos seres que sólo ahí podían habitar, y en esos momentos toda la planta de movimiento, previamente determinada, adquiría una completa coherencia con ese espacio.

Para redondear estas líneas, quisiera decir que, de entre las muchas cualidades que admiro de Griffero, destaca su afán de privilegiar al montaje por sobre todo, ya que, sin descuidar las actuaciones, éstas siempre están vigiladas por su mano para evitar que se salgan del estilo y de la propuesta

general del montaje. Creo que esto es bueno por una sencilla razón: cuando se nos critica a los actores, siempre nos duele más la crítica a nuestra actuación que a la obra en que participamos. No nos parece mal "salvarnos" nosotros y que la obra sucumba.

Sinceramente, una de las cosas que agradezco de este montaje es ese sentimiento generalizado de que todos estamos creando la obra y de que la responsabilidad de sacar cada función adelante es enteramente grupal.

Por último, agradezco y pido a la Escuela de Teatro que esta apertura que ha comenzado en el Teatro UC con la incorporación de Griffero como director de una obra, con la posibilidad de que gente como Alfredo Castro y su grupo puedan presentarse allí, no sea sólo una coyuntura sino que se transforme en una política cultural. De dar cabida a la gente que está en la vanguardia del teatro chileno hoy en día y a la propia gente que esta Escuela ha formado y seguirá formando.

"El Servidor de Dos Patronos": Mario Montiles, Elsa Poblete, Rolando Valenzuela, Alexei Vergara, Elvira López, Ricardo Balic, Erto Pantoja, Gabriel Prieto, Karín Wilkomirsky, Josefina Velasco, Eduardo Soto y Claudia Gwynn (Foto: Ramón López).



Ideas del diseño escenográfico de El Servidor de Dos Patronos o la nostalgia por la ilusión



Ramón López C.

Escenógrafo e iluminador

Director Escuela de Teatro U. C.

Para Goldoni, Molière o Shakespeare, nunca fue un problema el plantear los lugares de acción en sus obras. En efecto, la atracción de éstas radica también en un aspecto que siempre nos involucra como diseñadores: el paso cinematográfico instantáneo de un lugar a otro, sin parpadear, concebido cuando esta técnica no existía, con la magia de la ubicuidad. Poder trasladarnos en las ciudades o países por un don divino. El sueño de todo hombre de teatro. El desvanecimiento de las limitaciones físicas y técnicas. El poder de la imaginación por sobre cualquier cosa.

Este aspecto es, entre otros, el que determina el ingenio del oficio escenográfico. El interpretar siempre para públicos y tiempos distintos, en teatros con tecnologías diferentes y con nuestra formación muy diversa, lo que pasó por la mente de los dramaturgos. Hacer revivir una imagen fugaz. Muchas veces posiblemente a años luz de distancia de lo que el autor concibió. Sin embargo, ahí está el anzuelo. El desafío de poder resolverlo con un lenguaje propio para un contexto propio, develando los

significados.

Pero nos falta otro componente importante de este montaje: El director y su estética.

Desde las primeras reuniones, lo más importante para mí, era poder conciliar en plenitud las visiones de Griffiero con mi punto de vista y la proposición de Goldoni, sin que ninguna perdiera su esencia.

Diría que la solución se gestó fluidamente, entre la exuberancia y el placer, y sin perder jamás el sentido del humor. El problema era la cantidad de imágenes y soluciones que alloraban. Habíamos desmenuzado la obra y, quizás lo que era más peligroso, estábamos fraccionando y desintegrando Venecia y Goldoni a nivel de biopsia.

Me explico: Griffiero visualizaba intuitivamente ciertas escenas y situaciones de la obra en forma aislada, como, por ejemplo, pasando por un puente, arriba de un balcón, en una calle o subiendo a una góndola. Por otra parte, mis imágenes provenían, entre otras cosas, de la obra misma y daban cuenta de la secuencia planteada por el propio Goldoni. La



"El Servidor de Dos Patronos": Mario Montillos, Elsa Poblete, Elvira López, Eduardo Soto, Rolando Valenzuela, Gabriel Prieto, Eto Pantoja, Josefina Velasco, Ricardo Balic, Alexei Vergara, Karin Wilkomirsky y Claudia Gwynn (Foto: Ramón López).

habitación en casa de Pantalón, la calle ante la posada, el patio de Clarice, un salón de la posada, el encuentro de fulano con sutano, etc. Los dos teníamos ciertas ganas y tincadas. Cada uno se aproximaba con su propio método, por distintos caminos, al corazón de la obra.

¿Cómo resolver las situaciones planteadas por el autor, el ir y venir de un lugar a otro, sin frenar la acción que tiene un ritmo acelerado, con las necesidades e intuiciones del director, quien ya sabemos no se detiene ante nada?

En mi subconciente rondaba el Renacimiento Italiano superpuesto al "Settecento" goldoniano. Algo de la imaginaria de la pintura veneciana me aparecía insistentemente como una "postal". Simultáneamente me interesaba la proporción del actor en el espacio escénico. ¿Cómo poder lograr magnificar y alterar la escala de los personajes dentro del cuento teatral? Esta es una obra que permite este tipo de ensayos, ya que los personajes son arquetípicos y las situaciones extremas, sin subtextos psicológicos ni visiones realistas.

Había que proporcionar un conjunto de elementos con los cuales se pudiese resolver la dramaturgia y que al mismo tiempo satisficieran nuestras visiones. Entonces surge el homenaje. El homenaje a la perspectiva, al *trappe l'oeil*, a la Venecia íntima

y misteriosa, a la Venecia turística, creando un espacio único pero con todos los ingredientes jerarquizados, en forma simultánea. Así aparecen los grandes temas visuales y escenográficos:

- La ilusión óptica
- El interior - exterior
- El techo - cielo
- La plaza - salón
- La loggia - caja de sorpresas
- La postal operática

Estos grandes temas se desarrollan permitiendo que la solución escénica sea más dinámica. El espacio es fácilmente reconocible como veneciano. La ilusión óptica se basa en la perspectiva falsa, aumentando la sensación de profundidad del escenario y del cuento visual, alterando simultáneamente el tamaño del actor. A medida que nos alejamos del espectador, se desmaterializa más la escenografía, transformándose en una ilustración ficticia y saturándose pictóricamente. A medida que nos acercamos al espectador, el espacio se concretará más, adquiriendo escala y dimensiones reales, pero al mismo tiempo perdiendo detalles pictóricos y quedando inconcluso. Una transformación axial desde la tridimensionalidad contemporánea corporizada, hasta la bidimensionalidad clásica con su

acumulación de elementos ilusorios.

Nos parecía importante insistir en lo artificial. Esto se creaba fácilmente cuando los actores y la acción se trasladaban hacia el fondo del escenario. O sea, a medida que nos introducíamos en la fantasía pictórica. En esa situación los actores se veían más grandes y desproporcionados, ocupando lugares reducidos por la escala óptica. El cuadro visual del fondo representaba la ciudad y sus canales. La ilustración de la fantasía. En ese entorno había licencia para desarrollar los gags y efectos sorpresa que tanto Griffero como los actores proponían.

Pero también existía la dimensión real. Era necesario un contexto corpóreo contundente. La escala noble, palaciega, la grandeza y riqueza de esa época, debían estar presentes. Es así que la caja incluía algunos detalles arquitectónicos, como molduras y cornisas, que se magnificaban en esta perspectiva fugada artificialmente. El actor, en primer plano, adquiría una dimensión más insignificante ante la enorme dimensión de la habitación abierta hacia la sala. La altura del techo-cielo era real y las dos puertas de tamaño más que natural. La construcción de esta caja era materialmente verdadera, permitiendo una relación y contacto físico, de los actores con el espacio, más dramáticos.

El problema del interior-exterior era fundamental resolverlo. Al no haber una necesidad teatral de verismo escénico, era posible establecer una ambigüedad. Un espacio reversible. Se podía entrar y salir del escenario al mismo tiempo. No había adentro ni afuera determinados. La gran sala habitación era también una plaza. En este sentido es donde el apoyo de la iluminación se hace fundamental. Para determinar una localización virtual, aparece uno de los grandes temas de esta escenografía. El techo-cielo. Este plafón transparente y opaco permitía, mediante sus cambios climáticos y de intensidad, transformar un exterior en interior en forma progresiva o instantánea, conciente o inconcientemente para el público, sin intervenir físicamente en la escenografía, sino que por el gran apoyo virtual que tiene el teatro: la luz.

En este caso era aún más excitante ya que contábamos por primera vez con un equipo computarizado recientemente adquirido por la Universidad.

Gracias a él pudimos construir la secuencia de iluminación en pocos días e introducir cientos de matices en cada ensayo técnico. Intervenir el color con tal precisión que no hubo nada al azar. Al mismo tiempo nos permitió tener un rigor exacto en el *timing* de los muchos cambios y efectos que necesitó el montaje. ¡Y sí que los hubo!

La producción limitaba con lo operático. La cantidad de elementos y accesorios, el vestuario pintado a mano, el maquillaje y las máscaras, la misma inclusión de temas musicales con la banda de sonido y su relación con el diseño y el espacio, iban conformando algo que nos atraía y empujaba a todos los que participamos en el equipo. Todo tenía connotación de gran espectáculo. Había que optar por "la postal". Esta opción no era sólo en lo visual. Creo también que empapó el trabajo actoral hasta la médula. La sensación permanente durante los ensayos y la ejecución técnica, era la de una fiesta. Nunca se perdió el humor. El ambiente de trabajo y el involucramiento de todos fue total.

En el proceso del diseño confluyeron varias vertientes. Naturalmente la fuente de inspiración principal estaba en los pintores venecianos como Bellini, Carpaccio, El Veronés y Paolo Ucello para el espacio, y Longhi, Canaletto, Guardi y Tiépolo para el color y texturas. Tiépolo especialmente para los cielos cambiantes.

Pero yo también quería rescatar la magia y probar la artificialidad de los teatros del Renacimiento con la grandeza de aquellos creadores. Enfrentar al público de hoy, entre el que me incluyo, a la caja-cuento. Redescubrir las técnicas de los telones pintados con todas las reglas del juego, hacer un homenaje particular al *trompe l'oeil* construido con todo el rigor matemático de las leyes teatrales de la época. Manejar la ilusión visual haciendo que el público se deje engañar a conciencia y aceptándola con pureza. Rescatar el encanto de la ingenuidad y combinarlo con nuestra modernidad. Acoger la ironía y la estética de nuestro milenio que está por terminar. Reencontramos con la esencia del eclecticismo teatral. Un retorno a las fuentes sin caer en la reconstrucción arqueológica ni la gravedad ilustrada. En fin, una humorada en serio.



La música del Servidor

Andreas Bodenhofer

Compositor

Fue muy entretenido hacer la música para el Goldoni, en parte, debido a que en mis canciones (personales) también me interesa trabajar con materiales, estilos o asociaciones ya existentes, utilizar lo reconocible para - a partir de allí - irme a otros lados; o colocar lo ya escuchado en otro contexto. O, simplemente, aprovechar la carga emotiva de músicas pasadas para jugar con ellas o para conmovirse sin autocensura y al mismo tiempo reírse un poco.

La puesta en escena del **Servidor** permitió evocar estilos de ópera tan diversos como los de Verdi, Rossini y Mozart, o usar el cliché wagneriano para las escenas de desencuentros y reencuentros amorosos (Clarica y Silvio, Beatriz y Florindo).

Los momentos operáticos no habrían funcionado como recurso emotivo/humorístico sin las permanentes interrupciones o irrupciones de la música popular. Sin ella, las citas y el juego del cliché se habrían transformado en un pretencioso collage pseudo-operístico.

Las canciones de Truffaldino también juegan con el cliché (aunque no por ello dejan de ser "verdaderas"): las tarantellas recuerdan en parte a Nino Rota, el compositor de tantas películas de Fellini; la música de la escena central de los platos, así como la de los baúles, son una mezcla de la música del cine mudo y de dibujos animados paseándose por Italia.

Para el **Servidor** pedí "prestado" algunos trozos o elementos musicales para reforzar, a nivel musical, el juego de los "inserts" que caracterizaron el montaje de Griffero. Dos ejemplos: Truffaldino canta, con letra cambiada, el famoso hit *Il mondo*, y en el momento culminante irrumpe con fuerza la orquesta de la versión original italiana.

La música de la Procesión la compuse sobre la grabación original de una procesión en un pueblo de la Toscana, en la cual se escuchan los tambores y las campanas de la iglesia pueblerina.

Por último, está la música propiamente incidental, tratada como "cortinas" cinematográficas o

telenovelescas: el sueño de Truffaldino, las reflexiones de Florindo, la mosca que ataca Venecia, etc.

Gracias a que la trama, la escenografía y el vestuario permanecen en el siglo 18, la música puede pasearse por diferentes épocas y géneros y dedicarse no tanto a recrear estilos sino más bien a despertar asociaciones y a jugar con las referencias imprecisas y desdibujadas que tenemos de esos

tiempos pasados y lugares lejanos.

Y como las asociaciones no se rigen por códigos académicos y puesto que el montaje me invitaba a hacerlo, me di el gusto en la escena final de poner a Truffaldino cantando una tarantella en medio de un típico "finale" de ópera, sirviendo, de esa manera, consecuentemente a dos patrones...



"El Servidor de Dos Patrones": Gabriel Prieto, Alexei Vergara, Claudia Gwynn, Josefina Velasco y Eduardo Soto (Foto: Ramón López).



Reflexiones en torno al registro televisivo del Servidor

Gabriel Bravo

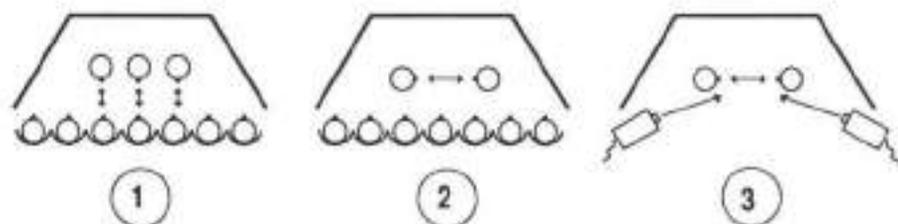
Director de televisión

La larga historia del teatro y el reciente inicio de la televisión, aunque son diferentes medios, tienen en común el enfrentamiento de la puesta en escena. La transferencia de experiencias especialmente del teatro a la televisión y ahora, en **El servidor de dos patrones**, la necesaria adaptación del teatro al desarrollo que ha tenido el público como integrante de la acción logrado por el cine y la televisión, hacen que estos medios en conjunto mejoren la relación entre los personajes y el público.

Ramón Grifero, quien juega a reírse de y con Goldoni, transforma la comedia del arte en arte en comedia y mezcla el teatro antiguo con cuerpos y

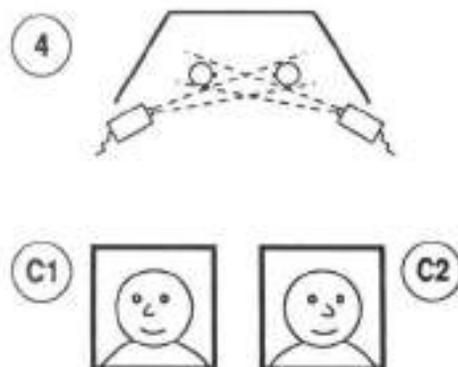
espacios de hoy; recorre el renacimiento y el romanticismo rescatando de esos montajes la importancia que se le otorgaba al público en la puesta en escena. Los personajes dirigían su actuación hacia el espectador (1). Este método, si bien es cierto enriquece la relación entre el actor y el público, hace de los personajes una interacción que no ayuda a la verdad que debe producirse en el escenario. Más tarde, la búsqueda de realismo giró a los actores hacia ellos mismos, dejando al público sólo como testigo de la acción que se dejaba ver a través del "demibamamiento" de la cuarta pared del espacio escénico (2).

La televisión, utilizando la experiencia del



cine, es capaz de trasladar al público a distintos puntos de vista, dependiendo de la posición que adopten las cámaras; esta facultad permite acercar la dirección de relación entre los actores y la dirección de relación de los actores con el público (3).

Los que asistimos a una sala de cine y nos enfrentamos constantemente al televisor, hemos aceptado gratamente esta situación protagónica en el espacio escénico: las distintas cámaras recorren intrusamente el espacio escénico y nos permiten en un instante estar en dos o más lugares de observación; pero esta habilidad no soluciona el problema. Si analizamos dos imágenes sucesivas en el lenguaje televisivo, podremos constatar con asombro que se vuelve a reproducir la situación del teatro antiguo: los personajes se "ven" frontales al telespectador (4); el ángulo de sus miradas no convergen en ellos mismos.



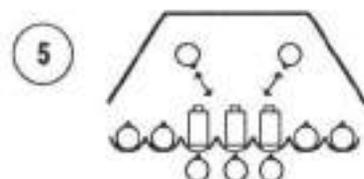
El asombro de esta constatación se produce porque lo que no se puede solucionar en forma realista, entra en el terreno de la convención. Se pide al público que acepte estas anomalías con el simple hecho de establecer que así va a ser el lenguaje, y el público acepta y se "convence" de que así es.

Otra característica del lenguaje televisivo es el uso del primer plano, una técnica que permite observar de cerca las más mínimas acciones y reacciones de los actores; pero esta potencialidad impide visualizar el espacio intermedio y la distancia que existe entre dos personajes.

A esto juega Griffiro. Descubre en el teatro antiguo elementos del cine y la televisión de hoy. Una puesta en escena propia de un tablero de ajedrez, donde todas las piezas-personajes encaran permanentemente al público y se mueven con las mismas reglas de este deporte. El intento de suicidio de Clarice al ser despreciada por Silvio, está precedido por un movimiento diagonal A3TR a A8AR; las salidas de Silvio del escenario, sin justificación de acción, son como C3CR a C1TR y los constantes enfrentamientos entre Beatriz y Truffaldino, se producen en una interacción natural sólo entre dos torres a ambos costados del tablero de ajedrez.

Este último ejemplo incorpora, además, la situación televisiva de restarle importancia al espacio y distancia intermedia de los personajes, al estar a diez metros, y sólo el gesto de Beatriz de tomar de las solapas a Truffaldino hace que éste quede colgado de la supuesta energía de Beatriz. Silvio y Florindo llevan al extremo su relación con el público, al tener que compartir el frente del escenario en una forma teatral de hacer plano contraplano.

En fin, son muchos los ejemplos de la puesta en escena que están siempre en el límite de la convención, de la relación y de la risa. Llegar a registrar para televisión esta obra, como fue mi caso, planteó todas estas reflexiones partiendo por no permitirme aplicar las convenciones televisivas y aceptar las convenciones de Ramón Griffiro, sentando cómodamente las tres cámaras en las butacas del teatro (5).





Carta abierta a Ramón Griffero o la historia de una pasión fingida

Marco Antonio de la Parra

Dramaturgo y médico psiquiatra

Ramón, no puedes ser así con Goldoni. No es que me guste particularmente su obra dramaturgica ni que me apasionen como a un purista sus ideas sobre el teatro, como tampoco soy partidario de puestas en escena ortodoxas y demás está decirlo que tus aportes están entre los más importantes de la última década en el teatro chileno.

El problema es que se nota demasiado que Goldoni te carga. No se puede escribir ni poner en escena sin un poco de amor por lo que se hace, por la materia escogida, por las herramientas con que se dispone. Como tampoco se puede crear nada sin un poquito de odio. El amor ciego por el tema lo único que genera son obras de propaganda o lecciones didácticas a las que sólo la pátina del tiempo confiere el doblez de la ironía, la reflexión de la nostalgia, el desgarrar del tiempo perdido. El odio definitivo por un texto sólo permite la parodia.

No te enamoraste de Goldoni y se nota. Fuiste caricaturista y casi cruel, dejando toda Venecia convertida en un imperio de idiotas. La posibilidad de investigar el humor de una república de mercaderes, el chiste que eso permitía con nuestro

tiempo, los repliegues que se ofrecían en la ambigüedad del personaje andrógino que desataba pasiones cruzadas, todo eso se perdió en tus maravillosos efectos.

Confieso que no asistí al estreno. Son siempre en medio de la semana y mi copado horario destina esos días para una asediada vida de familia. Me contaron de tu puesta con el entusiasmo sin límites que sueles generar y partí confiado. Llevé a mis hijos y me hiciste una broma al entrar: "Parece que me voy a poner a hacer teatro infantil". Lo que me parece un honor y un orgullo, darle al teatro adulto la potencia provocadora e imaginativa del mejor teatro para niños.

Pero mis hijos se anduvieron aburriendo. Hiciste hablar a toda velocidad a los actores, apurando un texto que no te interesaba lo más mínimo y que por lo tanto a nadie interesó. Los efectos aparecían a través del rico trabajo de Gabriel Prieto, uno de tus fetiches actorales y comediante de fusta, y, lo peor, me habían contado todas las sorpresas. El ratón me lo había imaginado enorme y la máquina de volar perfecta; la mosca realmente creí verla pasar en

mi mente y todo quedaba en sorpresa para muy ingenuos, o sea, para adultos que han olvidado la costumbre de esperar ver más allá de las imágenes.

Tú y yo tenemos un viejo debate sobre el tema de la palabra en el escenario. Lo solucionamos más que armónicamente en el montaje de **El deseo de toda ciudadana**, donde te sobabas la frente angustiado cada vez que me atrevía a sugerirte ciertos puntos de vista.

El deseo... debería reponerse y estoy seguro aclararía mejor estas notas. Tu Goldoni está construido con todo tu odio; es un espectáculo de un director decepcionado, a contrapelo, tratando de animar una fiesta decadente y aburrida, con trucos ingeniosos, pero de otro circo.

La pregunta es obvia. Que te hayan llamado a ti a dirigir en la Católica me parece espléndido. Mi duda es que te metieron en la misma habitación con Goldoni. Es como esas citas a ciegas donde uno no halla qué hacer con una pareja empolvada, fuera de ponerse frenético o hacer chistes de todo tipo y saltar por encima de las mesas para por lo menos entretenerse solo.

No sacaste nunca a bailar a Goldoni, no te dejaste llevar por su música. No hubo ni una gota de amor más que los tuyos de siempre: el comic, el expresionismo (diluído esta vez, por desgracia), los hermanos Marx, todo el cine de la tierra, tus golpes de efecto, tu imaginación atrapada en las redes de un texto al que no le sacaste ni un solo destello.

Había un tema sexual precioso bajo la comedia de equivocaciones, había una malignidad disfrazada de picardía que podía dar una risa más amarga, había una estupidez general que necesitaba

una crítica menos figurativa. Pienso yo, por lo menos.

Pero, te lo dije, los chistes me los contaron, y por eso me aburrí soberanamente. Gabriel me divertió, lo confieso, pero no hay nada que me perturbe más que un director que no está cómodo.

Por eso que con mis textos mantengo un cierto básico respeto por quién lo ponga en escena, conservando sólo la posibilidad del derecho a pataleo, pero sin verme jamás como el dueño de la pieza.

Cosa de transar, de permitir que se provoque entre director y escribiendo el nítido placer del teatro. Ese melancólico sentimiento de crear. Que no es la parodia, plebeyo goce destructivo, sino el siempre doloroso hábito de releer, el pastiche quizás, la nostalgia bien entendida, el desgarrar que toda obra de arte necesita.

Y rara cosa, si con alguien aprendí a meterme en áreas más profundas, sin temor a las tintas fuertes ni asco de una crueldad estética sin contemplaciones en el tratamiento de lo más cruento, fue contigo en el trabajo de **El deseo**.

Por eso mi enojo con tu Goldoni. Y, sobre todo, mi pregunta al Teatro de la Universidad Católica: ¿Por qué Goldoni?; además, ¿por qué no darle una mejor oportunidad a un director como Ramón Giffredo?

La entretención, si bien debe ser parte del espectáculo teatral, no es EL sentido de nuestro oficio. Incluso, puede ser la perdición de una época que ha confundido la historia con el show de televisión y la mitología con el noticiario.

El espectáculo debe detenerse.

El Servidor de Dos Patronos: Josefina Velasco, Rolando Valenzuela, Elvira López, Mario Montielles, Ricardo Balic y Eduardo Soto (Foto: Ramón López).



7700-7100



*Reportaje a
Pantaleón y las Visitadoras*

de Mario Vargas Llosa

en la adaptación teatral de Enrique Hales.

Pantaleón y las Visitadoras: Marés González, José Soza, A. María Palma, Carlos Matamala, Oscar Hernández, Esperanza Silva, Carmen Ortiz, Patricia Pardo y María Soledad Rojo.

Fue estrenada en el Teatro Abril por la compañía Teatro de Cámara en agosto de 1989.

FICHA TECNICA

Pantaleón y las Visitadoras

Adaptación	:	Enrique Hales
Dirección	:	José Andrés Peña
Producción	:	Ana María Palma y Angélica Palma
Escenografía	:	Herbert Jonkers
Vestuario	:	Jorge "Chino" González
Iluminación	:	Bernardo Trumper
Música	:	Andreas Bodenhofer
Coreografía	:	Hiranio Chávez

Reparto

José Soza	:	Capitán Pantaleón Pantoja
Ana María Palma	:	Pochi, Porfirio, Chino, Chupito
Marés González	:	Leonor y Chuchupe
Carlos Matamala	:	General Collazos, Cura Beltrán y Coca
Oscar Hernández	:	General Victoria, General Scavino y Rita
Mario Gatica	:	Teniente Bacacorzo, Sinchi, voz de la Amazonia, Hermano Francisco
Carmen Ortiz	:	Pechuga
María Esperanza Silva	:	Olga, Brasileña
Patricia Pardo	:	Maclovia

Reportaje a Pantaleón y las Visitadoras



Montaje teatral sobre la novela de Mario Vargas Llosa

José Andrés Peña

Director teatral

¿Qué hay detrás de las formas?

Desde la primera lectura que hice de la novela de Mario Vargas Llosa percibí la historia de Pantaleón Pantoja como una unidad irrompible de hechos y de sueños: objetividad y subjetividad conjugándose.

La historia y sus hechos avanzan en la novela sobre la estructura de una "sátira moral" a la mentalidad militar (concepto del deber militar), en la cual la narración combina los planos de acción paralela (desenvolvimiento simultáneo) con acciones alternadas y narraciones informativas (informes, cartas, partes militares, artículos periodísticos, programas radiales, descripción de sueños), revestido todo esto por un lenguaje realista, meticuloso, obsesivo e irónico.

El montaje teatral de esta novela, al tener una estructura básica de corte dramático, no literario, apoyada fundamentalmente por el diálogo y la oposición de imágenes y acciones, optó por una estructura que desarrolló dos planos de acción que pretendió funcionar en dos niveles: el real y el metafórico (predominando lo onírico).

El primer nivel lo llamé: el Plano de los

Hechos (situaciones y acciones reales) protagonizada por Pantaleón Pantoja.

El segundo nivel lo llamé: el Plano de las Imágenes (mostrando sueños y metáforas) que tenía como protagonista al Hermano Francisco, personaje aparentemente secundario en la novela, pero que avanza junto a Pantaleón a lo largo de toda la historia con objetivos diferentes, pero con un camino con demasiadas coincidencias.

Ahora bien, en el montaje, a ambos personajes los imaginé avanzando en un camino dramático que asociaba constantemente con el vía crucis, conduciendo al Hermano Francisco a la crucifixión y a Pantaleón Pantoja a la condenación trágica de su identidad, su conciencia.

Ambos personajes eran instrumentos de un "sistema" que los sobrepasaba, reduciéndolos a víctimas de sus propias creencias y valores.

A medida que estudiaba la novela y realizaba el montaje teatral buscando las soluciones escénicas para la historia, descubrí los alcances de

la sátira de esta "comedia", que censuraba hechos o ponía en ridículo personas y cosas. Detrás de la ironía, de la descripción (comienzo de la sátira socio-política a la mentalidad militar), descubrí en el capitán Pantaleón Pantoja un sentido trágico, existencial de la realidad: una oposición aparentemente irreductible del tipo vida/muerte, sueño/vigilia, locura/cordura, real/irreal, en un verdadero proceso de transfiguración destinado a revelar que la realidad no es ni tan inmóvil, ni tan plana, ni tan única como parece.

Fue, entonces, cuando se me presentó la complicada encrucijada que uno nunca sabe cómo resolver: o convertía la obra en una comedia comercial adecuada en nuestros tiempos pre-democráticos o bien exprimía, sin dar concesiones, todos los elementos físicos e imaginarios que me permitieran cuestionar la existencia a través de la figura trágica de un capitán como Pantaleón Pantoja. Esto suponía adentrarme en una pesadilla surrealista que transformaba la historia en una realidad no sólo crítica sino que desesperanzadora y escéptica, lo que en definitiva no gusta a todo el mundo, y menos a un productor teatral.

Mi trabajo se convirtió en ese momento en una lucha por conseguir ciertos resultados estéticos y teatrales con la obra, que conjugaran ambas



"Pantaleón y las Visitadoras": José Soza y A. M. Palma.

opciones: la comercial y la conciencia artística. Sumado a las presiones de tiempo y presupuesto (lo que se invierte y lo que se espera ganar), habría que coordinar y armonizar diferentes y a veces opuestos puntos de vista estéticos teatrales; la novela y el

"Pantaleón y las Visitadoras": M. Soledad Rojo, Oscar Hernández, Patricia Pardo, Camen Ortiz, Carlos Matamala, Marés González, Esperanza Silva y Mario Gatica.



adaptador por un lado, los diseñadores y los actores por otro. Es decir, la realidad de un texto (lenguaje de las palabras) y la realidad de un escenario (lenguaje físico, de las imágenes); para ello, adopté tres puntos de vista que integraría el mundo de la novela con la creación del montaje teatral:

1. Lo surreal; una estética centrada en el caos, en el inconsciente, en los sueños, construyendo una segunda realidad que, a pesar de estar fundida en el mundo concreto, es totalmente diferente de él. La historia de Pantaleón Pantoja y su Servicio de Visitadoras, se presentaría casi como un sueño, como una realidad tan pesada como la que evoca.

2. Lo simbólico; aquí los diseños, la música, el estilo de actuación serían reducidos de lo real a lo imaginario, sustituyendo ciertas cualidades de las cosas por sus correspondencias dotadas de los más altos valores expresivos, creando un gusto, una selección desatada por la imagen simbólica.

3. Lo lúdico; desintegrar, desmontar los elementos de la realidad, para someterlos después a una reconstrucción dictada por el principio del juego, placer, asociación y pesadilla.

Junto a estos tres puntos de vista, se sumaba la intención original de revestir el lenguaje realista y descriptivo por un mecanismo que apuntara más al juego y a la asociación libre del espectador. De allí que se ocuparon diversos sonidos y ruidos grabados o provocados por los actores que sintetizaban ambientes o atmósferas propios de la historia. Como, por ejemplo, la selva amazónica.

También se recurrió a frases o palabras que fueran de rápida asociación para el espectador, produciendo así una conexión inmediata con la realidad, con la contingencia, sobre todo en ideas expresadas por los militares.

Finalmente, la escenografía, el vestuario y la música se trabajaron como entes individuales que debían expresar la trama dramática como un personaje más. Debían cumplir una función expresiva y simbólica. No sólo ilustrar, describir o situar un ambiente o circunstancia particular de la historia, sino que "ser una síntesis de la totalidad estética de la ficción creada"... Los lugares, ambientes, cuartos, oficinas, calles, etc., así como vestuarios, uniformes, telas y objetos, debían ser reales e imaginarios a un mismo tiempo; una unidad irrompible de hechos y sueños. Debían ser capaces de revelar la realidad del desarrollo de la acción, como también definir el estado emotivo de un personaje y en algunos casos subrayar el ritmo de una escena o transformar la objetividad de esa escena en una puerta de entrada a sueños y pesadillas.

Una de las ideas inspiradoras de la estética y construcción del montaje expresa acertadamente mi visión de la ficción teatral... **la realidad se nos presenta en el sueño como otra realidad tan pesada y poderosa como la que evoca...** Y es esa segunda lectura o el "revés de la realidad" la que me interesa explorar sobre un escenario: imaginando, componiendo, modelando, desarmando e inventando la historia.

Reportaje a El Contrabajos

de Patrick Süskind

Fue estrenada en el Goethe Institut en abril de 1989 con la actuación de Héctor Noguera y la dirección de María Elena Duvauchelle. Obtuvo el premio del Círculo de Críticos de Arte de la V Región.

Una representación de El Contrabajo de Patrick Süskind

(Reflexiones solidarias de un músico frente a la soledad sintónica de un contrabajista de fila)



Jaime Donoso

Pianista y Director
Director Instituto de Música U.C.

Digámoslo de inmediato. Probablemente ninguna de las reflexiones que siguen se habrían puesto por escrito de no mediar la estupenda interpretación de Héctor Noguera y la excelente dirección de María Elena Duvauchelle para la pieza de Süskind. Noguera, como el contrabajista que mantiene una relación de seducción y esclavitud con su instrumento, a partir de la cual se lanza en un "plaidoyer" de ramificaciones múltiples, fue un instrumentista real y verdadero y un neurótico ilustrado, es decir, exactamente el personaje que, a nuestro juicio, Süskind decidió poner sobre el escenario.

El personaje me es tan próximo que me tomé la licencia de bautizarlo. Lo llamé Hartmut y mis razones tengo.

Yo conocí a un Hartmut. Fue hace catorce años en una ciudad pequeña de la República Federal de Alemania. Y hay decenas de músicos como él que han sacado la voz a través de este entrañable personaje y personaje.

Si acogemos los rumores que circulan en el mundillo musical, las idiosincrasias de los intérpretes

van a la par con el rol idiomático de los instrumentos que tocan o con el registro de sus voces. En un tejido musical -una textura- hay instrumentos y voces que, por la tesitura característica que abarcan, están privilegiadamente ubicados en la superficie de dicho tejido. El privilegio aludido es asunto de física-acústica y de percepción: son las voces e instrumentos agudos los que flotan como el espíritu sobre las aguas y "agreden" con mayor penetración los oídos de un auditor eventual. Son los que campean por encima, pos sobre (supra, soprano) los demás. Tradicionalmente han acaparado el rol melódico, lo más claramente reconocible e, incluso, recordable. Violines, sopranos y tenores, han ejercido por años un monopolio indestructible y han explotado, a veces, su posición expectante adoptando insuportables actitudes de divismo.

Al lado de ellos (o "debajo" de ellos), están los colores más oscuros, indispensables, pero cuya contribución es asordada y modesta en apariencia: son los creadores de la perspectiva y profundidad armónicas. Unos, como necesario relleno de la

trama; otros, como sustento y cimiento de ella. En una gran orquesta, en la base (Grund) de la textura, como un subconsciente sinfónico, están los contrabajos. Hartmut es uno de ellos. Desde esa base, "de profundis", Hartmut clama. Y lo hace con rigor alemán, desde las raíces (Gründlichkeit).

Mozart amaba tocar la viola en el cuarteto de cuerdas para situarse "en el medio de la armonía". Nuestro Hartmut está en la base de la armonía y no parece disfrutar de ello. Hartmut no ha asumido su rol en paz. El goce ha sido reemplazado por un crítico social a la estructura piramidal de la orquesta. Hartmut experimenta la angustia de saberse indispensable para el funcionamiento de una maquinaria en la que, indefectiblemente, los halagos serán siempre para otros. Tiene necesidad de un poco de atención, reclama un poco de gloria personal, pero la estructura de la orquesta y el rito social son inmovibles. Por eso, Hartmut, en su clamor no vacila en comparar al conglomerado sinfónico con la organización de una sociedad humana que tiene a un director-dictador a la cabeza.

El análisis "gründlich" de Hartmut quiere abarcarlo todo y se desperdiga en colateralidades: un recuerdo ominoso de la relación familiar padre-madre-hermana; un enjuiciamiento y desmistificación de Mozart y Wagner; una alusión a la limitada percepción musical de Goethe y, de paso, Hitler y el nacionalsocialismo o la militancia comunista de Hans Werner Henze.

(Es la misma "Gründlichkeit" agobiante con que Süskind explora la sensibilidad olfativa de Grenouille en su novela *El perfume* y debe ser la misma de ese amigo de Hartmut que hace 22 años estudia Filosofía y que recién ahora parece estar a punto de titularse... ¿No es Alemania el país de los estudiantes eternos en busca de los fundamentos?).

Hartmut es, obviamente, alemán. La obra de Süskind es europea para europeos y, específicamente, alemana para alemanes. Aunque cualquier público musical puede llegar a comprenderla, es necesario participar de esa peculiar manera alemana de engranar el pensamiento y aproximarse a la verdad. Hay dos maneras, una poética y otra jocosas, de explicarlo. La poética, en palabras de Kant, nos dice que el Genio, según el carácter nacional,



"El Contrabajo": Héctor Noguera (Foto: Jaime Villaseca).

en los alemanes se manifiesta en las raíces, en los franceses en las flores y en los ingleses en los frutos. La jocosas: tres científicos son requeridos para efectuar una publicación sobre el camello. El francés, después de dos visitas al zoológico, publica su obra "Le chameau et ses amours"; el inglés, tras una estadía de un mes en el desierto, publica "Camel and Camel-Hunting"; el científico alemán, después de dos años en las bibliotecas, apoyado en la más sólida bibliografía, da a luz su publicación: una obra en tres tomos bajo el título "Das absolute Kamel".

Así es Hartmut. Para acercarnos a él con afecto y solidaridad debemos comprender que su perspectiva, apoyada en la globalidad de la "Kultur" y la fuerza de la historia, es la del Contrabajo Absoluto, en el marco de una relación odio-amor.

Nuestro contrabajista está muy solo. Se ha refugiado en un cuarto con aislación acústica pues no debe molestar a los vecinos cuando se ejercita. Nos asiste la seria sospecha de que Hartmut, en la intimidad de su habitación, más bien está reviviendo la liturgia y los ritos de una sala de conciertos donde está proscrito el ruido de la vida que transcurre fuera de sus límites. Hartmut ya casi no conoce otra vida que ésta: la ruina del ensayo y del concierto. Hartmut no deja penetrar la vida por la ventana; la vida es ruido

y con ruido no puede hacerse música. Y su condena -y su neurosis- reside justamente en que el único instrumento que sabe tocar es uno que está más cerca del ruido que del sonido musical. Hartmut está consciente de ello.

También es el único instrumento que debe ser abrazado por atrás, en un acto casi clandestino de posesión, como tomado por sorpresa. (En la actitud física, podría haber un parangón con el arpa, pero los melifluos sonidos que de ella se obtienen, no acusan una relación tortuosa sino, más bien, amable y ligera). Al contrabajo, desde atrás y tomado por asalto, se le "arrancan" los sonidos indispensables, en una relación imposible. "Y de ese modo produzco un ruido que es necesario", dice Hartmut.

Nuestro Hartmut es contradictorio. La situación que enfrenta en la orquesta es descrita por él como "simplemente un orden" que "poco tiene que ver con la calidad". Pero más adelante afirma: "en la orquesta no hay ninguna esperanza. Ahí reina la cruel jerarquía de la capacidad... la espantosa jerarquía del talento..." ¿No era simplemente un orden?

Hartmut es miembro de la Orquesta del Estado. Con ello ha conseguido seguridad. "A los 35 años ocupó un puesto para toda la vida..." Pero, aunque parece temerle a la vida y a sus riesgos, Hartmut se está proponiendo un plan que amenaza con desmoronar abruptamente la seguridad del sistema. Lo haría por la mítica Sarah, la mezzosoprano, quien desde el escenario ignora totalmente su existencia. Sería sólo un grito en medio de un solemne concierto: "¡Sarah!" Ese alarido lo sacaría para siempre del anonimato oscuro y quizás tendría que asumir el riesgo de amar y ser amado. Hartmut cree que podrá poner en jaque al sistema, arremetiendo con su propio "ca ira" contra el bastión de la injusticia. "Si me animo, ustedes lo leerán mañana en el diario"...

Brevísimo epílogo

He visto a Hartmut nuevamente, en Mayo de 1969. Sarah ha hecho una carrera modesta pero segura y está casada. No con Hartmut, naturalmente. El vive siempre solo y ya piensa en la jubilación. No hubo nada que leer en el diario: aquella noche no gritó el nombre de Sarah y después no ha hecho nada insólito como para que se fijaran demasiado en él. Pero ha tocado varias veces el Quinteto "La Trucha" y Schubert le ha traído, al fin, una paz invisible que algunos llaman resignación.



"El Contrabajo": Héctor Noguera (Foto: Jaime Villaseca).



Reportaje a
La Noche de los Volantines
de Ictus y Marco Antonio de la Parra.

Estrenada en la Sala La Comedia por la Compañía Teatro Popular Ictus
en mayo de 1989.

"La Noche de los Volantines": Héctor Noguera, José Secall y Matiel Bravo (Foto: Bob Borowicz)

FICHA TECNICA

La Noche de los Volantines

Dirección	:	Nissim Sharim
Escenografía y diseño de iluminación	:	Carlos Garrido
Producción y vestuario	:	Manena Sotomayor
Asistente de dirección	:	Carlos Genovese
Música	:	Juan Cristóbal Meza
Sonido	:	José Cheuque
Iluminador	:	Jorge González
Utillería y asistente de iluminación	:	Guido Ortiz
Tramoya	:	Oswaldo Osorio
Fotografía	:	Bob Borowicz

Reparto

José Secall	:	Juan Cabello
Edgardo Bruna	:	Alberto Aceituno
Héctor Noguera	:	Carlos Máspoli
Mariel Bravo	:	Aremiza
Paula Sharim	:	La Quiltra

Reportaje a la Noche de los Volantines



ICTUS indaga sobre las culpas compartidas¹

Juan Andrés Piña

Crítico teatral

El paulatino retorno a la democracia en Chile -y el rechazo al gobierno de Pinochet en el plebiscito de octubre pasado- no ha significado necesariamente que la cultura en general y el teatro en particular hayan de inmediato abordado temas antes intocados a los que la dictadura impedía referirse. Ello por una

"La Noche de los Volantines": Héctor Noguera, José Secall y Edgardo Bruna (Foto: Bob Borowicz).



razón simple: la mayoría de esos temas ya se habían reflejado sobre los escenarios -metafórica o fotográficamente- desde hacía muchos años, cuando incluso el teatro cumplió la función supletoria de hablar por quienes no podían, o no se atrevían, a hacerlo.

En este sentido, la huella trazada por el grupo Ictus en estos años ha sido ancha y profunda, al menos por dos elementos que han formado parte de su estética en el período: por un lado, tocar conflictos, dramas o simples situaciones respecto a las nuevas condiciones de la vida nacional que afectaban profundamente a la esencia del país y que no correspondían a la tradición histórica chilena: la cesantía (*Pedro, Juany Diego*), la censura (*Cuántos años tiene un día*), la imposición de un modelo económico individualista (*Lindo país esquina con vista al mar*), el exilio (*Primavera con una esquina*

¹ El presente artículo fue publicado en la revista teatral española *El Público*, en agosto de 1988. Por el balance de la actividad del grupo Ictus en los últimos años y su valorización en el panorama del teatro chileno, hemos considerado de interés reproducirlo.



"La Noche de los Volantines": José Secall y Paula Sharim
(Foto: Bob Borowicz).

rota) o los detenidos desaparecidos (**Lo que está en el aire**), tratando de trascender la contingencia más cotidiana. Por otro lado, Ictus ha trabajado desde finales de los años sesenta espectáculos mucho más teatrales que literarios, donde la expresividad de lo propiamente escénico ha primado sobre la palabra o la verbalidad, sacudiéndose a ratos el excesivo realismo que caracteriza al teatro chileno.

La noche de los volantines, su reciente estreno, basado en textos del propio grupo y del dramaturgo Marco Antonio de la Parra, también pretende referirse a un tema de la actualidad que solamente se ha puesto en el tapete de la discusión a propósito del inminente retorno a la democracia: la memoria o el olvido frente a los atropellos a los derechos humanos, incluido el derecho a un trabajo justo y remunerado. Para ello se recurre a la historia de tres empleados de clase media: Juan Cabello (José Secall), Alberto Aceituno (Edgardo Bruna) y Carlos Máspoli (Héctor Noguera). Durante la primera escena, el trío está emborrachándose en alguna boite de mala muerte, comentando los despidos ocurridos en la oficina, peleándose por naderías, recordando... La segunda escena ocurre aparentemente en la calle, donde continúan borrachos, aunque traspasando a un nivel simbólico: sus comentarios giran en torno a la historia chilena más reciente, como muertes, asesinatos, torturas y degollamientos.

"La Noche de los Volantines": Héctor Noguera, José Secall y Edgardo Bruna (Foto: Bob Borowicz).



tos. La tercera escena, en fin, vuelve a ocurrir en el bar y se adivina que las acciones callejeras han sido un sueño o una pesadilla, que aunque teñidas de lirismo, corresponden a una óptica realista.

A medida que la obra avanza, el tiempo en que la acción transcurre se hace más difuso, mezclándose el pasado con el presente y viéndose todo como una simultaneidad de la memoria del país. Allí radica, seguramente, lo más sugerente y diverso del espectáculo, como un concepto que brota desde su estructura misma.

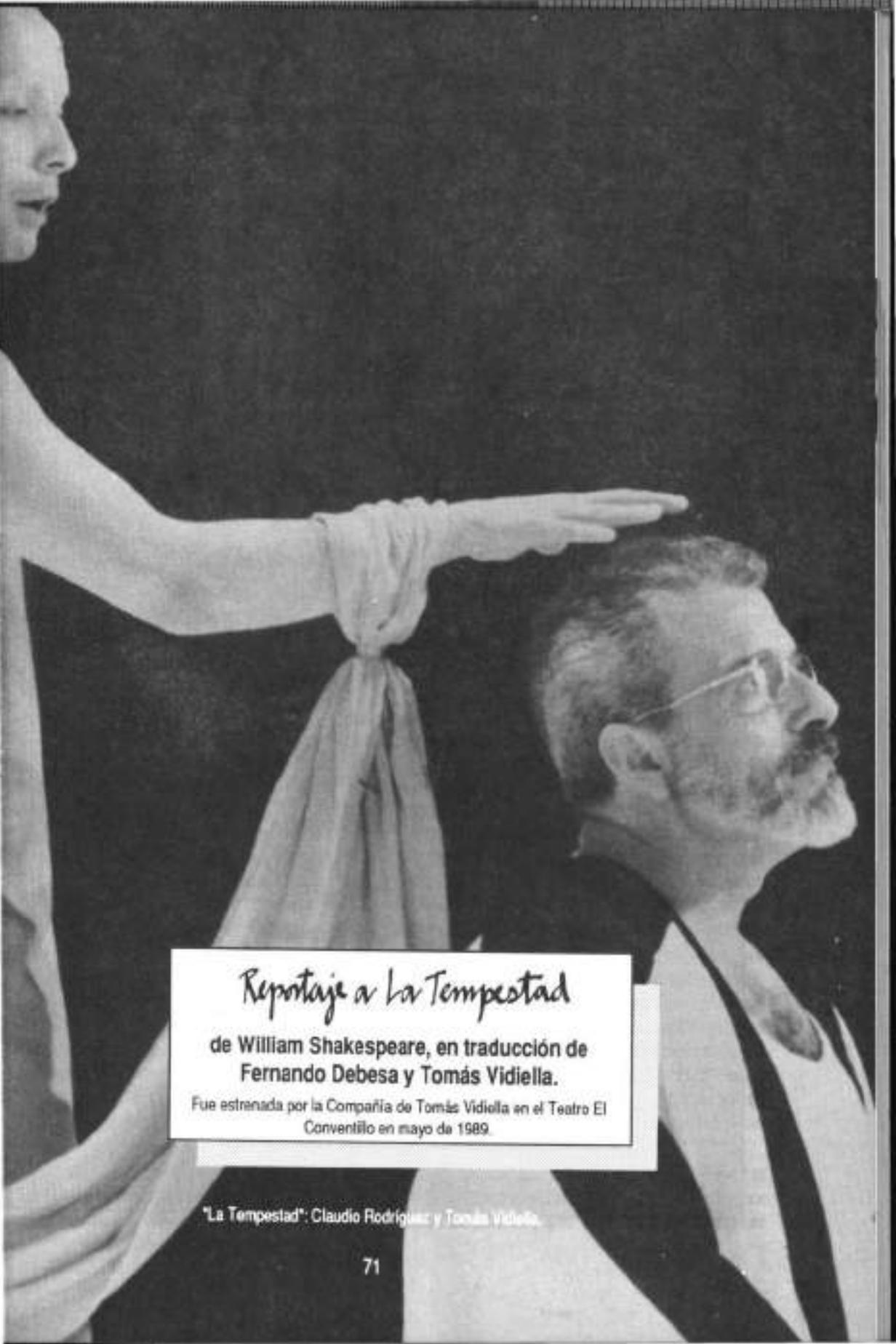
Durante la hora y media de duración de **La noche de los volantines**, el espectador está frente al discurso alcohólico de unos seres menores, acaso marginales a los grandes acontecimientos. En una primera mirada la perspectiva es sólo costumbrista, es decir, aparecen el sentimentalismo, la incoherencia, la lucidez y la agresión propia de los borrachos; sin embargo, en otro plano, la obra intenta abarcar dramas o conflictos políticos propios de estos años, vistos desde la óptica de una clase media culposa y culpable, que en alguna medida cerró los ojos frente a lo que ocurría a su lado. Pero es precisamente en ese salto desde la reconstrucción más o menos criollista al rescate histórico, donde el intento no resulta del todo, ya que esos temas parecen metidos a la fuerza, ajenos a la situación original (tres borrachos en un bar), intercalados más por una verba imparabile que por una situación dramática concreta. A pesar de la coautoría de Marco Antonio de la Parra, no existe aquí ese universo nebuloso, onírico, exploratorio de lo oscuro y donde haya interpretaciones más ricas y variadas de los temas y los personajes. Una de las razones de ello puede ser que originalmente esta obra fue concebida en 1979, conjuntamente por el grupo y el dramaturgo.

Otra discusión

La presentación de **La noche de los volantines** ha provocado una esperable discusión y reac-

ción, donde muchos han dicho que ya se ha abundado tanto sobre los acontecimientos concretos aquí referidos, que la obra es excesivamente reiterativa. En rigor, y aunque estos temas se hayan escenificado bastante, la nueva puesta de Ictus plantea otra discusión que se refiere no al qué se dice, sino al cómo. En efecto, las causas de sus fallas se deben a su concepción original, a su ausencia de conflicto, a basarse en exceso sobre la palabra dicha y no en la acción concreta. Así, **La noche de los volantines** no consigue empalmar del todo el retrato más o menos fotográfico, con la incursión en los fantasmas interiores de los protagonistas y desde allí proyectarse hacia las profundidades de un país. En este sentido, se ha preferido por parte de Ictus -y de la dirección de Nissim Sharim- más un documento de verdades nacionales, antes que explorar caminos distintos para referirse a esas mismas verdades.

Pero con todo, la obra es fructífera en algunos sentidos. Uno de ellos es colocar el tema de la teatralidad y las nuevas formas de escenificación, y cómo responder más contemporáneamente a una nueva sensibilidad de fines de siglo. Por otro lado, **La noche de los volantines** penetra en un aspecto que de todas maneras ha permanecido intocado: las responsabilidades de la sociedad en la fabricación de su historia, en este caso a través de tres seres menores que intentan comprender qué ha sucedido. Así, si antes se habló en escena de realidades negadas que la nueva situación política-militar acarrea, ahora se pretende conocer las causas de tales acontecimientos. Ello parece ser un tema que el teatro chileno está indagando progresivamente: por estos días de presenta en Santiago **Ingenuas palomas**, del dramaturgo Alejandro Sieveking, donde a través del formato del thriller, la ironía y lo grotesco, el autor ausculta las reacciones de tres mujeres maduras frente al crimen y el horror, el que livianamente justifican o simplemente escamotean. Tanto esta obra como **La noche de los volantines**, pues, ahondan en un tema que seguramente se volverá importante en el teatro chileno del próximo período.



Reportaje a La Tempestad

de William Shakespeare, en traducción de
Fernando Debesa y Tomás Vidiella.

Fue estrenada por la Compañía de Tomás Vidiella en el Teatro El
Conventillo en mayo de 1989.

"La Tempestad": Claudio Rodríguez y Tomás Vidiella.

FICHA TECNICA

La Tempestad

Dirección	:	Mark Brickman Janine Wünsche
Producción	:	Eliana Vidiella
Escenografía y arquitectura	:	Eduardo Sáenz
Vestuario	:	Pablo Núñez
Iluminación	:	Ricardo Yáñez
Diseño programa	:	Guillermo Tejeda
Canciones	:	José Miguel Miranda
Traducción del montaje	:	Pablo Arriagada
Asistencia de escena	:	Roderic Anaya

Reparto*

Tomás Vidiella	:	Próspero
Verónica González	:	Miranda
Claudio Rodríguez	:	Ariel
Andrés del Bosque	:	Calibán
Mauricio Aravena	:	Fernando
Pedro Villagra	:	Alonso
Sergio Madrid	:	Gonzalo
Sergio Gajardo	:	Sebastián
Agustín Moya	:	Antonio
Mario Poblete	:	Trinculo
Sergio Schmied	:	Estéfano
Andrés del Bosque	:	Contra maestre
C. Rodríguez, S. Gajardo, S. Schmied	:	Ceres, Juno, Iris

* Por orden de aparición

Reportaje a La Tempestad

La Tempestad



Carola Oyarzún

Magister en Literatura
Profesora Instituto de Letras UC

Por primera vez en nuestro país se presentó **La tempestad** de William Shakespeare, gracias a la iniciativa de un grupo de actores chilenos encabezados por Tomás Vidiella. La idea de realizar una obra del maestro inglés, estaba dentro de los planes de la Compañía de Teatro de Tomás Vidiella y, con la visita del "Actors Touring Company" a fines del año 1988, el proyecto adquirió el impulso necesario para poder concretarse. Se invitó a Mark Brickman, director del conjunto inglés, a dirigir el montaje.

La tempestad había sido presentada en una breve estadía del "Actors Touring Company" en 1984, bajo la dirección del propio Mark Brickman, obteniendo el Premio de la Crítica a la mejor pieza extranjera, de manera que la elección de esta obra tenía bases sólidas: la experiencia más el conocimiento profundo de la dramaturgia de Shakespeare por parte del director.

La puesta en escena de **La tempestad** significó un enorme desafío, cuyo resultado fue una versión moderna y dinámica que reveló un trabajo serio,

plásticamente muy atractivo y conectado a la realidad a través de poderosas imágenes. Una escenografía muy simple que posibilitaba el juego laberíntico de los personajes de la isla, más un escenario circular con un dibujo geométrico como único elemento, dieron forma a un espacio misterioso y mágico. El predominio del blanco y el negro en la escenografía y vestuario también contribuyeron a crear una atmósfera, en que sólo el etéreo Ariel vestía de otro color, creando un marcado contraste entre su mundo y el resto.

La dirección de Mark Brickman estuvo centrada en la capacidad de movimiento de los actores, con el objeto de establecer un dinamismo diferente. Con la excepción del personaje central, Próspero, el discurso poético no tuvo el cuidado necesario -siendo muy acertada la traducción de Fernando Debesa-, lo que significó una mayor preocupación por el ritmo de la obra en general, en desmedro de ciertas situaciones fundamentales de contenido.

La gran creatividad y exigencia que las obras de Shakespeare demandan, no se vio cumplida por todos los actores y sólo los roles más importantes

alcanzaron el nivel deseado. Tomás Vidella realizó un Próspero imponente, capaz de sostener el peso del desarrollo de la obra con el apoyo de Andrés del Bosque que representó el difícil papel de Calibán con mucha soltura.

A raíz de este montaje, fue posible revivir el mundo shakespereano en mucho de sus motivos constantes: la lucha por el poder, la traición, la venganza, el amor, el perdón y el arrepentimiento, entre otros. El monólogo final de Próspero en sus múltiples lecturas, es una verdadera invitación a reflexionar acerca de estos temas. Así, las páginas que siguen a continuación, son una forma de responder a esa invitación.

La Tempestad de William Shakespeare

La *tempestad* corresponde a la etapa final de la creación dramática de William Shakespeare y su estructura tiene todas las características del género 'romance', que consiste en una historia rica en elementos tales como príncipes o princesas desaparecidos, pérdida aparente de los padres, tempestades y naufragios que llevan a algunos personajes a situaciones límites, identidades ignoradas; y que concluye mágicamente en una resolución perfecta de todos los conflictos suscitados a partir de estos componentes. El romance *La tempestad* posee además otras peculiaridades, como son el uso de encantamientos, música y apariciones que se materializan en Próspero, hombre sabio, mago y artista; en Ariel, un genio sobrenatural; y en Calibán, un ser mitad hombre y monstruo.

Los personajes creados por Shakespeare en *La tempestad* han despertado las más variadas interpretaciones, muy distantes en sus concepciones y en muchos casos antagónicas, lo que demuestra la gran riqueza y complejidad de las relaciones que estos personajes establecen y lo que ellas generan a su alrededor. No cabe duda que la figura de Próspero es, en este sentido, la que ofrece una mayor proyección: es el centro de la acción; todo su quehacer influye directamente y de su voluntad y su poder dependen los demás personajes. Su visión de la magia, su concepción del amor, de los lazos familiares, del poder, de la justicia y del arte, son, entre otros,

temas apasionantes al momento de examinar esta obra.

Este trabajo intenta explorar los distintos niveles de interrelaciones que la obra propone, a partir de los nexos que Próspero establece con su pasado, su presente y su futuro. Dentro de este amplio universo, interesan, especialmente, la relación Próspero-Calibán, Próspero-Ariel y Próspero-Miranda. Las dos primeras, hacen referencia al vínculo amo-señor, creando un contraste muy significativo entre los dos tipos de siervos al servicio del amo, y, a la vez, la actitud distinta del amo para con cada uno de sus servidores. Por último, la estrecha relación de Próspero con Miranda, nos lleva a un análisis específico de la relación padre-hija, que en esta obra constituye uno de los temas más notables.

Próspero- Ariel- Calibán

Al iniciarse la obra, han pasado doce años desde que Próspero llegó a la isla con su hija Miranda. En todo este tiempo, la vida ha sido un fluir entre el aprendizaje de Calibán que ni siquiera sabía hablar, de Miranda que no conocía el mundo, y también de Próspero que debía continuar con sus estudios de magia. Es claro que Próspero es dueño y señor en esta isla y que tiene dos siervos a cargo de tareas muy distintas. Mientras Ariel cumple con los proyectos más complicados, y también relacionados con los poderes mágicos, Calibán se encarga del trabajo pesado, lo más simple, doméstico y cotidiano. Cada misión responde a la naturaleza opuesta de estos siervos. De Ariel, Próspero nos señala que es un ser alado, capaz de hacerse invisible con sus poderes sobrenaturales: "Ve a transformarte en ninfa del mar. No seas visible sino para ti y para mí: sé invisible para los demás" (I, ii). Su amo lo trata con mucha admiración, llamándolo "Mi valeroso genio", a lo que Ariel responde fielmente: "Cumpliré tus mandatos y ejerceré gentilmente mis funciones de espíritu" (I, ii).

La figura de Ariel ha sido, para muchos estudiosos, el símbolo de un ideal humano. Famosa es, en este sentido, la visión que Juan Enrique Rodó nos entrega en su libro *Ariel* dirigido a la juventud de su país:



"La Tempestad"; de frente Claudio Rodríguez, Tomás Vidiella y Verónica González.

"Ariel es la razón y el sentimiento superior. Ariel es este sublime instinto de perfectibilidad, por cuya virtud se magnifica y convierte en centro de las cosas, la arcilla humana a la que vive vinculada su luz... Ariel es la Naturaleza, el excelso coronamiento de su obra, que hace terminarse el proceso de ascensión de las formas organizadas, con la llamada del espíritu. Ariel triunfante, significa idealidad y orden en la vida, noble inspiración en el pensamiento, desinterés en moral, buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres". (57)

Rodó intentó hacer de Ariel un verdadero modelo para el hombre latinoamericano, valiéndose de la libertad que Ariel conquista a través del rigor, el respeto y la nobleza del espíritu¹.

La esclavitud de Ariel se remonta a los tiempos de la bruja Sycorax, madre de Calibán, que lo sometió a un largo castigo, tal cual se lo recuerda Próspero:

"Tú, que hoy me sirves, le servías entonces de esclavo, como tú mismo me contaste y como eras

un espíritu excesivamente delicado para ejecutar sus terrestres y abominables órdenes, te resististe a secundar sus operaciones mágicas. Entonces ella, con la ayuda de agentes más poderosos, y en su implacable cólera, te confinó en el hueco de un pino". (I, II)

Próspero lo liberó de su prisión, haciéndolo su servidor en un estilo diferente, sin las "terrestres y abominables" costumbres de Sycorax. Ariel dará cumplimiento a sus órdenes, bajo la promesa de libertad; con esa meta su obediencia y fidelidad es total, aunque de todas maneras él teme que su amo prolongue eternamente su servidumbre. Por esto le recuerda lo prometido, a pesar de los enojos de Próspero que aprovecha de insistir, a su vez, en el pasado y el favor que le hizo al liberarlo del árbol. La constancia de Ariel, la prontitud con que cumple cada una de las misiones encomendadas por su señor, lo hacen merecedor de su libertad, finalmente.

Calibán, como se ha señalado, contrasta la imagen de Ariel en su naturaleza, en sus objetivos y en su historia. Desde su aspecto físico, se lo describe negativamente: "un pequeño monstruo rojo y horrible" dice Próspero, y más tarde Trinculo comenta lo

¹ A este respecto, cabe señalar que las ideas de Rodó han sido muy controversiales, tema que no es pertinente tratar en este trabajo.

siguiente: "¿Qué tenemos aquí? ¿Un hombre o un pez? ¿Muerto o vivo? Un pez, a juzgar por el hedor; un pez rancio; un pobre Juan y no de los más frescos" (II, ii). Estas características nos predisponen ante cualquier acción del esclavo y, de hecho, todo lo que realiza está cargado de venganza; su propia voz es suficientemente elocuente al respecto:

* ¡Que todos los miasmas que absorbe el sol de los pantanos, barrancos y aguas estancadas caigan sobre Próspero y le hagan morir a pedazos! Sus genios me oyen, y, no obstante, no puedo menos que maldecirle". (II, ii)

Originalmente, esta sed de venganza no existía y según Próspero, desde que Calibán intentó violar a Miranda, las relaciones se deterioraron y se limitaron a la de un ser maltratado y marginado.

La historia de Calibán determina su presente, puesto que es hijo de Sycorax, quien fuera expulsada de otras tierras. Aquí vivían solos y dueños de la isla hasta que Próspero llegó y por medio de la magia se apoderó de todo, situación que provoca el malestar de Calibán:

* Esta isla me pertenece por Sycorax, mi madre, y tú me la has robado. Cuando viniste por primera vez, me halagaste, me corrompiste. Me dabas agua con bayas en ella; me enseñaste el nombre de la gran luz y el de la pequeña, que ilumina el día y la noche. Y entonces te hice conocer las propiedades todas de la isla, los frescos manantiales, las cisternas salinas, los parajes desolados y los terrenos fértiles." (I, ii)

En este punto debemos recoger uno de los temas más recurrentes en la obra de Shakespeare: el de la usurpación. Este motivo atraviesa **La tempestad**, convirtiéndola en una sucesión de usurpaciones y conspiraciones que comenzaron tiempo atrás, tal como lo refiere Próspero: "Hace doce años Miranda, doce años desde entonces tu padre era duque de Milán y príncipe de poderío" (I, ii). Su hermano, a quien él adoraba, confabuló junto al duque de Nápoles contra él, expulsándolo y exponiéndolo a mar abierto en compañía de su hija. Por el arte de su magia, pudo vencer los obstáculos de una larga travesía y desembarcar en la isla, tomando

posesión de ella, tal como lo detallara Calibán. Al comenzar la obra, Próspero ha mandado a Ariel a levantar una tempestad que haga naufragar el barco en que vienen su hermano y el duque de Nápoles, con el propósito de vengarse de la afrenta recibida. Sabemos que su intención no es causarles la muerte, sino atemorizarlos a modo de escamiente. Pero antes de que esto suceda, nuevas conspiraciones salen a luz: por una parte, la de Sebastián, contra su hermano, el duque de Nápoles, y, por la otra, Calibán con Trínculo y Esteban contra el todopoderoso Próspero. Todos estos actos de usurpación son delatados y los culpables reconocen su falta ante la evidencia de los hechos; además, la fuerza purificadora del naufragio y los encantamientos de Próspero, los ayuda a renacer. No obstante, la experiencia usurpadora de Próspero tiene como característica permanente el silencio, lo que revela su actitud dual respecto a la legitimidad del poder, es decir, cuando el tema está referido a su propia historia, es condenable, pero aplicado a su acción como usurpador de la isla de Calibán, no existe tal condena, y no hay respuesta para esa situación. Al respecto, en **Alternative Shakespeares**, Francis Barker y Peter Hulme, en su artículo "Nymphs and Reapers Heavily Vanish: the Discursive Con-texts of *The Tempest*", señalan:

* **La tempestad** es una obra muy relacionada con el discurso colonialista, aunque este aspecto de la obra tan "complejo y rico" ha sido marcadamente ignorado por los críticos europeos y norteamericanos, quienes han tendido a escuchar sólo la voz de Próspero: después de todo él habla su mismo lenguaje." (204) (Traducción personal)

La red de usurpadores y usurpados es un motivo importante en esta obra y la toma de posesión de la isla por Próspero, es un eco familiar, si consideramos que el período del imperio colonial británico comenzaba a surgir poderosamente. Pero, a pesar del intenso trasfondo político y los reclamos permanentes de los deshonrados por usurpación, **La tempestad** finaliza con el reencuentro y el triunfo del amor por sobre todas las odiosidades del pasado, y Próspero se despidió no sólo de la magia, sino de la isla para volver a su tierra, dejando en libertad tanto a Ariel, como a Calibán.

Próspero - Miranda

Son muchas las obras de Shakespeare que presentan una notoria ausencia de la figura materna, en favor de una estrecha relación padre-hija. En estas obras, las madres no aparecen y son escasamente nombradas, como es el caso de Jessica y Portia en **El mercader de Venecia**; Ofelia y Polonio en **Hamlet**; Cordelia y sus hermanas en **El rey Lear**, y otros ejemplos más donde este vínculo del padre con la hija es muy poderoso.

Próspero padre es un personaje muy distinto al del amo y el mago: "Arribamos aquí a esta isla, y en ella he sido tu profesor, has sacado más provecho de mis lecciones que otras princesas que derrochan el tiempo... y carecen de preceptores tan cuidadosos" (I, 1). El hecho de llegar a una isla, símbolo de la lejanía respecto al resto del mundo, el lugar idílico, la utopía, nos remite a una relación extrema donde padre e hija se adoran sin que nada interfiera sus vidas. Próspero se dice el maestro de Miranda, y para ella no existe otro hombre en el mundo que su padre; todo lo ha recibido de él, convirtiéndose en su único modelo. Es, por lo tanto, la alumna ideal sin ninguna facultad crítica y sus respuestas son invariables a la voluntad de su maestro.

La historia de Miranda se sabe por voz de Próspero. Ella representa la típica imagen de la hija isabelina, cuyos valores predominantes son el deber, el honor, la obediencia y el respeto a la autoridad. Miranda admira a su padre y nada haría sin su beneplácito; su lealtad es absoluta. Para los cánones de la época, los lazos entre padre e hijos (hijas) son muy intensos y cualquier acción de parte de estos últimos, que atente contra la lealtad al padre, es severamente castigada. Ejemplos de hijos desheredados y confinados a tierras lejanas son abundantes en la obra de Shakespeare. Puede sostenerse que la lealtad con la familia era más importante que la obediencia a Dios y éste es uno de los motivos por el cual Próspero no puede consolarse aún, de la traición de su hermano, y su devoción por la hija es una forma de paliar ese dolor familiar.

Próspero fue expulsado de Milán con su hija de tres años, humillado y deshonrado. Su pasado quedará siempre en su memoria como el tiempo en que él era dueño del título de duque y de una familia.

Milán representa la pérdida y la expulsión que él deberá recompensar de alguna forma; entonces Miranda ocupa un lugar excesivamente privilegiado en el universo de Próspero, que requiere de su atención en forma ilimitada. La llegada de Fernando y el consiguiente enamoramiento de los jóvenes, trae conflictos afectivos para Próspero, a pesar de que era todo previsible. Por esto, pone a prueba al joven, como una manera de retardar su aprobación y al mismo tiempo asegurar los valores del futuro compañero de su hija. Los celos y la tristeza del padre son manifiestos: "pues os entrego el hilo de mi propia existencia, es decir, aquello por lo cual vivo" (IV, 1). No obstante su profunda pena, prepara una espectacular escena de apariciones para celebrar el compromiso de Miranda y Fernando.

Al examinar la figura de Próspero destacan su poder sobre los habitantes de la isla, su silencio respecto a los derechos de Calibán y su marcado afecto y debilidad por Miranda; también es notable su añoranza por un pasado legítimo que perdió por la deslealtad de un hermano. Tanto la fuerza del discurso colonialista, como la del discurso emotivo, han de observarse dentro de un contexto de cambios y procesos en las vidas de estos personajes. La tempestad interna de Próspero es la revisión de lo ocurrido y el naufragio, la limpieza y clarificación del pasado, para alcanzar otro estado y una nueva forma de vida, liberada de todas las ataduras que en otros tiempos lo hicieron prisionero de sí mismo.

Bibliografía

- Brown W., Curtis. **Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor**. New Jersey: Princeton University Press, 1960.
- Drakakis, John, Ed. **Alternative Shakespeares**. London: Methuen, 1985.
- Goddard, Harold. **The Meaning of Shakespeare**. vol. II. Chicago: The University of Chicago Press, 1951.
- Rodó, Juan Enrique. **Ariel**. Argentina: Editorial Porrúa S.A., 1979.
- Shakespeare, William. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar S.A., 1967.



En torno a Luis Alberto Heiremans*

Egon Wolff

Dramaturgo
Profesor Escuela de Teatro U.C.

En cada cierto paso del tiempo, en medio de las obstinadas revoluciones que describe el planeta, nace en la tierra, en diversos puntos, una luminaria, que con sus destellos alumbró el alma del pueblo en que le tocó surgir. Son los poetas, frágiles figuras en el quehacer de la vida, que con sus visiones y creaciones, van dejando un reguero de luz que la historia recoge agradecida, porque constituyen como la voz de su pueblo, que sin ellos permanecería muda.

Uno de nuestros poetas fue Luis Alberto Heiremans Despouy, nuestro Tito, amigo cuando y recuerdo vivo en tantos de nosotros. Hoy nos reunimos para volver, no diría a recordar su imagen porque está demasiado viva en cada uno de nosotros, sino para comunicarnos con él, y recordando juntos el pasado, traer su luz.

¿Qué imagen surge de Tito, cuando nos

ponemos a la tarea de querer concretarla en conceptos? Desde luego, y antes que nada, su fugacidad. Tito surgió, y se fue, y dejó su estela de luz, pero fue un destello demasiado breve. Injusta, absurdamente breve diría, aunque en su corto paso de 36 años, nos dejó tanto de su espíritu y de su generosidad. Hablaba hace un rato de su luz, y cuando pensamos en luz, pensamos en relumbres, porque qué es la luz, sino vibraciones, y qué son las vibraciones sino alegres chispazos de la energía, de los cuales brota el calor y la clarividencia. Tito pasó como un reguero en medio de la fugacidad de las cosas, pero su obra está ahí, dándonos la energía de su calor creativo, de su inteligencia gentil, de su serenidad y de su amor por los hombres.

Otra imagen que nos surge junto a la anterior, es su serenidad, esa rara cualidad del alma humana, que nos permite despejar el humo de las pasiones que tanto nublan la inteligencia y el entendimiento entre los hombres. Tito era sereno. Nunca sabremos cuánto le costó serlo, porque eso es algo que cada poeta guarda en lo recóndito de su inviolable

* Publicamos esta conferencia, realizada por Egon Wolff hace algunos años en el Teatro de la Universidad Católica, ya que en 1989 se conmemoran 25 años de la muerte de Luis Alberto Heiremans.

interioridad, pero a los poetas nunca les cuesta poco ser serenos, porque la misma fragilidad de surebeldía de ver tanta tristeza, y la misma explosividad de su dolor de sentir tanto amor, les inclina a ser expansivos y violentos en sus expresiones. Pero Tito era sereno, y ésa es su imagen, que surge y que, siempre, cuando pensamos en él, calma nuestra frente. En él, todo siempre se ordenaba en una lógica tierna, que surge al no aplicar juicios al dolor de los hombres, porque Tito no juzgaba, porque sentía demasiada compasión para hacerlo, y porque en la más profunda interioridad de su inteligencia, sabía que la justicia de los hombres es injusta, porque la vence el tiempo y la relatividad de las cosas, y porque en el mal y en el error, los hombres nos hacemos hermanos.

Tito sabía eso. Lo acusaba el ancho de su frente, al mirarlo, y la belleza armónica de su rostro. Porque Tito era un hombre hermoso. Daba gusto verlo. Su frente era ancha, amplia y hermosa, talvez porque estaba tensa de tantas ideas que le agitaban. No lo sé, pero el hecho es que a Tito daba placer verlo y estar con él, y eso podrán corroborarlo tantos de los que lo conocieron.

Hasta su caminar era armónico y sereno. Nunca, tal como su espíritu, se destemplaba, ni siquiera en sus gestos; su presencia física no era otra cosa que el trasunto de esa serenidad a que me refería anteriormente, pues Tito tenía certezas que vigorizaban su espíritu, y que era la certeza de que más allá de la cáscara de la vida, estaba ese Algo que sostiene la sombra de los vivos, y que es la presencia de Dios en el firmamento de la vida. Un Algo que no necesariamente radica en el más allá, sino en los profundos cursos del alma y de la materia.

¿Cuáles son las constantes poéticas de este amigo nuestro? El mar y las estrellas. La cruz y la fugacidad. El mar como símbolo de la inmensidad y del reposo. La estrella como expresión de la necesidad de una guía en la oscuridad de las razones humanas. La cruz como símbolo del sacrificio doloroso y redentor, y la fugacidad como manifestación de la fragilidad del Todo; símbolos elementales, que, combinados con otros en su creación, van entregando una atmósfera de fantástica funcionalidad, que en el conjunto define la poética dramática de L.A. Heiremans, y lo aleja del realismo puro.



Luis Alberto Heiremans

El espíritu fue su punto de partida. Hacia él, convergen todas sus visiones. Hacia el espíritu del hombre, sin carne, liberado de cuanto lo ata a su materia y lo empequeñece en su perfección. La estrella, el mar, el vía crucis del dolor, con la cruz a cuestas, son los caminos para llegar a comprender, algún día, lo que está oculto a los ojos de la carne. Sólo el amor, que posee la capacidad de transformar las cosas, porque lleva en sí la simiente de la gestación de todo lo positivo, es la compañía que anhela el solitario habitante de casi todas sus creaciones.

Luis Alberto se enlaza con García Lorca, con Michel de Castillo, con Saint Exupéry, con Italo Suevo, en eso de barrer el cielo persiguiendo los espejismos de la perfección espiritual. Hermanos en el fulgor. Hermanos en la evanescencia de la luminosidad del alma. Todos ellos ven lo esencial tras lo visible, transmutando la vida en estética y en razón existencial. Todos ellos co-existiendo en el misterio y extrayendo imágenes del mundo inmaterial, allí donde la lógica sucumbe y la razón se vuelve árida.

Pero veamos algunos aspectos de su vida, en un intento de comprender al poeta.

Nace Tito un día 14 de Julio de 1928, en un hogar de viejo tronco flamenco, formado al amparo de un molde de vida austero, dedicado al trabajo y a

la creación de cosas. Se dio en él la combinación de circunstancias, tan frecuente en la formación de otros poetas de extracción burguesa, de una imagen paterna conservadora de viejos valores y tradiciones familiares, los Buddenbrock de todos los tiempos, y una influencia materna que alimentaba las demandas de su desarrollo espiritual.

Provisto de esa doble influencia, ingresó Tito al Grange School, donde terminó sus estudios secundarios, y luego a la Universidad de Chile a estudiar Medicina, pero ya en su espíritu se manifestaba, en todo ese período, la inquietud creativa, que alternaba con sus estudios, y es así que ya en 1940, a los doce años de edad, publicaba sus primeros cuentos en revistas de la época. Su paso por el colegio inglés agudizó sus condiciones de trabajo, su sentido de la responsabilidad, y sobre todo, esa contención ascética que haría, después, de su ser un contemplativo introvertido y sensible, ligado a un fino sentido del humor y a una sutil ironía ante las flaquezas de los hombres, lo que sería su sello distintivo para toda la vida. A los 15 años muere su padre, y eso hace volcar en Tito, toda su atención en la madre que quedaba sola, y que, de ahí en adelante, compartiría y alentaría la producción literaria del joven autor.

¿Qué fue lo que decidió aquello? Desde luego, como ya decíamos, manifestó Tito desde muy temprana edad una inclinación a la literatura, que se evidencia en la elaboración de una gran cantidad de cuentos, que ya en 1952 dio lugar a algunas publicaciones compendiadas. De esa época son sus cuentos *Los demás* y *Los niños extraños*, en todos los cuales plantea los problemas que le preocupaban, vale decir, el de la personalidad frente a la comunidad, el del hombre frente a sus semejantes. Pensaba que ninguna vida puede vivirse aisladamente, que, querámoslo o no, estamos metidos en la maraña, junto a los demás. Nos muestra en ellos a seres que viven en comunidad, pero que es sólo una comunidad externa, de seres que viven la peor de las soledades: la soledad en compañía. Sucede así con la familia de Juanito en *El gran silencio*, y del matrimonio en *La muerte*. Nos muestra él también a seres que procuran huir de la rutina de sus vidas, evadiéndose a un mundo de fantasía, lejos de su destino chato, sin

horizontes. Sucede así a Enrique y Laura en *La primera mentira*, y al Sr. Cordero en *Los grandes destinos*. En otros es la búsqueda del amor, como justificación de vida, la que va diseñando el fino tejido de la trama, como Pedro Idel en *El secreto de Pedro Idel*, o de Juanito y Roberto en *Una carta para Juanito*. Amplio abanico de preocupaciones que describen la inquietud que ya se agitaba en el espíritu del joven autor. Proyección de su anhelo de comunicación, y, al mismo tiempo, anticipo de la visión social que iba tomando su veta creativa, y que lo predisponía para incursionar en el Teatro, arte de comunicación social por excelencia.

¿Qué fue lo que decidió a Tito a pisar sus primeras tablas? ¿Qué contacto humano, cuál influencia ejerció sobre él la varilla mágica que lo atrajo a nuestro redil, -miel funesta de la cual tan difícilmente se escapa- y del cual ya no pudo desembarazarse más, hasta el día en que nos abandonó? El que dice estas palabras no lo sabe, porque no compartía la vida de Tito en esos años, pero esa influencia debe haber existido, ya que un día se asomó a una sala, y desde entonces lo tenemos entre nosotros, participando para siempre con su imagen y su labor en la creación del teatro chileno.

En 1949 lo encuentro ya incorporado en ese medio, ensayando aún tímidamente sus condiciones de actor en *Pelleas y Melisande*, y luego en *Calígula* de Camus, para proseguir posteriormente actuando en *Ana de Austria*, dirigida por Tobias Barros, y en *Anatol*. Pero la actuación no le basta a su espíritu inquieto y creativo y vemos así como ya se comienza a leer sus primeras obras para el teatro: *La simple historia*, *Noche de equinoccio*, *La eterna trampa*, que la estrena Américo Vargas. Prosigue actuando en *La casa de la noche*, y junto a nuestra Silvia Piñeiro en *A media luz los tres*.

Son también, de esta época, sus traducciones y adaptaciones de algunos textos de Henri Gheon, que ejerce una fuerte influencia sobre él, ya que se produce, aquí, un caso de parentesco espiritual, producto de biografías muy similares. Gheon, con su imaginación desbordante y su destreza en usar los recursos teatrales del canto, la mímica y la danza, expande el horizonte creativo de Tito y lo incorpora de lleno en la expresividad escénica más fantástica del

teatro presentacional. Es de esta etapa su **Navidad en el circo**, que influirá fuertemente en sus creaciones posteriores, vale decir, **El tony chico** y otros.

Conviene decir, aquí, tres palabras sobre el momento propicio en que Luis Alberto comienza sus escarceos en el teatro, ya que es la época en que se ven perfilar los primeros productos acabados de la gran influencia que el movimiento teatral universitario ejerció sobre todo el desarrollo del teatro chileno, hasta nuestros días. Recordemos que eran los años de la década del 40 y 50, décadas fecundas en ese aspecto, porque se fundan en ellos y se consolidan los teatros que, al amparo de la U. de Chile y la U. Católica de entonces, van a dar aliento serio a todo el despliegue de destreza escénica que aún apoya todo lo que de teatro vemos hoy en nuestras tablas.

Se funda el Teatro de la Universidad Católica en Octubre de 1943, un poco después del de la U. de Chile, y a él se incorpora Tito, en sus primeros tiempos, ofreciéndole su cooperación entusiasta. Son los teatros que ven germinar la primera siembra que la Xirgu, y luego Louis Jouvet, realizaran en nuestro ávido terreno teatral. **Dofia Rosita la Soltera** y **Bodas de Sangre** de García Lorca, por la Xirgu, en el Municipal, encienden hogueras en el alma de nuestra juventud de ese entonces, que tenía aún la virtud de dejarse encender, y de ahí, el movimiento que se pone en marcha, por emular su destreza y su magia teatral, no se detendrá hasta ahora. Había que estudiar eso, y trabajar, se piensa, y Tito se agrega exaltadamente a esa gestación juvenil y vigorosa. A nadie escapa la importante contribución que el Teatro de la U. Católica ha aportado al desarrollo del teatro chileno. Un largo camino se ha recorrido desde aquel día en que Pedro Mortheiru, junto a un grupo del Coro de la Universidad Católica, por encargo del siempre recordado Rector don Carlos Casanueva, y con la colaboración entusiasta de Roque E. Scarpa, montan **El peregrino**, autosacramental de Joseph de Valdivielso, al que sigue **El abanico** de Goldoni y las más de cien obras, del largo historial de ese plantel de enseñanza y difusión del teatro.

La puerta quedaba abierta, para que por ella pasaran los dramaturgos chilenos, a vitalizar nuestra literatura escénica, y a esa procesión se agrega Tito. Hay que subrayar el hecho de que es este grupo, muy

en particular, el que da mayor aliento al desarrollo de nuestra dramaturgia, desde el día en que, en 1958, y bajo la tutela entusiasta de nuestro nunca olvidado Director Eugenio Dittborn, deciden estrenar exclusivamente obras nacionales, para dar amplia ocasión a que los autores chilenos, desaparecidos y presentes, tuvieran escenario donde probar sus creaciones. Es así como Santiago del Campo, Camilo Pérez de Arce, Sergio Vodánovic, Gabriela Roepke, Roberto Sarah, Isidora Aguirre, David Benavente, Juan Guzmán, nuestro recordado Tito, y tantos otros, tuvieron un lugar donde aprender el difícil oficio.

Con Luis Alberto se inicia la corriente de teatro netamente chilena en el TEUC, cuando en 1957 le estrenan su **Jaula en el árbol**, a la que siguen después **Sigue la estrella**, **Los güenos versos**, la comedia musical **Esta señorita Trini**, en colaboración con Carmen Barros, **Es de contarlo y no creerlo**, **Versos de ciego** y **El tony chico**. Sin embargo, los caminos no están cerrados para que los autores nacionales puedan probar sus obras en otros escenarios, que no sean los de su propia casa, y es así como el teatro Experimental de la U. de Chile -que en el desarrollo del buen teatro chileno no andaba a la zaga del grupo del TEUC, aunque sin darles ellos especial énfasis a lo nacional- le premia en 1961 su obra **El abanderado**, que para algunos es la obra más acabada de Tito, y que estrena al año siguiente en la Sala Antonio Varas, con un elenco formado por sus mejores figuras del momento, y dirigido todo ello por Eugenio Guzmán.

Versos de ciego, una de sus obras más maduras, le significará el acceso a escenarios europeos, cuando el Teatro de Ensayo la elige para representar a Chile en el Festival de Teatro de las Naciones en París. Posteriormente, esta obra fue estrenada en Madrid, con igual buen éxito de crítica.

Varias publicaciones de editoriales chilenas, que compendian algunas de sus obras o las incluyen en antologías, coronan su labor de escritor.

Nada le había sido negado, aparentemente, a Tito. Inteligencia, distinción, sensibilidad y presencia física. Parecía un elegido de los dioses, pero en la línea de su destino asomaba un signo ominoso, y que era el de su fugacidad, como ya

decía anteriormente. Casi parecía como si hubiese querido agotar en su juventud, con todos los dones que la juventud otorga, apurando la copa, disfrutando con pasión los dotes de su sensibilidad. Tuvo, sin embargo, Tito, el pudor necesario para no volcar, en llanto o en grito, la agitación espiritual que le consumía. Es así como no había en él nada desmesurado, ni denso, ni violento. Toda su obra está leñada por ese anhelo de decirse, sin que se advierta el dolor o la herida del poeta que había en él, y es por eso que toda su obra está impregnada de una callada y discreta vibración dolida, y de un fino y desesperanzado humor sutil. Su figura adquiere, para nosotros, a la distancia, la consistencia de una niebla luminosa, como de una estrella que se esboza, sin dar toda la luz que lleva en su seno.

Pero veamos ahora algunos aspectos, muy someros, de las tres obras que constituyen su trilogía más apreciada, **Versos de ciego**, **El abanderado** y **El tony chico**.

En todas ellas se dan algunas constantes. ¿Cuáles son? En primer lugar, en Tito se da el poeta en el dramaturgo; ambos se entrelazan y eso permeabiliza toda su obra. Tito recoge el alma del pueblo, simple, directo, elemental, como pocos lo han hecho, en su generación y las anteriores. Y no es el pueblo, así en términos peyorativos, con P mayúscula, como suelen manosearlo aquéllos que se apropian de él, como una entidad abstracta, sin rostro, más para denunciar abusos, ofrecer prebendas, y ganar apoyo, que para quererlo, así, simplemente. Tito, en cambio, habla del pueblo, con minúscula, aquel conglomerado de hombres, mujeres

y niños que tienen cara, miran a los ojos, ríen y lloran, pelan papas, tejen redes, tienden la ropa, ahuman pescado, miran las estrellas y sueñan. Ese pueblo. Un pueblo que no es más de Cachiapoal que lo justo y necesario y que no marcha con banderas. La obra de Luis Alberto Heiremans significa un profundo amor al hombre. Con infinita piedad discurre de la criatura humana que sale a la vida, atada de pies y manos. No hay, en sus hombres, ni cosa concluida, ni definiciones categóricas. Sus hombres, simplemente, ocurren, con debilidades, con pecados, con temura.

Por algo elige a las prostitutas como sus personajes más queridos. Son ellas, seres de candor, que la vida burla cruelmente, pero que, sin embargo, saben aflorar del dolor con natural resignación. Está, ahí, la Sonia, la niña vieja del **Tony chico**, la "Pepa de Oro", la valerosa madre que esconde su identidad frente a su hijo, para no herirlo, etc. Hay toda una apretada simbología en este desfile de seres que guardan restos de la forma humana y que nos parecen, a ratos, como las vírgenes necias, que atesoran muy en el fondo de sus almas, las llamas del amor.

Luis Alberto no construye personajes sobre una veta psicológica. Al menos, eso no parece interesarlo mayormente. Sus tipos son más bien como alegorías de seres humanos puros, de elemental raíz, que viven sus vidas, humildemente, y con eso hacen mundo. Nada más. No tienen, por ello, sus obras una trama bien construida, mecanicista y previsible. Sus obras suceden arriba de un escenario, por imperativo de la necesidad escénica, y terminan por ser como pequeñas leyendas, poéticas, sutiles,

"Versos de Ciego" de Luis A. Heiremans, estrenado por el Teatro de Ensayo de la UC en 1961 en la sala Camilo Henríquez. Director: Eugenio Dittborn.



humorísticas y amorosas.

Versos de ciego

Estrenada en 1961, su tesis es simple: el hombre embarcado en eterna búsqueda de un mundo superior, que le permita derrotar a la muerte. Anhelo de una vida distinta, significativa. En esta obra la imagen artística consigue igualar su sentido con la idea que simboliza, y el símbolo se encarna, de tal manera, que para algún público no llega con toda la carga metafórica que posee, porque no se acerca a tipos fácilmente identificables. Lo que se persigue es una estrella, nuevamente la estrella siempre presente en el teatro de Tito. Se quiebra la faz mundana y temporal del hombre, y se parte en busca de una luz, pero no es una búsqueda fácil, porque debe vencer las tentaciones que se le cruzan en el camino: la debilidad, el dinero, la muerte. La estrella significa la esperanza, y su símbolo encierra el sentido de lo que cada uno de nosotros anda buscando en la vida, unos bajo el manto protector de Cristo, otros, desnudos, en la escueta proyección de sus propias manos. El nudo central se mantiene con los cantos del trovador ciego, que glosa cada escena, interpretando los hechos que suceden, y haciendo de agorero de lo que inevitablemente sucederá, especie de reminiscencia del coro griego, inserto aquí en una formalidad suelta, sin orden ni sujeción a norma alguna, producto del libre fluir del destino de los que avanzan.

Tito emplea aquí la estructura épica en su narrativa, en que los peregrinos, cual un rosario, van uniendo el tiempo en episodios conexos. Nada parece premeditado en su esqueleto dramático. Hay un etemo fluir de situaciones, al amparo de lo impredecible. Es *Versos de ciego* un bello símbolo dramático en torno a ese peregrinar hacia la gran verdad.

¿Qué representan los personajes de la obra? Melitón, Buenaventura y Sebastián, tres músicos trashumantes, repletos de humanidad, van por ahí, cargando sus andrajos, con sus plaitillos de oro y saquitos de mirra, rasgando tinieblas, buscando la luz de la estrella, tal como los Reyes Magos lo habían hecho en Belén. Melitón duda, pero tiene esperanza. Sebastián posee la fe del hombre bueno.



"Versos de Ciego" de Luis A. Heiremans, estrenado por el Teatro de Ensayo, UC, en 1961. Director: E. Dittborn.

Buenaventura es el pecador que debe romper las cadenas de su carne, para hacerse digno de la fe. Lo ayuda, en eso, la Juana Buey, la eterna Juana Buey que está en la vida de todo hombre, soñada o real, pero siempre deseada. Juana Buey es la madre tierra, rústica y elemental, en que brota la semilla del amor. Es, al mismo tiempo, el buey humilde que calienta el rostro del niño en el pesebre, con su aliento tibio y su cansada humanidad. Está también Perico Burro, otro bienaventurado del pesebre, que con su sabiduría primaria guía los pasos de los peregrinos extraviados, porque es lo suficientemente manso de espíritu, como para ver a Dios. Y está también Oliverio Pastor, el profesor primario, casoso y calvo, guiado por su benevolencia cansada y está la Abuela que une a la tierra, la metáfora de este grupo de extraviados. Y está la estrella, en pos de la cual se camina. En el Sinaí, tenebroso de blancura, de sal y de soledad, una luz alumbra el final de la ruta, donde está el santuario de la paz para los hombres que tienen fe. Un niño les espera con los brazos abiertos, tendido en la paja.

El abanderado

La hechura cargada de símbolos de *Versos de ciego*, sufre una profunda dislocación en *El abanderado*, su otra obra de la trilogía, al ser presentado su problema desde un ángulo



"El Abanderado" de Luis A. Heiremans, estrenado en 1962 por el ITUCH. Director: Eugenio Guzmán.

eminentemente humano, donde los personajes valen por sí mismos con toda su carga dramática. Siempre hay una búsqueda, es cierto, porque Tito siempre andaba a la caza de respuestas, pero ya ese diálogo entre el ajusticiado pecador que marcha al cadalso y la procesión de Mayo, con la cual se cruza en su camino hacia la muerte, tiene en sí toda la carga de lo que sucede, aquí, en la tierra. Ambos caminos se entrelazan nuevamente, de aquél que es llevado a enfrentarse con su verdad final y aquéllos que avanzan guiados por su piedad, porque en Tito siempre alguien se cruza con alguien y es iluminado en ese encuentro, y al final habrá una respuesta que puede guardarse entre las manos y tocarse con los dedos.

El abanderado, Juan Araneda López, es hijo de prostituta pueblerina. Nacido al borde de una sociedad dura que ha castigado su carne desde su nacimiento, por haber sido concebido en pecado, ve el mundo desde su cuna como un hato de seres enemigos de su vida, y en esa contemplación, agresiva y recelosa, va perdiendo a Dios. Los cuentos de su infancia difícil, nos llenan de un dolor sordo, por todos aquéllos que nacen condenados, sin saberlo. Es una infancia de puños y labios apretados y pecho duro, en la cual nada tiene que ver la Comarca del Jazmín, pero es, al mismo tiempo, el inicio de una vida

marcada por la redención, porque sólo los que sufren le interesan a Cristo, porque en Cristo se hace hermano aquél que marcha hacia el exterminio por el camino de las espinas y las llagas. Tito recoge eso, con su gran compasión por los que sufren. Y talvez se preguntó si ese puñal del que mata, no va guiado por una desesperada ansia de comunicación, como si mano y corazón se unieran en esa hoja de metal frío, y como si el grito de muerte del que expira, no fuese otra cosa que aquella voz, capaz de traspasar el atroz aislamiento de los cuerpos.

La estructura de la obra es simple. Épica narrativa nuevamente, como los pasos en el Gólgota. No hay aquí héroe trágico a la manera de Esquilo, ni rebelde cargado de proyección social, a la manera como lo podría haber tratado un autor menos inteligente y más premeditado, sino, simplemente, un hombre y su vida, y si hay algo trágico en ello, es la contención con que ha sido tratado su dolor. Juan Araneda López, si es un fanático de algo, lo es de su libertad. Libertad hasta para matar, y llegar, así, al corazón de aquél con el cual no puede unirse, y libertad para morir por ese acto, como un hombre. Historia repetida de tantos gañanes duros de nuestra tierra. Para él no hay amor, luego la salvación no será posible, pero lo que sí hay, en la nebulosa del más

allá, es una Algo que está más allá de su muerte, hacia el cual vale la pena enderezar; lo acusan y condenan, pero son tan pecadores como él -piensa Araneda-, aunque esconden su mano tras el velo de la simulación, porque son ellos, que, con su juicio inclemente, lo han acorralado en su jaula. Tito toma partido de aquéllos que deben ser purificados de venenos y lariseísmos, sean ellos el asesino que mata por des-amor, o el juez que lo juzga, y ese partido que él toma, es lo que hace de él, un poeta.

Frente a Araneda, está la figura de su madre, Lucía López López, la "Pepa de Oro", prostituta que lo engendró para que sufriera, y que lo abandonó a su soledad triste, desde donde surgió el hombre que después iba a abrirse paso a golpes y cuchillo. Lucía López dio a luz por ignorancia o por un resto de amor a aquél que siempre mentía, y que, un día, partió, tal como llegó, para no volver más. Historia cíclica siempre repetida, en la biografía del hombre chileno, que nace traicionado para que, a su vez cuando sea su turno, traicione a la mujer que se le entrega.

Y está la Cornelia, símbolo de la vida que llega a pesar de las contrariedades. Ante ella, el abanderado Araneda ejerce, aunque brevemente, esa ternura agazapada en su espíritu agrio, esa capacidad de amor de la cual no está privada ningún hombre. Es para Araneda, "la que no se rompe", la que es distinta a la ponchera de cristal de su madre, que un día lo cambió por una pepa de placer. Aletea en ella, el bien, que Tito intuye en cada ser, y que hace de lo delincuente, sólo una corteza.

Y frente a todos estos seres redimibles, están las dos figuras torvas de Bruna y el Tordo. Bruna, el Pilatos. El Tordo, el Judas Iscariote que delata y traiciona. Par de miserables que ejercen el poder por ejercerlo, sin convicción ni ideal alguno. Simplemente, como expresión de su propia bajeza y cobardía, porque no saben a qué otra cosa aplicar sus vidas. Son los eternos cascarones, vacuos de toda dignidad, que degradarán la vida de los otros, porque por miseria, no son capaces de intuir otro objeto a la vida.

Todos los personajes del

Abanderado, van cumpliendo una misión en el proceso de la vía y la crucifixión. Lo humano confundido con lo divino, entremezclados en esa procesión del Cristo de Mayo. Las prostitutas, cual Magdalenas, acompañan el paso a su calvario. Es obvio condenar al culpable. Tito lo redime porque es un poeta, y es capaz, por ello, de ver el alma rumorosa y acechante del que sufre.

El tony chico

He aquí una obra en que la muerte está tratada, no como negación y fin, sino como plenitud, intuida desde la niñez, sentida en la adolescencia y ansiada dolorosamente, durante la vida. Es el calvario de Landa, el solitario, que ha visto un mundo esclavo del mal y del egoísmo y que, a través de su propia muerte, ha de emerger hacia aquella región donde todo es armonía. Aquí la angustia de su existencia alcanza a Tito alturas relevantes, hasta convertirse en símbolo de su pasar por la vida.

Hay en esta obra, como en las dos anteriores, un empleo indiscriminado de símbolos, recuerdo del autosacramental y de los Mystery plays que anteceden el teatro isabelino, tal vez porque en esas formas olvidadas, encontró Tito la matriz precisa donde volcar su poesía teatral.

Es en esta obra donde la muerte resulta algo insano, no buscado y urdido por un destino, en el cual la voluntad del hombre no es considerada para nada. Pero es a la vez la obra donde, mediante la muerte,

"El Tony Chico" de Luis A. Heirmans, estrenada por el Teatro de Ensayo UC en 1965. Dirección: E. Dittborn.



se rompe con lo real y se establecen lazos con un mundo entrevisto sólo en los momentos de comunicación con el más allá. He aquí una escala del caminar místico que Tito había de recorrer en su tan corta vida. "Tengo que irme. Tengo que ir a buscarlos. Tengo que volver a encontrar mis ángeles. Con ellos se borró el dolor" -dice Landa. Son los ángeles, las presencias blancas, que ordenarían las cosas, que llenarían de certezas, el aparente absurdo de la muerte.

Sin embargo, es en esta última obra de Tito, donde asoma más fuerte la imagen del hombre existencial sartriano. Asoma a ratos una leve duda, una compulsión de rebeldía ante lo incomprendible que aparece todo, lo misterioso, ya que al hombre le es dado vivir con tanto y aparece, entonces, la muerte llevándose todo, tan brutal, tan irreflexivamente. Es también la primera vez, en esta obra, que Tito se sumerge en el hombre carne, hombre mortal. No es aquí, ya, la evasión hacia una presencia perfecta, sino la materia terrena, la que se agita. "Me voy sin haber dejado nada" -grita Landa al final, y es el grito del polvo que vuelve al polvo, sin solución de continuidad. El grito desgarrado frente a la nada.

Un hecho que emociona en *El tony chico* es la búsqueda de la paternidad de parte de Landa, que, cuando encuentra a Juanucho, vierte en él todo su afecto, del mismo modo que Tito, autor soltero, autor sin hijos, buscando tal vez un hijo, vierte en ella su paternidad poética. Un ser nuevo y fresco, en quien verter el espíritu y el conocimiento. Un ser con quien emprendería gran aventura de la búsqueda mutua de las respuestas, y vencer de este modo a la muerte.

Amor y muerte, corporizados en los personajes de la obra. Por un lado Landa, Juanucho y la Emperatriz. Por el otro, Sonia, la Rucia y el Capitán, y sobre todos ellos, la gran carpa del circo, encerrándolos, no dejándoles escapar. Los que entre ellos sufren, concentran el dolor en sí mismos, pero esparciendo, en torno de sí, una amorosa preocupación por los otros. Hermosa metáfora que surge de los labios de Marita: "... parece que fuera de amor, porque es una niña que se muere, pero se muere porque se enamora". ¿De qué amor se habla? ¿Del amor a la vida? ¿De amor a la muerte, a esa

muerte que permite trascenderse a sí misma, porque proviene como consecuencia de una vida bien vivida? ¿De Tito que, al escribir este *Tony chico*, ya intuía que nos iba a dejar? ¿Del Tito que nos había dejado su poesía, para poder irse tranquilo?

Dice Emperatriz, uno de sus personajes de esta obra: "... y el mundo llegaba a ser lo que es para todos nosotros: un planeta arrojado al azar en el cual debemos permanecer"... encima del cual existe ese otro espacio donde "los caminos se ordenan... y cortan los campos en espacios regulares y las montañas se engarzan como los eslabones de una cadena y todo va a desembocar en un mar que, desde allá arriba" -el siempre "arriba" de las visiones y añoranzas de Tito- "... no tiene ni ruido ni oleaje sino que es como un cielo, aún más quieto que el cielo, más profundo y más definitivo"... Y ese personaje que discurre así está inválido. Siendo sus piernas impedidas su dura realidad, es, sin embargo, su imaginación de nuevas y eternas bellezas, la vía que elige para proyectar su espíritu. Es capaz de adivinar en la candidez de la mirada de Juanucho y en la sufrida humanidad de Landa, el camino de la felicidad. ¿Será esa la esperanza que nos obliga a quedarnos en "esta planeta arrojado al azar"? ¿La esperanza que se encuentra en la mirada limpia de un niño?

Y frente a ella, el Capitán, la Sonia, la Rucia, entregados a sus existencias menguadas, grotesca manera de enfrentar la vida, sumidos en sus inexistencias.

Ese es Tito. Un poeta del Teatro. Un agorero luminoso, moviendo sus personajes entre ciénagas y luz. Un visionario, proyectado entre almas tortuosas y estrellas, buscando, casi agónicamente, los caminos de salvación del hombre. Una herida abierta sangraba siempre en Tito. La herida del hombre que él asumía y recogía en su espíritu. Cuando se durmió finalmente y nos dejó sumidos a todos en el estupor y la tristeza, se llevó su alma junto a su don Jecho pero nos dejó su rostro y su recuerdo y su obra fina y generosa, para añorarlo siempre y quererlo.

Tito estará siempre presente en el teatro chileno.

Antropología teatral*



Eugenio Barba

Director teatral
Director del Odin Teatret

El organismo en vida

La antropología teatral es el estudio del ser humano en una situación de representación. Cuando vemos un actor, un bailarín, alguien que está representando algo, olvidamos los géneros por un momento, y nos damos cuenta que esa persona es el resultado de algunos factores que están copresentes.

El primer factor es su temperamento personal, su temperatura única individual, su capacidad que pertenece a su sistema nervioso, a su unicidad, algo que no podemos copiar ni imitar. Pertenece a lo que se podría llamar la calidad personal de ese actor-bailarín, pero vemos que ese factor está involucrado en otro factor esencial que pertenece a una tradición, a una cultura, a una historia, a un contexto. Estamos conscientes que la presencia, el comportamiento de ese actor-bailarín es el resultado no sólo de ese temperamento personal sino también de un contexto cultural que lo ha plasmado, que lo ha modelado.

Pero hay un tercer factor, ese factor que estudia exactamente la antropología teatral y es el aspecto biológico, el aspecto de la fisiología en vida ligada al actor-bailarín. El actor-bailarín utiliza su presencia somática para pararse, para asumir posturas, para mirar, para desplazarse en el espacio, para construir ritmos. El ritmo es un flujo en el tiempo que permite reconstruir una repetición y, al mismo tiempo, es variación. Sabemos que yo hablo y va necesariamente a seguir otra palabra, otra frase, que va a seguir una vibración de mi cuerpo, un sacudimiento de mi cabeza, un continuo cambio de mi peso. La inmovilidad es imposible para un ser en vida, no existe. Hay siempre pequeños cambios de peso, de equilibrio; la inmovilidad existe sólo en la muerte como rigor mortis. Es exactamente ese cambio continuo, ese alternar, ese ritmo, esa alternancia que constituye la presencia en vida del actor-bailarín. Y ese tercer factor es lo que se puede estudiar, comparar, más allá de lo que puede ser el aspecto o el factor individual.

* Este texto es la transcripción de una conferencia dictada por Eugenio Barba en el Teatro de la Universidad Católica el 1º de

diciembre de 1988. En esa oportunidad, la conferencia fue ilustrada por actores del Odin Teatret. Los subtítulos son nuestros.

De esa manera, la antropología teatral es un estudio comparado de las técnicas actorales al nivel **pre-expresivo**. Esa es una palabra que parece una paradoja: cómo es posible que se pueda ser actor sin expresar algo. Debe entenderse como una noción operativa que de veras no existe, pero que nos ayuda en el proceso de trabajo. Hay dos lógicas en este oficio. Una es la del proceso, cuando intentamos construir ese organismo en vida que es el espectáculo, ese organismo en vida que no es un texto escrito sino que es un contexto con factores distintos que se juntan en una estructura, en relaciones en vida. Hay toda una lógica que se sigue durante el proceso para construir ese contexto en vida, pero que es muy distinta de la lógica del resultado, de la lógica del observador, de la lógica del director. Hay un cierto momento en que el director, y tal vez el actor también, se ponen fuera, ya en otra perspectiva para juzgar lo que el proceso ha dado y da en otra óptica.

Entonces, la antropología teatral no tiene nada que ver con la antropología cultural. La antropología cultural estudia una cultura en todas sus manifestaciones; es todo un conjunto de normas, comportamientos, aspectos religiosos, políticos, económicos. La antropología teatral se limita a lo que es el comportamiento escénico a nivel fisiológico del actor o bailarín.

Hablo de comportamiento escénico. Pudiera utilizar otra palabra: técnica, ¿qué es la técnica? La técnica es una manera de utilizar el cuerpo. Cada uno de nosotros tiene una técnica, que le pertenece desde su nacimiento, y está basada sobre tres factores básicos. Primero, el lugar donde nació. Yo nací en Italia del sur, entonces, la manera de moverme, de hablar, ha impregnado mi técnica, mi comportamiento diario, mi manera de hablar, de establecer relaciones sociales. Segundo, el medio social. Eso también influye sobre nuestro comportamiento cotidiano, diario. Y el último factor es el oficio que uno escoge. Un oficial va tener una técnica diaria, un comportamiento distinto de un cura, de un actor, de un abogado o de un obrero. Esa técnica diaria, ese comportamiento, es el resultado de un largo proceso de **inculturación**, es decir, un proceso orgánico que hace que desde nuestro nacimiento nosotros nos vamos adaptando a una determinada cultura, a un



"Denis", por el Odin Teatret.

determinado nivel social de esa cultura. Pero eso es un proceso orgánico, es decir, que ocurre muy despacio, que nos hace al final parte integrante de esa cultura o de ese nivel de la cultura.

Inculturación

Esa técnica diaria, resultado de esa inculturación, no nos ayuda en el momento de subir al escenario y comenzar a actuar y bailar. De prorro, el actor debe aprender algo, por eso es un aprendizaje. Si pudiera utilizar la técnica diaria no serían necesarias las escuelas teatrales y uno podría subir sobre el escenario y utilizar esa manera de comportarse que todo el mundo sabe en la vida cotidiana: moverse, saltar, reaccionar, estar en una especie de totalidad que hace que por la calle reaccionemos sin pensar cuando hay coches, cuando hay una luz verde, roja y hablamos con alguien, al mismo tiempo. Hay una simultaneidad de acciones, donde todo el cuerpo piensa: hay inteligencia corporal que uno lleva en la vida cotidiana casi siempre. Pero eso no nos ayuda cuando nos subimos al escenario. En ese momento nos damos cuenta que la técnica diaria debe transformarse en algo, en un comportamiento extra cotidiano, en la manera de utilizar nuestras energías, nuestra tensión, con un voltaje o con una calidad, con un color distinto de lo que es el comportamiento trivial.

¿Cómo llegamos a esta técnica y

comportamiento extra cotidiano? Si observamos cómo los actores y los bailarines de cualquier cultura se comportan para construir su presencia, nos damos cuenta que hay dos puntos de salida para llegar a esa dilatación de las tensiones, de las energías cotidianas, de manera de crear esa calidad, ese color particular que se llama presencia y que se modela en acciones, relaciones, contextos, que son las escenas, las relaciones, el espectáculo. Una, es un punto de salida que sigue la lógica del comportamiento cotidiano, sigue la lógica de la inculcación, para llegar a una dilatación de las energías. Es lo que se encuentra como el método o el punto de salida dominante en la cultura teatral occidental, es el método de Stanislavski organizado. Es decir, crea sobre el escenario una presencia que toma como punto de salida la coherencia de la vida cotidiana, pero no la imita sino reconstruye los procesos que la caracterizan de manera dilatada y consecuente.

El punto de salida es la inculcación, el comportamiento cotidiano, pero sobre él se han construido cambios de ritmo, dilatado, creado pausas, momentos de inmovilidad, aceleración, toda una alternancia que transforma los automatismos cotidianos, lo que llamamos la espontaneidad y que de veras son como estereotipos dinámicos, cargas dinámicas, que nos dominan y contra cual el actor lucha todo el tiempo. Nuestra verdadera lucha es contra nuestra espontaneidad, es decir, esa jaula en la cual estamos prisioneros, y que es el resultado de

los tres factores de que hablaba antes: la cultura o el lugar donde hemos nacido, el medio social y algunas experiencias atadas a nuestra biografía personal, y también el oficio.

La presencia extra - cotidiana

Ese es el camino que el teatro occidental ha comenzado a seguir desde comienzos de este siglo, cuando se crearon escuelas teatrales en Europa al final de la segunda guerra mundial. Entonces entró la gran reforma de Stanislavsky. Antes de Stanislavsky los actores se preparaban con las compañías mismas: las compañías en Europa eran más ambulantes, familias de actores se llamaban, y los niños aprendían a actuar y bailar con sus padres, y después de algunos meses ya estaban sobre el escenario. Toda esa gran tradición de aprendizaje pragmático, que comenzaba desde el nacimiento casi y que encontramos en otras culturas (por ejemplo, en Bali o en alguna otra forma de teatro clásico japonés, el kabuki por ejemplo, el Noh, el Kyogen); todo eso, por una increíble y cruel paradoja, fue destruido por la extraordinaria reforma de Stanislavsky. Stanislavsky quería luchar contra todos los estereotipos que esos actores tenían. Había como una tipología que se había creado en esas compañías: la mujer joven, la ingenua, la más astuta, la vieja y todo eso, o el jovencito romántico, que estaban tan subrayados en la comedia del arte. Al final, existen de la misma manera en toda obra clásica; piénsese en *Hamlet*, y ustedes ya pueden poner máscaras a la comedia del arte sobre esos distintos personajes de Shakespeare, por ejemplo. Pero toda esa reforma de Stanislavsky, que quería justamente encontrar en el actor el elemento único, de la unicidad de la creatividad personal, fue difundida a través de ese sistema de escuelas teatrales, que en lugar de tener un aprendizaje orgánico que se iniciaba desde una edad pequeña, comenzó con un desplazamiento, con una división en materias, distintos maestros y separado de la práctica verdadera del teatro. Entonces, esa manera de construir la presencia, es decir, la vida del personaje, la vida que el observador, el espectador, desde el punto de vista de la lógica del resultado ve y observa como el personaje en su coherencia de acciones, todo eso comienza con un tipo, con una

"El País de Nod", por el Odin Teatret.



calidad de energía mental, con el famoso "sí mágico". El "sí mágico" cambia y crea una coherencia en las acciones somáticas y mentales del actor y del bailarín, y le permite llegar a construir ese proceso con otro ritmo, otras pausas, otros intervalos que logran cambiar, luchar, crear una resistencia hacia los estereotipos o la espontaneidad que caracterizan al actor en la vida cotidiana.

Esta manera de crear una técnica, un comportamiento extra cotidiano, se puede obtener por un camino totalmente opuesto en esta cultura occidental: es el ballet clásico o el mimo. Aquí tenemos que hacer un segundo de reflexión. Lo que llamamos hoy teatro es el resultado de un terremoto, de un trauma, de un desplazamiento. Al comienzo, era la unidad. En 1545 comienza el teatro profesional en Europa, también en Occidente, cuando algunos charlatanes se juntan para crear la cooperativa donde van a actuar. ¿Cuál es la diferencia entre esa cooperativa de actores, que según los documentos históricos van a compartir en partes iguales lo que van a ganar?: es que antes los charlatanes hacían acciones teatrales para reunir gente, pero el teatro en acción espectacular era sólo un medio, y el objetivo era vender algo, elixir, libros, todo eso. La gran inversión que se produjo fue que transformaron lo que era el medio en el objetivo, es decir, de hacer teatro como finalidad.

Al comienzo, lo que se llama comedia del arte introduce un factor muy particular que no existe en Europa, la presencia de la mujer. Los documentos históricos de ese tiempo nos acuerdan que algunos intelectuales no consideraban la comedia del arte como una forma teatral digna por dos razones: primero, porque no respetaban las leyes de lo clásico. Era el momento cuando en Occidente el renacimiento intentaba reimplantar un teatro que no existía, según los libros de los griegos y de los romanos. Lo otro que era muy extraño para esa gente, era que la compañía de la comedia del arte no actuaba en las calles como todo el mundo. Uno de los mitos de la comedia del arte, es pensar que era un teatro popular que actuaba en la calle. No era un teatro profesional, era gente que vivía de su oficio. Para vivir de su oficio vendían entradas, para vender entradas necesitaban edificios y cuando se leen documentos de ese tiempo, uno

descubre que esa gente de la comedia del arte estaba construyendo todo un sistema de edificios teatrales para poder actuar, recibir entradas. Esto exactamente en oposición a las grandes fiestas del renacimiento. Cuando los duques, la aristocracia, tenían triunfos, hacían grandes espectáculos en la plaza, y en las calles, cuando tenían bodas, cuando había cumpleaños o cuando otro aristócrata o rey los venía a visitar.

Es decir, de un lado se crea un teatro profesional que no sólo actúa en lugares cerrados, sino que los actores no están especializados. No sólo trabajan con máscaras; al mismo tiempo estos actores bailan. El melodrama, la ópera, nacen en las compañías de la comedia del arte. Molière era el típico actor kabuki. Todavía el kabuki escribe sus piezas, los actores la cuentan, la cantan, la bailan, la actúan, hay todo lo que después en nuestra cultura teatral del Occidente se ha transformado, se ha fragmentado, se ha creado como géneros distintos: el teatro de gestos de un lado, el teatro sin palabras, el ballet clásico, la opereta, el melodrama, la ópera, es decir, géneros distintos que al comienzo no existían, porque había unidad. Molière escribía, actuaba, bailaba y coreografiaba los ballet a la corte de Luis XIV en música o en ópera.

Esos actores a comienzos del teatro profesional en Europa saben crear distintos tipos de presencia que hoy nosotros asociamos a distintos géneros. Al comienzo no existe una separación entre teatro y danza; lo que existe es una manera de construir una presencia que tal vez subraya una parte de ese contexto: el texto escrito, la música, los movimientos en el espacio. Viendo eso, dándonos cuenta que al comienzo era unidad y siguiendo lo que pasa cuando esa unidad se transforma, se fragmenta en los distintos géneros, se crean por un lado actores que interpretan textos y de otro lado actores que no hablan y utilizan su presencia física en el espacio con algo que se llama danza.

La lógica de la aculturación

La danza o el ballet clásico nos golpean porque no siguen la coherencia del comportamiento cotidiano. La primera cosa que aprende un jovencito



"Talabot", por el Odin Teatret.

o jovencita de diez años que se inicia en una escuela de ballet, es las cinco posturas, es decir, una deformación de lo que es la manera natural, entre comillas, del comportamiento cotidiano. Pero, por ejemplo, una japonesa o un japonés que tienen una manera muy particular de moverse según su cultura cotidiana, asumen las mismas posiciones, las mismas actitudes que un chileno o un finlandés cuando comienzan a aprender el ballet. Es decir, el ballet es otra cultura física, es otro comportamiento que es impuesto desde el exterior. Se podría llamar una aculturización, a una imposición de un comportamiento desde el exterior, y que no corresponde a la lógica del comportamiento cotidiano. Es muy interesante toda esa técnica, ese comportamiento extracotidiano. Comienza con una posición recta de cómo estar en inmovilidad. Es como si se creara otra postura, otro equilibrio, otra manera de construir tensiones musculares para dilatar o para anular, aniquilar las tensiones habituales, las descargas dinámicas que caracterizan nuestra espontaneidad cotidiana. Si hay alguien que baila

ballet podríamos ver cómo su manera de moverse es extremadamente artificial y que esa artificialidad, siendo repetida, se vuelve orgánica, espontánea, y a pesar de su aculturación, da a los espectadores toda una sensación de ser liviano, casi de volar, que el piso no existe. Ese es el secreto en todas las culturas del principio, que todos los maestros, los actores, los bailarines, intentan seguir: cómo transformar el peso, es decir, la inercia, en energía, en algo que nos hace levantar, volar del piso.

Hay en nuestra tradición europea una tercera manera (no sólo el ballet clásico y el mimo), de construirse una aculturación. Es una aculturación que el actor mismo tiene codificada, formalizando, encontrando sus patrones de acciones que no siguen un género, que no siguen una particular y reconocible dimensión espectacular (ballet, mimo, pantomima, melodrama). Es una codificación que el actor ha creado, una técnica personal, pero que sigue los mismos principios de la aculturación, es decir, asumir toda obra que le permita construir un comportamiento que no tiene nada que ver con el comportamiento y con la coherencia de la vida cotidiana. Ese es el camino que nosotros, el Odin Teatret, hemos escogido, siguiendo algunas experiencias del teatro occidental.

Hemos seguido algunos textos importantes de la tradición francesa, rusa, shakesperiana, etc. respecto a un actor de composición. El actor compone, pone puntos de fragmentos, de acciones que él ha elaborado para construir el personaje, es decir, que no sale del "sí mágico". Si yo era Hamlet, qué haría. Por el contrario, sale de "cómo Hamlet se movería, cómo se pararía, cómo se sentaría". Es decir, de su comportamiento. Esto fue lo que inspiró al Odin Teatret, y después de muchos años nosotros hemos construido todo una técnica corporal, un comportamiento escénico, que está basado sobre una aculturación eficiente, como es la manera de utilizar el cuerpo que no sigue la coherencia de la vida cotidiana.

Es interesante estudiar todo eso desde el punto de la lógica del proceso, de la lógica de la energía, del ritmo de cómo el actor construye este fluir, este ritmo esencial, esa alternación que permite a los sentidos, a todo el radar sensorial del espectador

seguirlo a pesar que todavía no entiende, no conoce la historia. Permite al espectador proyectar todos sus conocimientos, toda la experiencia, es decir, todo lo que lo caracteriza en su unicidad de espectador, sobre la pantalla de acciones, de ritmos. Según esos principios de la aculturación, los géneros no existen; el teatro, danza, melodrama, canto, siguen los principios o la coherencia o la lógica de la aculturación.

El trabajo de la energía

Ese nivel pre-expresivo para un director o un actor significa vivir en el nivel de las energías, que todavía no se han destinado o no hemos decidido que se destinen a algunas significaciones para el espectador. Trabajar sobre ese nivel durante el proceso, cuando aún no hay espectador, es muy importante.

Cuando hablo de energía, hablo de algo muy sencillo, de tensiones musculares y tensiones nerviosas. Hay toda una arquitectura espacial que hace que si yo construyo una casa y no soy arquitecto, ésta se derrumba a pesar que lo construyo exactamente como un arquitecto: pongo un ladrillo arriba de otro. Es evidente que la utilización de las energías, de las tensiones, debe seguir algunas leyes, algunos principios para que no derrumben en un caos horrible o una tragicidad, una especie de tensión muerta. Hay tensiones, por ejemplo, en el ballet clásico que dan la sensación de ser liviano, que transforman el peso en vuelo y hay tensiones que, al contrario, transforman el cuerpo en un pedazo de madera inerte. Entonces todo ese trabajo de la energía de la arquitectura, esa manera de la organización, es exactamente el nivel pre-expresivo, el momento del proceso cuando el actor o bailarín construye la presencia, el ser en vida de su personaje, antes de llegar al nivel cuando él decide qué podría también significar para el espectador.

En esa nivel nos damos cuenta que hay dos polos que caracterizan a cada ser humano, a pesar de su cultura, color o sexo. Hay un polo de energía suave, dulce, y el otro polo complementario es el de la energía fuerte, vigorosa. A menudo se utilizan, para identificarlos, nombres masculinos y femeninos, pero son dos nombres o dos calificaciones que crean malos entendidos. Cuando yo hablo de Chaplin, la

calidad de energía de Chaplin es típicamente una calidad suave, de energía suave, no es una energía fuerte, no es la energía de John Wayne; es suave, dulce, pero ninguno de nosotros diría que Chaplin es femenino. Montgomery Clift, Marlon Brando, son actores típicos que saben utilizar ese polo o ese territorio alrededor de esa energía suave y que lo han transformado en los grandes actores que todos conocemos.

Entonces, ése es un momento muy importante en el aprendizaje del actor, darse cuenta que el temperamento de su energía se mueve según una órbita que puede desplazarse desde el polo de la energía suave hasta el polo de la energía fuerte.

Un actor no utiliza todo el tiempo una energía fuerte. Construye toda una escena con el principio esencial de la alternancia, del cambio de ese ritmo que todo el tiempo repite. Crea una expectación, pero al mismo tiempo debe crear una sorpresa, un momento de novedad, de variación. Es exactamente como las olas del mar que llegan y cada vez sabemos que van a regresar, que van a la playa, pero cada una deja una huella distinta como las llamas del fuego. Por eso el ser humano está tan fascinado por ese momento reiterativo, que al mismo tiempo crea una expectación y la niega.

Desde el punto de vista del resultado hay muchos otros elementos: hay otros actores, hay un vestuario, cada acción que la actriz hace está atada a objetos. Es decir, todo participa de un contexto que ayuda al espectador a comprender lo que pasa. Pero desde el punto de vista de la lógica del proceso, lo que nos interesa es ver que el actor o la actriz construyen el flujo de sus energías, de sus tensiones, de sus desplazamientos en el espacio, es decir, cómo somatizan o cómo encarnan ese teatro que danza. Es una danza de las energías que todo el tiempo se manifiesta dilatada, y que no sigue la lógica de la técnica cotidiana del comportamiento diario, es decir, de la inculturación.

¿Cómo es ese aprendizaje de ese trabajo que no sigue el método de la inculturación, es decir, que comienza como su punto de salida de la lógica de la coherencia de la vida cotidiana? Comienza como forma de entrenamiento de algunos patrones dinámicos que subrayan lo que son las tres leyes fundamentales de la antropología teatral, y que se encuentran en todo actor que trabaja, sea el actor o

bailarín que utilizan la coherencia, el punto de salida de la inculcación de la vida cotidiana, sea el actor o bailarín que utilizan la aculturación, es decir, una técnica, un comportamiento artificial que no tiene que ver con la espontaneidad cotidiana, pero que llega a un equivalente de dinamismo y ritmo con su organicidad.

Una técnica personal

En el ballet clásico ustedes saben que hay posiciones. La primera cosa que se aprende son las posturas, cómo se mueven en el espacio saltando. Es muy interesante constatar cómo en el salto es esencial el momento de transformar el peso en energía, de volar, de aniquilar lo que es la inercia. También la posición cero, en donde el equilibrio está desplazado un poco hacia adelante, como cuando se va en esquí, pero con la espina dorsal recta. Los actores del Odin Teatret han construido esa aculturación que no respeta, que no sigue un género como el ballet o el mimo, sino es una técnica personal. Es decir, una técnica que no es especializada. El problema para un actor o bailarín es que él utiliza años y años para aprender una técnica, una cierta manera de desplazarse, de comportarse, y después esa técnica se vuelve una jaula, una prisión del cual él debe escaparse.

El verdadero problema de un actor es cómo construirse una técnica personal que no siga estrictamente una sola disciplina sino que posiblemente utilice los principios sobre los cuales los distintos géneros construyen su especialidad. Primero, se basan en un equilibrio precario, en una manera distinta de estar en equilibrio, en un cambio del tono muscular que no es el habitual. Segundo, es un principio de las oposiciones, de cómo crear oposiciones, tensiones en el cuerpo, y no sólo a nivel muscular sino también a nivel del movimiento en el espacio. Si yo quiero mirar a la izquierda, empiezo mirando a la derecha para sorprender. Son reglas y principios muy inherentes que están arraigados en la organicidad misma de la vida: cuando nosotros queremos hacer una acción con todos nosotros mismos, el comienzo es siempre contrario. Si yo quiero saltar, comienzo por ir hacia abajo y después



"Judith": Roberta Carrer (Foto: Tony D'Urso).

arriba. El principio de la negación u oposición existe. Si yo quiero golpear, voy un poco atrás con mi codo y puño y después golpeo. Si yo quiero correr, hay como una tensión para atrás para dar el impulso hacia adelante. Es decir, el aprendizaje permite subrayar ese principio de las oposiciones, pero no sólo a nivel físico. Aquí hay un elemento esencial. No es un entrenamiento del cuerpo, sino de la mente, a pensar por paradoja, por oposiciones, por elementos dialécticos, por todo lo que no es lo espontáneo, la primera cosa que se viene a la cabeza. Es negar. Todos los que han leído a Stanislavsky se dan cuenta cómo ha subrayado ese aspecto. El caso más ejemplar es el de Yago; no me hagan Yago con una persona horrible. Hay que descubrir los momentos simpáticos, alegres, humanísticos en Yago. Eso sí, dar esa dimensión de sorpresa en el espectador.

El tercer principio es el de una incoherencia coherente. Para el ballet clásico, es totalmente incoherente ponerse de punta, pero se vuelve coherente, hasta su extremo límite, cuando se vuelve orgánico. Es exactamente el mismo principio de la poesía. No hay nada más incoherente que la utilización del idioma para construir poesía. Es una composición de cortas palabras, artículos, todo eso,

Pero esa transparente coherencia se vuelve estrechez coherente hasta que al final nos da otro tipo de energía de vida que nos hace descubrir cosas fundamentalmente del idioma.

Ese aprendizaje es que todo el tiempo el actor no permite al espectador saber cuál va a ser la próxima acción. Uno de los problemas cuando actuamos es que el actor sabe ya lo que va a pasar, y si el actor no está totalmente presente en su acción y comienza ya a pensar "la próxima acción va ser esto", esa acción mental se proyecta y colorea la actitud física. Ese entrenamiento obliga al actor a estar presente todo el tiempo en la acción y ver cómo aún con un mínimo cambio puede retenerla o aumentarla. Es decir, trabajar con fragmentos o fracciones de ritmo, velocidad, aceleración que todo el tiempo varía.

Es una típica improvisación en el sentido no que el actor crea el material. Cuando se habla de improvisación, entendemos con esta palabra distintos procesos. Uno es la improvisación del actor que recibe un tema y crea de la nada. Por ejemplo, eres Stalin y estás atravesando la foresta y el actor empieza a improvisar. La primera vez crea materiales que después pueden ser utilizados. Hay una segunda manera de entender esa palabra, cuando hay como un esquema de acciones y entonces se improvisa en el sentido de variar exactamente como un músico de jazz. Ese es un típico caso donde hay variación, donde hay una serie de ejercicios de acciones fijadas. El actor manipula y trabaja con ellos dándole ritmos distintos y dilatándolos y reprimiéndolos, manejando la energía. El ejercicio en sí mismo no es nada, lo que se debe entender es el aspecto mental de él. Es decir, cómo el ejercicio me permite estar totalmente presente en lo que estoy haciendo, aún si es la inmovilidad, y cómo puedo decidir en el momento que rompo esa inmovilidad, creando esa sensación de sorpresa y de reacción también en el espectador.

La presencia del personaje

Esto de saber trabajar con las energías, es decir, con las tensiones, dilatándolas o reprimiéndolas, comprimiéndolas, es esencial, porque a menudo el actor comete un error de pensar que la significación

está atada a la acción que se cumple. Si yo quiero a una persona y quiero demostrarle mi amor, le ofrezco una flor. Entonces esa acción está atada a la emoción, mi emoción del amor. Sabemos a menudo que no es el aspecto externo que decide, sino el impulso, la intención. Cuando vemos, por ejemplo, a los atletas que deben correr los cien metros, ya están en una posición donde el tono muscular es el de la tensión, o a una pareja de enamorados comer juntos, verdaderos enamorados, de los que tienen gana de tocarse todo el tiempo, la manera en que ellos toman, cortan la carne o la omelette es como una caricia. Es decir, que todo eso refleja la intención, a pesar que la acción que se hace no tiene nada que ver con el ofrecer una flor. El actor puede conservar todas sus imágenes, sus intenciones personales y darle una forma exterior distinta.

Se encuentra en muchas culturas teatrales esa capacidad de saber reprimir, comprimir las tensiones. Una secuencia de acciones puede ser comprimida, conservar sus impulsos y se queda la misma intención para el actor o la actriz, pero para el espectador cambia: totalmente la percepción. Aquí ya estamos en el momento donde se construye el puente entre la lógica del proceso y la lógica del resultado, para permitir al actor descubrir a través de esos procesos una nueva posibilidad: hacer crecer sentidos sorprendentes para él o ella misma, significaciones que ella o él no tenían cuando empezó el proceso. Todo ese trabajo sobre el pre-expresivo, sobre la energía, permite hacer rotar significaciones que después pueden ser escogidas en su totalidad o en fragmentos y entrelazadas para construir al final lo que debe ser el carácter, la presencia definitiva del personaje.

Lo que es esencial en el trabajo del director-actor es darse cuenta que ese nivel pre-expresivo es un proceso para hacer rotar lo más que se pueda las posibilidades de significaciones, de sorpresas, de aspectos que no esperábamos. De ese proceso se pueden tomar elementos cuando entra en juego la lógica del resultado, pueden ser compuestos para dar una coherencia y una justificación al personaje. Allí ya lo esencial es la lógica del producto, es decir, de cómo el espectador va o debe comprender todo eso.

La identidad profesional

Cuando ustedes vean **Judith**, el espectáculo que Roberta presenta, verán un espectáculo donde su temperatura personal y el estilo, la estética, la visión del mundo de ella y de su director estarán presentes; esto es algo que no se puede o no se debería imitar. -Puede ser un momento de reflexión, de seducción para un espectador profesional, pero eso ya pertenece a su historia, a mi historia, a su identidad, a mi identidad. Ese problema de una identidad geográfica cultural, que no pertenece, que no es única, tiene otra cara que es el de la identidad profesional. Es posible, entonces, construir una identidad profesional que puede crecer intracultural y transculturalmente. Intracultural, porque es una identidad que construye sus valores, sus principios, sus métodos, yendo atrás en su propia cultura; por eso, algunas épocas de nuestra historia occidental siempre fueron de gran estimulación para los reformadores: el teatro griego o la comedia del arte o el teatro popular o el circo. Es decir, algunas formas que existen, que no pertenecen quizás al mismo nivel artístico, no son apreciadas, aceptadas, respetadas como el verdadero teatro artístico o formas ya en el pasado, pero que pertenecen a nuestra cultura.

De esta manera, es posible enfrentarse a lo diverso, es posible subrayar, construir su identidad personal alimentándose con lo que fueron los sucesos, las experiencias de las generaciones precedentes de nosotros, aun si ya desaparecieron, aun si pertenecen

***Talabot**, por el Odin Teatret (Foto: Tony D'Urso).



***Denis**, por el Odin Teatret (Foto: Torben Huss).

a continentes lejanos. Gracias a mis abuelos (exactamente como es uno de mis abuelos Stanislavsky), he construido mi identidad profesional, que me permite subrayar y encarar, llegar a ese perfil único en mi nombre y junto a mis actores. Es esto al final el objetivo de la antropología teatral, ver qué nos caracteriza como individuos con esta identidad geográfica histórica. Hay un aspecto complementario, que es la herencia directa profesional y que se construye a través de un puente, a través de un encuentro de nuestra propia cultura y también en otras culturas con las distintas partes sociales espectaculares.

La antropología teatral se desarrolló a través de algunas situaciones muy particulares. Aquí en América Latina comenzó esa restricción sobre la identidad profesional; cuando llegó el Odin Teatret en 1976 por primera vez a América Latina, había en ese momento en este continente una gran ola de teatro político que atacó frontalmente a nuestro grupo, diciendo que era un teatro no popular, que sólo tomamos a cien personas en nuestro espectáculo; además, se decía que era un teatro de imperialismo cultural, donde queríamos imponer nuestro modelo a ellos. Esto me hizo reflexionar mucho, ya que esto no pasa en Europa, porque nadie nos acusa de ser imperialistas culturales. Cómo podía yo encontrar una manera de hacer comprender exactamente cuál era el problema que todos nosotros, la gente de teatro, nos enfrentábamos, aun en contextos distintos

y buscando soluciones distintas. Eran exactamente esas dos lógicas, una lógica del proceso de cómo ser en vida, de cómo llegar a ser un organismo en vida, y después, cómo utilizarlo según nuestra visión del mundo, según nuestra toma de posición, según el contexto histórico en el cual uno se encuentra. Y todo ello hizo que comenzara a reflexionar sobre la técnica del actor.

Yo voy a Oriente, por ejemplo, para descubrir lo que me caracteriza a mí como occidental, para poderme definir aún más profundamente y más completamente como un europeo que ha perdido sus raíces italianas y que vive en un exilio que ha escogido, en Dinamarca, junto a un grupo de personas, actores y colaboradores en la misma situación. El punto está en cómo se reflexiona a nivel profesional sobre esa situación, y cómo poder solucionarla de manera que, a pesar de esas condiciones negativas, yo puedo llegar a la creación de un organismo en vida; lo que considero en el espectáculo es algo que vive y que fascina por su ritmo, por su flujo. Ese flujo de energía, que no son energías sólo físicas de movimiento o acción en el espacio, son sobre todo energías mentales.

Esta manera de pensar es pre-platónica. Una de las grandes tragedias que, a mis ojos, tuvo nuestra cultura europea u occidental, fue la invasión o dominación de Platón. Antes de Platón predominaba Heráclito, con una visión muy parecida a la filosofía oriental, donde no hay opuestos, hay aspectos complementarios: el ying o el yang. También Heráclito planteaba que cada fenómeno está compuesto de una complementación donde una parte es el *logos* y el otro es el *bios*. En el momento que se tengan ambos, se alcanza verdaderamente la unidad, la totalidad.

En nuestro teatro ahora a menudo hay un exceso de *bios* sin *logos*, o un exceso de *logos* sin *bios*. Sin embargo, es posible llegar a esa unidad que históricamente existía y cuyo modelo debe ser Molière, donde los actores o el grupo de teatro se juntaban en la aventura de asumir los riesgos económicos, los riesgos artísticos, los riesgos humanos, los riesgos políticos, a la vez que en su oficio tenían esa unidad que precede al terremoto producido por las fragmentaciones y las especializaciones.

El Odeón Teatret durante un trueque en una población de Santiago de Chile, diciembre 1988 (Foto: Tony D'Urso).



Influencia de Grotowski en el teatro latinoamericano (desde Chile)



María de la Luz Hurtado

Socióloga
Profesora Escuela de Teatro U.C.

Antecedentes

La influencia de Grotowski en América Latina debe entenderse dentro del contexto histórico de relaciones entre Europa y América: hay que preguntarse en qué momento de la vida del teatro y de la sociedad americana se hace presente. Cómo es asimilado, a qué carencias y necesidades responde, desde qué tradición expresiva e institucional se le asimila, y en relación a ella, qué libera y qué amarra.

Elo, porque se ha producido una permanente tensión entre "la construcción social de la realidad"¹ de los grupos humanos que han confluído en América, especialmente de los provenientes de Europa, en relación a los autóctonos, al punto que la crisis de integración de América Latina se vincula estrechamente a este fenómeno².

En América Latina, los criollos descendientes

de europeos y en general las élites ilustradas, han tenido un afán de imitación y reproducción en estas tierras de lo vigente en las metrópolis. Ejercen una fuerte sanción y discriminación contra aquéllos que no se comportan de acuerdo a ese modelo, las más de las veces, estereotipado, siendo su aceptación un requisito para la participación y el ascenso. La cultura de las etnias autóctonas y del mestizaje son desvalorizadas y negadas, sin reconocer que están presentes en todos los niveles sociales. Tampoco se asume que la misma cultura portada por europeos a América deviene aquí en otra cosa.

La cultura ilustrada y el racionalismo atribuyen a la lógica racional la capacidad de transmitir significados, siendo su instrumento privilegiado la palabra. Sin embargo, no ha sido por ejemplo la palabra o el verbo del Evangelio el que ha logrado conectar estos dos mundos, ya que su estructura y su simbolismo es inaprensible para quienes no poseen

¹ Según Berger y Luckman, sentidos que organizan la vida social, elaborados por cada grupo humano en respuesta a sus necesidades de existencia.

² Si bien se hacen alcances al contexto latinoamericano, la referencia principal es desde la experiencia chilena.



"Los Músicos Ambulantes" del grupo Yuyachkani, 1986 (Foto: Chicho).

una forma de pensamiento equivalente. Han sido los espacios y objetos del culto, el ceremonial y el rito, los que han establecido un puente cultural¹. A través de los 500 años desde la conquista, el ritual y la fiesta sacra o profana han permitido a los americanos de diferentes orígenes coparticipar de experiencias de significado profundo para todos, aunque sea de significados diferentes para cada cual. En esos momentos, lo inmediato y lo trascendente se potencian a partir de un uso particular del espacio-tiempo, delineado por los ritmos y gestualidades corporales y vocales, la manipulación de objetos, los recorridos espaciales en consonancia con el - los otros.

El teatro ha tenido una constante presencia en América postcolombina, afianzado a través del privilegio de su dimensión ritual en los orígenes: la iglesia, durante los 300 años posteriores a la conquista, hegemonizó este arte a través de autosacramentales, escenificaciones de la Historia Sagrada y otras obras de educación moral. Sin embargo, a medida que se diversificaron los realizadores teatrales y, con ellos, los modos de hacer teatro y de relacionarse con los espectadores, fue éste también un campo de pugnas y de oposiciones.

Durante el siglo XIX y principios del XX, ya no sólo se inspiraba el teatro en géneros procedentes de Europa, sino que era directamente realizado por compañías europeas en gira que recorrían el continente a lo largo y lo ancho, facilitados por el avance de las comunicaciones marítimas y terrestres. Es increíble que en Chile la primera compañía de teatro profesional integrada únicamente por chilenos se formara recién en 1917, cuando se interrumpió el flujo transoceánico a causa de la guerra.

Se generan entonces dos vertientes diferentes. Por una parte, el teatro que alimenta a los sectores medios y medios-altos, de influencia española, que insiste en el melodrama y el sainete, y que empieza a introducir el vaudeville y el realismo psicológico. Por otra parte, el teatro obrero que surge en los barrios periféricos de las grandes ciudades y en los asentamientos mineros, y que con influencia anarquista, se realiza en las filarmónicas y mutuales, primeros sindicatos y asociaciones, destinados a un apoyo integral del obrero y su familia.

Tanto el teatro aficionado ligado a instituciones sociales como el profesional-comercial, tenían un concepto decimonónico de la puesta en escena. El

1 Ver Morandé, Pedro: "Teatro y Cultura Latinoamericana", Revista Apuntes Nº 96 de la Escuela de Teatro de la Universidad

Católica de Chile, Agosto de 1989.

moderno teatro profesional "a la europea" y la institucionalidad teatral que lo acompaña, sólo se empezaron a desarrollar avanzada la primera mitad del siglo XX, pero habrían de pasar muchas décadas más para que se produjera un teatro con identidad propia.

Nuevamente la guerra en Europa influyó, al venir en gira aquellas compañías y personalidades expulsadas de sus países (españoles republicanos, el Ballet de Jooss alemán, Louis Jouvet, etc.). Sus puestas en escena tenían la huella de Stanislavsky, Craig, Meyerhold, y provocaron gran admiración y ganas de realizar ese teatro. Ello supuso conectarse con los grandes centros de producción teatral mundial, aprender sus técnicas expresivas, sus estéticas y conceptos acerca del teatro. Luego, se trataba de formar gente en los países locales para que se desempeñaran en todas las disciplinas concurrentes: dramaturgia, dirección, actuación, diseño, iluminación, etc.

De lo que no se tuvo conciencia en ese entonces, por mucho que se intentara "nacionalizar" este teatro mediante el fomento a la producción autoral local, fue que se estaba adscribiendo simultáneamente no sólo a una forma de creación y a la institucionalidad correspondiente (que en estos países era precaria si no inexistente, lo que alteraba el proceso y el resultado teatral y su capacidad comunicativa), sino que se importaba también una epistemología. Aunque temáticamente estos autores incluyeran referencias teatrales locales y hasta contingentes, o se tipificara personajes y empleara lenguajes del lugar, se hacía desde el corte a la realidad realizado por el género estético correspondiente. Si se adoptaba el brechtianismo, estaba predefinido el tipo de motivos y situaciones teatrales, pero también la forma de narrarla, de actuarla, de recibirla a través del clima emotivo generado en la sala.

Este teatro realizado a la luz de los modelos descritos connotaba su consonancia con la modernidad europea y norteamericana, y se enmarcaba en el iluminismo, puesto que continuaba con su intención pedagógica (política, ética, social), ahora intentando develar y hacer conciencia sobre problemas críticos del mundo capitalista industrial y de la sociedad de masas, en un enfoque no

correspondiente muchas veces a la realidad del subdesarrollo. Se vinculaba a la sociedad a través del concepto de extensión, es decir, de poner al alcance de los grandes grupos este producto cultural que enaltecería su espíritu y su visión crítica.

La vigencia de este modelo teatral fue variable, desde aquellos países como Chile que lo convirtió en dominante gracias al respaldo universitario en tiempos del Frente Popular y posteriores gobiernos desarrollistas (1940-70), o Argentina, donde desde los años 20 se fortaleció en el sector independiente y comercial, hasta países en que sólo unas pocas compañías desarrollaron este tipo de teatro a nivel profesional, habiendo aún otros en que únicamente existía a nivel amateur. En ninguna parte dentro de América Latina hubo un teatro oficial con toda la complejidad institucional a la manera del europeo, ya que siguió dominando un teatro más ligado a las organizaciones sociales, con objetivos de celebración, pedagógicos o de orientación y agitación política.

Primer momento

La década del 60 sí se vive con mayor consonancia entre los países americanos que participan de la ola de renovación que se extiende por el mundo occidental. A la elaboración por las ciencias sociales latinoamericanas de teorías explicativas del subdesarrollo y la pobreza, desde matrices marxistas y socialistas que no excluyen las cristianas, se suma el aumento de organicidad política y de movilización social, alcanzándose gobiernos de tipo reformista y, en ocasiones, revolucionarios.

Las artes acompañan y son parte de estos procesos, reivindicando las culturas marginadas, apoyando las nuevas interpretaciones de la realidad, propiciando la crítica social, la ruptura del orden establecido, la valoración de lo comunitario y de lo "joven".

Se está abierto a toda innovación expresiva, se cuestiona la organización de la sociedad, incluyendo las estructuras de producción del arte y del teatro. En este último, se favorece el quiebre de las jerarquías y roles a través de la creación colectiva. También, el de la cuarta pared, al ocupar espacios

no convencionales para acrecentar la comunicación con el público y acortar la distancia entre teatro y realidad. El "Living Theatre", el "Actor's Studio", el "Bread and Puppet" y los eventos tipo "happening" realizados en las protestas políticas antivietsnam en Estados Unidos se recibían con la misma avidez que las noticias de un teatro de laboratorio que estaría realizando en intenso silencio un tal Grotowski en Polonia, o el desarrollo de la herencia brechtiana por el "Berliner Ensemble" en la RDA, como también el "Escambray" en Cuba, el teatro "Arena" con Boal en Brasil, el "Libre Teatro Libre" en Córdoba, o los de Enrique Buenaventura y Santiago García en Colombia.

La proliferación de festivales teatrales en América, realizados en La Habana, Medellín, Marizales, como también las mayores facilidades de intercambio intercontinental y de difusión en registros de cine y video terminó por extender continentalmente estas nuevas tendencias.

En este contexto, la propuesta de Grotowski cae en un terreno especialmente propicio, a favor de la corriente que impulsan los movimientos más activos. Este hecho estimula su difusión e impacto, pero también lo entorpece y distorsiona, debiéndose esperar a un segundo momento para que pueda ser asimilado en un sentido más consonante con su espíritu original, justamente, cuando encuentre un ambiente social adverso y deba desarrollarse "contra la corriente".

La forma de asimilación de las propuestas artísticas europeas a manera de copias, modas o modelos a imitar, ha devenido en un paradigma que se repite mecánicamente, haciendo que lo nuevo se acoja con este esquema establecido. Así, más que entender a Grotowski como un innovador en una



"Los Músicos Ambulantes" del grupo Yuyachkani en el Festival de Cádiz, 1986 (Foto: Chicho).

forma de trabajo y disciplina creativa, se le miró como un creador de formas estéticas específicas: se tendió a copiar el resultado de su trabajo, sin entender que éste reflejaba una forma de generarlo. Más aún, cuando muy pocas personas tuvieron la oportunidad de ver algún espectáculo dirigido por Grotowski. Se le conocía a través del rumor, que distorsionaba necesariamente la experiencia original, intentándose captarlo a través de sus textos escritos, código distante al escénico. Ser "grotowskiano", entonces era:

- imitar algunas de las gestualidades corporales de los actores, su uso de la voz como emisora de sonidos, la manipulación de telas y objetos, los escenarios despojados, el tono ritual.
- ilustrar contenidos e interpretaciones de la experiencia social ya elaborados en otras instancias (políticas, de las ciencias sociales, de la ideología), siendo la improvisación y el trabajo en taller un medio para darle forma a discursos verbales codificados.
- no emplear grandes recursos financieros en la puesta en escena, sonido, iluminación, vestuario, escenografía, sala, residiendo en el actor la responsabilidad básica de la expresión. Muchas

veces, se decía estar haciendo "teatro pobre" en una producción con escasos elementos escenográficos y de vestuario, pero se reproducía el enfoque de puesta en escena tradicional, siendo ésta una versión degradada de aquélla, en la medida que su solución era obligada por falta de recursos y no por una nueva concepción estética.

- rechazar el modelo de teatro institucionalizado, brotando su fuerza de ese contrapunto. En América, no hay un tal teatro institucional, por lo que al repetirse ese discurso crítico, se encuentra ante un enemigo inexistente, transformándose en un discurso ideológico vacío. Incluso, en casos como el chileno, los teatros oficiales se disuelven ellos mismos en un teatro de investigación (paso del Teatro de Ensayo de la U. Católica al Taller de Experimentación Teatral).

Las "noticias" acerca de las realizaciones de Grotowski se recibían a la par de las provenientes de los otros centros teatrales que hemos mencionado, formándose una fusión sui-géneris de todas estas influencias, sin reparar muchas veces en que eran propuestas no sólo disíntas, sino que hasta antagónicas.

El teatro laboratorio, por ejemplo, se equiparaba al trabajo en taller de la creación colectiva, donde desaparecían los roles, en especial el del director, y donde la tónica predominante no sólo al momento de la preparación de un texto, sino al de su realización frente al público, era la improvisación libre, pudiendo la acción tomar cualquier curso dependiendo de la participación del público, entendido como más popular mientras más masivo fuese. Es decir, lo opuesto a un teatro riguroso en su expresión que no deja nada al azar, cuyos espectáculos son colectivos en la medida que el grupo tiene una coordinación, un diálogo artístico y una armonía coreográfica y sonora tal por haber sido dirigidas por un gran maestro durante exhaustivas sesiones de trabajo.

Con este tipo de asimilación de Grotowski, se trataba de mirarse en el exterior, de reproducir formas elaboradas en otro contexto, que traen consigo una unión forma-contenido. Ello impide la apropiación y obliga a romper con aquello que ya pudiese haber devenido en expresividad asentada en una sociedad, y que logra identificarla e introducirla en terrenos de

descubrimiento de sí.

Esta primera etapa, que he denominado de captación equívoca de Grotowski, por encontrar un terreno favorable que le hizo resaltar sus aspectos más superficiales y aparentes, dejó no obstante algunas enseñanzas recuperables en un segundo momento. Algunos de estos logros, que empiezan a quebrar con el paradigma dominante en el teatro "moderno", son:

- descubrir que el actor es la fuerza expresiva primordial en el teatro, y que la ausencia de parafernalia anexa no sólo no empobrece sino que puede potenciar su cualidad estética.

- descubrir que el actor ha de pasar por su propia experiencia corporal y emocional, no habiendo distancias entre su crecimiento como persona y como profesional.

- descubrir que la ejercitación permanente sobre las propias capacidades expresivas es primordial para poder crear sobre el escenario.

- descubrir que el grupo es el contexto de este desarrollo personal y creativo, con el cual se comparte la experiencia de formación y creación, hasta lograr altos grados de consonancia y contraste.

Lo que sí costó mucho más aceptar, y probablemente sigue estando en permanente tela de juicio, son aspectos como el rol de conducción y de armonización del espectáculo total que le cabe al director, las audiencias reducidas y no masivas, y la improvisación como una forma controlada de búsqueda expresiva tendiente a un resultado preciso, y no una expresión "libre" y válida per se. La identificación entre trabajo de taller y creación colectiva introduce estas resistencias, así como el concepto de democracia y anti-autoritarismo aplicado sin mediaciones.

Segundo momento

Durante la década del 70, se produce una regresión política en la mayoría de los países latinoamericanos, por el quiebre de las democracias y el advenimiento de gobiernos militares. Con ello, se agudiza la atomización social, la exclusión de los sectores populares de los centros de poder y de

difusión pública de su discurso. Estando sus claves de identidad censuradas, también lo están las formas de organización colectivas, el uso de los espacios no convencionales, el desafío al establishment.

En este contexto adverso, en general el teatro se encontró sin medios económicos o institucionales de apoyo, y con urgencia de dar cuenta de esa experiencia límite, en que ya no sólo solidarizaban con la situación de los marginados -tema y problema recurrente del teatro de los 60- sino que lo eran ellos mismos. Se había producido una identidad de experiencias y condición social, que para responderla/entenderla/superarla, obligaba a recurrir al saber heredado, olvidado, convertido en huellas que habían perdido su conexión de sentido, pero que persistían en la cultura.

Se producen dos fenómenos de rearticulación y recuperación en el teatro: el teatro de grupo como forma de organización creativa, y el rescate de la memoria histórica, como fuente y estímulo a la creación, sustentada en la investigación expresiva.

El teatro de grupo implica una reunión de gente de teatro en torno a un proyecto artístico, desarrollado sobre la base de la investigación. Supone compartir una visión acerca de lo que es el teatro y las modalidades de realizarlo, tanto desde el punto de vista de la elaboración del producto, como de sus prerequisites (formación de los integrantes, relación con la sociedad, organización económica). También requiere asumir colectivamente costos y ganancias, en el más amplio sentido de la palabra. La cohesión del grupo y la gratificación de poder realizar aquello en que se cree y que se necesita hacer por vocación personal, aportan la fuerza necesaria para sobreponer las dificultades derivadas de un trabajo que no circula por los circuitos comerciales de la cultura. La coordinación de algunos de estos esfuerzos a nivel latinoamericano, expresado en los Encuentros de Ayacucho, Perú, incentivados por los grupos "Cuatro Tablas" y "Odin Teatref", otorgó la dimensión continental de esta alternativa teatral.

En Chile, el Taller de Investigación Teatral, dirigido por Raúl Osorio, es un exponente privilegiado de este teatro de grupo en su segundo momento de desarrollo, "contra la corriente" de la situación política. Cerca de diez actores y actrices y un director,



"Tres Marías y una Rosa": TIT, 1979. Dirección: Raúl Osorio (Foto: Ramón López).

incorporándose posteriormente un dramaturgo, trabajan en un doble proceso: realizan ejercicios de exploración en sus propias memorias "inculturizadas", a través de su recreación corporal, como también realizan una acuciosa investigación de la expresividad y visión de mundo de sectores populares (de un grupo de payasos y de arpilleristas de bolsas de trabajo de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica). Esta última es incorporada a su propio organismo, a modo de "aculturización", recreando las acciones físicas y lenguaje característicos, fundiéndolos y articulándolos dramáticamente en las obras **Tres Marías y una Rosa** y **Los payasos de la esperanza**. No es ya una identificación conceptual o ideológica la que proyecta este teatro, sino una transposición orgánica y sensitiva de esa subcultura, por cierto, codificada desde el grupo teatral. Es esta una forma del Teatro Antropológico, según lo conceptualiza Eugenio Barba¹. Este trabajo lo realizan en forma independiente, en una organización cooperativa y al alero de organizaciones sociales.

En la actualidad, en los albores de la década del 90, es el teatro peruano Yuyachkani el que mejor encarna esta opción teatral. Es Perú un país que se debate en una profunda crisis político-social. Su multiplicidad étnica, de gran mayoría de razas autóctonas, más la inmigración dominante española y la subordinada africana y asiática, conforman un

¹ Ver Barba, Eugenio: "Teatro Antropológico", en esta Revista Apuntes Nº 99.

cuadro de mestizaje y diversidad racial que no se resuelve en integración sino que en disgregación. Tampoco los modelos occidentales de desarrollo económico capitalista y de organización política de democracia representativa, logran asentarse y responder a los desafíos de su población, la que debe además tomar opciones respecto a alternativas radicales y violentas, como es la representada por la guerrilla.

En este contexto, ya no caben respuestas ideológicas a priori que divulgar a través del teatro, visto como instrumento pedagógico. La asunción de la complejidad cultural en que están insertos, y el reconocimiento de que el teatro es una forma de recuperación de un sentido profundo de la existencia, labrado en siglos de acumulación muchas veces oculta a la conciencia pero aún rescatable desde las memorias corporales, el mito, la leyenda y la música, hacen de Yuyachkani un grupo de investigación.

Entienden lo americano como heredero tanto de lo indígena como de lo europeo, lo negro, lo asiático y todas aquellas raíces que allí concurren. Para recuperarlo, ejecutan intensivos trabajos de captación de lo que en sí portan como inculturación, como de aculturación respecto a las dimensiones que los miembros del grupo no poseen en su propia

memoria. Así, acuden a la investigación antropológica y folklórica disponible, y la realizan personalmente en continuos viajes a través del país.

No se trata de tener un conocimiento erudito del "folklore" nacional, para hacer "insertos" de piezas musicales o temas folklóricos dentro de estructuras dramáticas de los géneros occidentales disponibles. Realizan una indagación paralela en la forma de expresión y en el recorrido del sentido, articulando por ejemplo el relato en torno a una fábula o un mito indígena, cuya forma conduce la resolución expresiva de la obra, que no por eso excluye símbolos y lenguajes provenientes de otras matrices culturales.

El resultado es transcultural dentro de lo peruano y americano mismo. Reintegra lo que es en la realidad tensión, oposición, copresencia, sincretismo. No lo traduce todo al castellano como idioma, sino que es multilingüe; no emplea los instrumentos musicales europeos solamente, sino que éstos más los otros que utiliza el pueblo, pudiendo su sonoridad evocar en ocasiones al canto gregoriano desde instrumentos autóctonos, como realizar cadencias musicales andinas con instrumentos incorporados posteriormente a América, como también mantener lo originario de cada cual, si éste aún sobrevive en la memoria y práctica social actual.

En tanto están sus obras encaminadas a ejercer un diálogo social, están abiertas a la modificación según los procesos hermenéuticos que provocan en los espectadores, al activar cada cual su propia memoria gracias al estímulo teatral. Va así afinando y complejizando su propuesta con y frente a la sociedad diversa que conforma lo peruano-americano.

Desafío múltiple, contestatario al que cree que lo americano y el arte es sólo una u otra vertiente (o indigenista, o europeísta), al que cree que hay un único modelo de lo estético y lo ideológico. Propuesta antidogmática por excelencia, se opone a una concepción que se hiciese dominante en los años 60 y 70 en América, entre los muchos grupos que optaban por teatros de colaboración a los procesos de liberación popular. Postulaba ésta un teatro de divulgación de doctrinas y de apoyo explícito a una opción política. Sus formas buscaban una recepción unívoca; por tanto, eran refractarias al símbolo y la

"Pishtaco", el último espectáculo de Yuyachkani.





"Pishtaco", del grupo peruano Yuyachkani.

metáfora. Asociaban, en cuanto a la difusión, la masividad y condición de clase de las audiencias con su carácter popular y alternativo. No es entonces al teatro oficial y establecido, como lo hiciese el de Grotowski o Barba en Europa, al que se opone este teatro de investigación en América. Lo hace al teatro que reivindica una receta única de lo popular, postura que ha tenido fuerza en la mayoría de los países de este continente.

Cuando un grupo teatral ejercita realmente la búsqueda, comparte con el público sus perplejidades y ansiedades respecto al sentido de la existencia y de lo social, recurriendo a una diversidad de fuentes para recuperar saberes que la iluminen. La intensidad de esa búsqueda queda plasmada en cada gesto del actor, en cada selección y combinación de elementos, que no se someten a géneros teatrales preestablecidos (brechtianos, absurdos, realistas), sino que se corresponden a las fuentes trabajadas por los actores, procesadas en sus organismos en conexión con su ser interno, y articuladas en sentidos a través de su accionar. La atmósfera generada en sus actuaciones públicas -de ritual, de fiesta participativa- favorece el establecimiento de un vínculo de cada cual consigo mismo, que abre memorias olvidadas, sensaciones reprimidas, sentidos no asumidos. En la medida que esta experiencia la sufre junto a otro, surge también un vínculo de pertenencia a lo colectivo, que lo sitúa en un punto convergente en el ahora, y ante una proyección de futuro incierta pero al menos asumida en su ligazón con una historicidad que lo constituirá.

Este tipo de acción cultural puede ser una

respuesta valiosa a la profunda crisis social y de integración que vive centro y sudamérica: De un teatro de síntesis, que reelabore la memoria desde su presente desintegrado, reprimido por la sociedad y por cada quien ante sí mismo. De un teatro que posee una ética de trabajo apoyada en un grupo, pero que no reduce el individuo al colectivo, sino que afirma que sólo a través del desarrollo como ser humano único se es capaz de volcar en el actuar el pensar y sentir que es en parte también el de la sociedad, y proyectivamente el de la humanidad, enfrentada a la lucha permanente por comprender el sentido de la existencia.

Es muy importante que Grotowski se haya volcado de manera tan absoluta a desarrollar su proyecto, porque crea un modelo puro, nitido, rotundo y, por tanto, sobrecogedor. Especialmente en los países económicamente pobres o sin recursos para apoyar el trabajo teatral, pocos podrán sostener un laboratorio como el suyo, o, más allá de las dificultades económicas, disponer conjuntamente del talento y el tesón para llevar adelante con tal rigor y creatividad esta tarea. Más por ello mismo, la luz que emite hacia el mundo llega a muchos rincones, y si bien la distancia y las mediaciones con que se recibe la puedan debilitar, lo que se vislumbra de él es suficientemente inspirador.

A diferencia de otras influencias estéticas o ideológicas recibidas en América hispánica desde Europa o U.S.A., permite un cambio de paradigma en su forma de asimilación. Ya no determina una epistemología y una visión de mundo que corta la realidad a expresar mediante un lenguaje codificado. Propone en cambio una modalidad de trabajo sobre el actor y sus fuentes expresivas que conducen a una gran diversidad de resultados, en la medida que impulsa a indagar sobre la propia memoria, radicada en los lenguajes de cada cual. Fomenta así la apropiación personal-histórica, no generando necesariamente dependencia sino desarrollando la propia identidad. Ya hay grupos y personas que demuestran que es posible un trabajo de apropiación auténtica en América Latina, siempre que se asuma radicalmente la búsqueda en sus modos de creación y organización.

Grotowski y la formación como búsqueda*

Monique Borie

Después de haber constituido el meollo de las investigaciones de Grotowski, la formación del actor ya no es una cuestión que hoy en día le preocupe efectivamente. Hablar de sus grandes opciones en esta área, corresponde a echar una mirada, en nuestros días histórica, a una etapa de su camino, pero también a percibir en qué medida la formación del actor tal como la concebía en los años sesenta contenía el germen de las opciones futuras.

Un teatro escuela: el teatro laboratorio

Grotowski creó el Teatro Laboratorio en 1959 en Opole, al sudoeste de Polonia. En enero de 1965, el Teatro Laboratorio se instala en Wrocław, capital cultural del oeste polaco. En ese momento pasa a tener el estatus oficial de "Instituto de investigación para la interpretación del actor". Subvencionado por el Estado, ocupa, sin embargo, un lugar absolutamente particular en relación con el conjunto de los

establecimientos polacos cuyo objetivo es formar actores. En el sentido estricto, no se trata de un teatro, a pesar de que haya allí un grupo permanente de actores que están vinculados a él, y de que se produzcan periódicamente espectáculos destinados a ser presentados a un público; tampoco se trata de una escuela tradicional, a pesar de que las investigaciones se concentran en la formación del actor, de que los actores miembros del grupo tienen a veces, junto con el mismo Grotowski, la función de monitores, y de que los espectáculos presentados son un tipo de puesta en práctica de las investigaciones en curso.

De hecho, la profunda originalidad de este teatro/escuela, que paradójicamente no es ni un teatro ni una escuela en el sentido habitual de los términos, consiste en intentar definir un marco de trabajo donde puedan garantizarse, al mismo tiempo, una formación y una creación jamás dissociadas una de otra. Para llevar a cabo esto, Grotowski se preocupará permanentemente por no institucionalizar

* Este artículo fue originalmente publicado en *Les Voies de la Création Théâtrale*, Tomo IX. La Formation du Comédien, Editor: Anna-Marie Gourdon, Éditions du Centre National de la Recherche

Scientifique, Paris, 1981. La traducción al español fue realizada por Milena Grass.

jamás ningún criterio de admisión ni un programa de formación en dos o tres años de ningún tipo. En una primera etapa, uno era admitido al Teatro Laboratorio después de una conversación con Grotowski o con uno de los miembros del Teatro Laboratorio. En una segunda etapa, algunos serán admitidos al cabo de una conversación mientras otros deberán pasar pruebas más o menos largas, tests corporales a veces muy duros. También sucede que uno sea admitido primero como simple observador y que al finalizar el período de observación uno pueda quedarse a trabajar en el Teatro Laboratorio. Tampoco la permanencia en él se encuentra institucionalizada: algunas semanas o años.

En un contexto como el de Polonia, dominado por instituciones del Estado rigurosamente estructuradas, tal decisión implica una cierta controversia: la escuela en el marco de la práctica de un grupo y no en el de una institución. Esto se explica no tanto por razones políticas - aunque ellas no estén completamente ausentes - como por razones ligadas a la naturaleza de los objetivos planteados: buscar las bases de un nuevo lenguaje del actor al interior del proceso mismo de la enseñanza-investigación. Grotowski cita frecuentemente el ejemplo de Stanislavski, quien al fin de su vida y para poner a punto la técnica de las acciones físicas, se retira con un pequeño grupo a la mansarda del Teatro Artístico. La relación entre el maestro y el grupo es la que permite encontrar las respuestas. Tampoco para Grotowski dichas respuestas están dadas previamente sino que surgen del trabajo en común.

El grupo no está constituido de manera fortuita. Con una base de 9 a 11 personas, ha variado muy poco en sus dimensiones desde 1959 hasta 1970, y su núcleo ha seguido siendo el mismo (los que Grotowski llama hoy en día los "miembros fundadores"). La convicción y la actividad comunes, la adhesión a valores y a finalidades idénticas garantizan su unidad. Estos elementos se inscriben en la tradición polaca, esa tradición que transmiten las grandes obras del romanticismo nacional. Lo que la caracteriza es ese cuestionamiento, que uno puede calificar de existencial o de metafísico, de los diemas fundamentales del destino humano. El mismo Grotowski declaraba en 1960 en la revista *Dialog* a propósito del romanticismo polaco: "quería salir del

cuadro de las situaciones cotidianas para revelar una perspectiva existencialista más amplia de la vida humana, lo que podríamos llamar la búsqueda del destino", y Grotowski habla de "tentativas para develar los motivos secretos del comportamiento humano".

Si decimos que el Teatro Laboratorio hereda una tradición cultural inscrita en el romanticismo polaco, esto no se debe sólo a que su repertorio haya estado constituido casi exclusivamente por los grandes textos románticos, sino a que la relación que establece entre actividad creadora y búsqueda existencial es una especie de variante moderna del romanticismo nacional. No se trata de repetir el pasado, aunque darle a la práctica teatral el sentido de un cuestionamiento sobre lo humano es inscribirse sin duda en su continuidad. Esta relación entre la aventura teatral y la realización de un destino del hombre, ya fue señalada a comienzos de siglo por un grupo teatral, del que, por lo demás, el Teatro Laboratorio se declara heredero: el grupo de la *Redoute*, fundado en torno a Osterwa sobre un verdadero ideal monástico del actor. Grotowski quiere ser el continuador de esta "tradición moral", como el mismo la llama. Al retomar la búsqueda de una "santificación" a través del teatro, la realización de un ideal humano, si bien le da un lugar esencial al cuerpo, lo hace, sin embargo, poniéndolo al servicio de una ética. El Teatro Laboratorio ha retomado el símbolo de la *Redoute* - las dos elipsis entrelazadas - cambiando simplemente la R que se encontraba en el centro por una L. Y hoy todavía en día se encuentra en los documentos del Teatro Laboratorio este símbolo que para Grotowski significa "estar en camino, ir hacia el infinito", en la búsqueda siempre reiniciada de dicha realización.

En sus comienzos, este proceso supone un cuestionamiento radical de la esencia del teatro. En efecto, el Teatro Laboratorio se quiere definir no a través de programa de enseñanza, sino de la voluntad de ser un lugar abierto a todos aquéllos para quienes la práctica del teatro exige en primer lugar una respuesta a la pregunta: ¿qué es el teatro? ¿Su unidad, su especificidad? Desde 1960 - Grotowski lo dirá claramente un poco más tarde¹ - lo que él busca

1 Cf. "Vers un théâtre pauvre", en *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971, p. 17. (N. del T.: El texto se encuentra traducido al español con el título *Hacia un teatro pobre*.)

a través de la práctica del Teatro Laboratorio es una respuesta a estas preguntas fundamentales; son ellas las que determinan su punto de partida y marcan el eje de su investigación metodológica.

La respuesta que va a imponerse poco a poco es el célebre concepto de *teatro pobre*. Aquello que define con propiedad al teatro en relación con las otras artes, la literatura pero también el cine o la televisión, no puede ser sino lo que constituye su esencia, una vez que uno lo ha despojado de todo lo que justamente no es esencial para él. Para Grotowski, esto es la relación entre el espectador y el actor¹. Por lo tanto, para el Teatro Laboratorio la elección del estatus de centro de investigación sobre el actor es el resultado de una evolución que, a partir de un cuestionarse acerca de la esencia del teatro, ha desembocado en la siguiente afirmación: "la técnica personal del actor es el núcleo del arte teatral"². Esto aclara en forma muy particular el concepto de formación del actor tal como podrá ser abordado en un marco como éste.

En efecto, Grotowski no sólo no creó el Teatro Laboratorio a partir de un proyecto de enseñanza, de un método de formación, sino que una vez que se dio cuenta de que el actor era quien debía ser desde entonces el objeto de sus investigaciones, no lo contempló como campo de aplicación de una técnica o de una teoría, sino como el lugar privilegiado de una investigación conducida a través de la técnica. Esta investigación de las leyes que gobiernan el trabajo del actor, esta búsqueda de los principios de su creatividad, después de una etapa en que Grotowski habla de "técnica" y de "método", desembocarán, en realidad, en un cuestionar los conceptos mismos de método y técnica. Uno de los aportes esenciales de Grotowski será sin duda haber llevado el interrogarse sobre la formación del actor hasta el punto en que engendra su propio cuestionamiento y produce su propio colapso.

Las bases de este colapso estaban dadas quizás desde el comienzo. Los objetivos que se proponía el Teatro Laboratorio, en su origen, desbordaban con creces ya desde ese momento la ambición de formar actores en el sentido en que esto

se entiende en las escuelas de teatro; lo anterior, tanto a nivel de los objetivos personales del mismo Grotowski como de la función atribuida al arte teatral en general y a la práctica del actor en particular.

La relación pedagógica y la realización

Grotowski no ha negado jamás el lugar que la evolución y las opciones personales ocupan en las elecciones respecto de la orientación del Teatro Laboratorio. Formado en un comienzo como actor y director, llegó poco a poco a un punto en su recorrido individual donde lo más importante para él fue consagrarse a redescubrir los elementos del arte del actor. Entonces se consolidaba aquella imperiosa vocación pedagógica que muy pronto haría de él ese "maestro", ese guía a quien tantos actores o amantes del teatro irían a pedir que les mostrara la senda, que les ayudara a encontrar las respuestas. Esta ha contribuido, en igual medida que la definición de teatro pobre y las opciones estéticas que éste implica, a asentar las bases de las investigaciones sobre el actor.

Cuando en 1967 Grotowski habla de su evolución personal, subraya la importancia de esa necesidad, que experimentó en cierto momento de su desarrollo, de abandonar una búsqueda de la realización solitaria a través del trabajo de director para consagrarse a una investigación sobre el arte del actor concebida como una realización llevada a cabo en común con el actor. De hecho, se trata de investigaciones sobre el actor, pero en tanto son efectuadas con él. Puesto que lo que le interesa a Grotowski es "la posibilidad de ayudar a los otros a realizarse"³, la empresa no ha sido planteada como una transmisión más o menos altruista de un saber o de una experiencia adquirida, sino como "una aventura mayor": el encuentro en toda su fecundidad. "Obtener del actor -en colaboración con él- una autorrevelación total"⁴, ésa es la dimensión que le asigna Grotowski a su tarea pedagógica.

Más allá de la necesidad personal de la gran

1 J. GROTOWSKI, "Le nouveau testament du théâtre", en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.31.

2 "Vers un théâtre pauvre", op. cit., p.13.

3 J. GROTOWSKI, "La technique de l'acteur", Entrevista per D. Babelt reproducida en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.182.

4 *Ibid*

aventura que constituye una formación del actor vista como realización en común, lo que entra en juego es toda una definición de los objetivos del arte en general y del arte del teatro en particular. En efecto, "¿por qué sacrificamos tanta energía a nuestro arte?". "No para enseñarle a los otros, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal pueden darnos... en resumen, para llenar el vacío que hay en nosotros, para realizarnos". Formar actores en el Teatro Laboratorio no es entregarles una enseñanza, es embarcarse con ellos en un proceso personal: esta "ascensión realizada en conjunto", esta maduración que se enriquece con todos los intercambios del encuentro, con todos los dar y recibir que marcan el camino recorrido en común.

¿Si el teatro y la interpretación del actor, que constituye su núcleo, son "una especie de vehículo que nos permite realizarnos", en qué sentido podemos hablar todavía de relación pedagógica? Grotowski como guía o maestro ofrece más un poner a prueba que una enseñanza. Embarcado con el actor en la vía de la realización, los lazos que lo atan a él son bastante similares a las relaciones del maestro y el discípulo en la tradición oriental - tradición a la que Grotowski, por lo demás, le gusta hacer referencia.

Venir al Teatro Laboratorio es aceptar "proyectarse en algo extremo", "ponerse a prueba en algo muy definido que va más allá del sentido del teatro y que es más bien un acto de vida, un modo de existencia"; acto de vida que es la revelación del ser real, la emergencia de sí. Grotowski, como maestro, es quien encarna y plantea esta exigencia de lo extremo; es quien pone al actor permanentemente ante dificultades mayores, quien lo empuja a explorar sus posibilidades hasta el límite. Su autoridad moral no puede venir más que de la plenitud de su propio compromiso.

Siempre consciente de la dificultad de liberarse del saber-hacer, del arte de dirigir con todo el componente sádico que conlleva⁶, que enfrentan

quienes a pesar de todo orientan, guían al actor en el proceso de crecimiento y de revelación, Grotowski plantea para él la necesidad de estar "emocionalmente abierto al actor". Sólo esta "cálida apertura"⁷ puede permitir que lo que nazca del actor sea engendrado en conjunto. De alguna forma, Grotowski elige aquí la relación pedagógica como relación ejemplar entre dos seres humanos, ya que hace de ella "la aceptación total de un ser humano por otro"⁸.

Partiendo de estos principios se desarrolla todo un arte de trabajar que resulta difícil reducir a una fórmula y que opone los temas del encuentro, del contacto y de la apertura, a los de adiestramiento o de la transmisión de un saber. "Hay que ser estricto, pero como un hermano"⁹. Más que hacer algo ante el actor o darle explicaciones intelectuales hay que sugerir mediante el sonido y el gesto: un silencio, un guiño, un movimiento más que instrucciones, y sobre todo cierta calidad de atención; esa calidad de atención que hace que uno no sólo esté abierto a otro, sino que se pueda encontrar en él.

La prueba de una relación pedagógica lograda consiste en el compartir finalmente la realización: "Si en estrecha colaboración alcanzamos el punto en que el actor, liberado de sus resistencias cotidianas, aparece profundamente como él mismo a través una reacción, considero entonces que, desde el punto de vista metodológico, el trabajo ha sido efectivo. Entonces debo estar enriquecido personalmente, pues en esta reacción se reveló una especie de experiencia humana, algo muy especial que puede definirse como un destino, una condición humana"¹⁰.

La prioridad de la ética: el actor santo o el método al servicio de una moral de la creación

¿Hacer de la revelación de una experiencia humana auténtica la piedra de toque del éxito del método no es afirmar la prioridad de la ética y someter

1 J. GROTOWSKI, "Exposé des principes", en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., pp.214-15.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p.219.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.47.

7 *Ibid.*, p.46.

8 *Ibid.*

9 "Vers un théâtre pauvre", op. cit., p.24.

10 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.47.

11 J. GROTOWSKI, "Recherches sur la méthode", en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.98.

el arte a una moral de la autenticidad? En un discurso pronunciado en Suecia en la Escuela de Arte Dramático de Skara en enero de 1966, Grotowski definió en los siguientes términos la moralidad del arte del actor: "develar en el trabajo toda vuestra verdad", pues "lo que crea es lo único grande en el arte". Dos años después, en diciembre de 1967, en Nueva York, volverá a este problema de la ética. La ética del artista es una ética de la creación: "ésta es realmente la base del problema, no ocultar lo que es fundamental"... o incluso "en el arte, nuestra primera obligación es darnos en nuestra presencia más personal".

La sinceridad de la autorrevelación y la autenticidad absoluta del darse son exactamente los dos grandes principios que, junto con la aceptación de los riesgos de penetrar lo desconocido y el rechazo del narcisismo que ellas implican, van a definir la ética del actor santo. Este actor santo que Grotowski opone al actor cortesano basa su camino sin ninguna duda en la ética del darse, incluso más que en la estética del teatro pobre. Frente al actor cortesano que vende al público un saber-hacer, el actor santo² encarna la ofrenda de sí mismo en su verdad más profunda. La técnica debe ponerse justamente al servicio de esta ética del darse y de la autenticidad.

En efecto, en esta etapa del proceso, el problema de la formación del actor queda bien planteado en términos de adquisición de un método. El actor santo necesita "un método especial de búsqueda y de entrenamiento"³. Aun cuando la respuesta sea diferente, la cuestión es la misma de que hablaba Stanislavski: las condiciones de la creación del actor son tales que no puede liarse de la inspiración del momento; necesita un método. Grotowski no deja de reafirmar la importancia de la herencia stanislavskiana en su proceso; más allá de la diferencia en las respuestas, Stanislavski sigue siendo para él quien planteó las interrogantes fundamentales.

Para Grotowski, el método no podría consistir en la adquisición de un saber-hacer. Su propio aporte a la reflexión contemporánea sobre la formación del

actor fue esencialmente ese proceso de ir concibiendo la técnica del actor como una acumulación. Si bien en los primeros años, como él mismo lo reconoce, la preocupación de *cómo* crear, *cómo* hacer esto o aquello, pudo constituir el centro de la investigación, muy rápido este *cómo* fue percibido más y más como el origen de los clichés, de las recetas, de los estereotipos. Grotowski va a sustituir la pregunta del *cómo* hacer por otra: ¿cómo no bloquear el proceso personal de autorrevelación? Desde entonces el aprendizaje del actor no podría concebirse como un intento por acumular medios y saber-hacer, sino como una vía negativa de eliminación de los bloqueos. El método tiene como objetivo eliminar todo lo que cierra al actor tanto en el plano físico como en el psíquico, todo lo que le impide ser creador, en el sentido en que Grotowski lo entiende, es decir, en que la creación auténtica no puede obviar lo que es íntimo, personal, donde ella es indisoluble de la revelación de sí mismo.

Si bien existe en el trabajo del Teatro Laboratorio una herencia de las técnicas pasadas, hay que reubicarlas a la luz de esta elección de la vía negativa de eliminación de los bloqueos ante la verdad de la creación. Se toman elementos de diferentes técnicas: los trabajos de Stanislavski sobre las acciones físicas, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones extravertidas e introvertidas, las técnicas de entrenamiento del teatro oriental - en particular la Opera de Pekín, el Kathakali indú y el No japonés-, los ejercicios de la práctica yoga... Sin embargo, estos préstamos no se pondrán jamás al servicio de un anhelo por acumular medios, serán utilizados para dar un apoyo al proceso personal.

El entrenamiento y la preparación para el acto

Este proceso personal es un proceso espiritual no voluntario, pero depende de la concentración, de la confianza, de la capacidad de abandonarse. La formación del actor debe consistir también, en gran

persona que, a través de su arte, sube al peñolito y realiza un acto de autosacrificio" ("Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.42).

3 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.33.

1 J. GROTOWSKI, "Rencontre américaine". Entrevista por R. Schechner, en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.200.

2 Grotowski señala que este término no debe ser tomado en el sentido religioso, sino como una "metáfora para definir a una

medida, en estimular esta concentración, esta confianza. Es por ello que el trabajo de entrenamiento tiene como fin, en primer lugar, liberar al actor del miedo, eliminar todo lo que le impide "sentir que su organismo está completamente libre y fuerte y que no hay nada que se oponga a sus capacidades". Grotowski insiste muy a menudo en la seguridad que hay que darle al actor, en esa atmósfera de confianza que es indispensable para la revelación de sí mismo - confianza en sus propias posibilidades corporales, vocales, etc... pero también confianza en el otro.

En el entrenamiento también es esencial el trabajo relacionado con los elementos de contacto. En primer lugar, contacto con el espacio, el suelo, para establecer una relación de confianza entre el cuerpo y el espacio. Para ello, existe toda una gama de ejercicios que van desde la acrobacia como aprendizaje para dominar el espacio, hasta el trabajo de contacto y de tacto con materiales reales o imaginarios. Por ejemplo, caminar con los pies descalzos imaginando que se camina sobre diferentes tipos de suelo, superficie o material (suave, resbaloso, rugoso, liso, húmedo, con burbujas, erizado, seco; nieve, arena candente, borde del agua...). Los pies son los centros de expresión, pues comunican sus reacciones al resto del cuerpo. Luego se repite el mismo ejercicio con zapatos y se intenta mantener la expresividad de los pies descalzos. En seguida se aplica el mismo ejercicio a las manos que sienten, tocan, acarician ciertos materiales y superficies (siempre imaginarios). El trabajo de contacto con el espacio está presente hasta en los ejercicios vocales. Por ejemplo: conversación con el muro, el techo, el suelo; uno espera la respuesta en forma de eco. Estos ejercicios ayudan a exteriorizar la voz, puesto que el actor debe reaccionar hacia el exterior, penetrar con su voz el espacio en torno a él.

También debe entrenarse en el contacto con el compañero (imaginario o real). Para el actor, "el otro" no es solamente el mismo Grotowski, o el monitor, cuya atención y cálida apertura le dan un apoyo esencial en el proceso de autorrevelación, sino también los otros miembros del grupo de trabajo cuya presencia tiene una función muy importante en

el entrenamiento. Junto a la búsqueda solitaria, las sesiones de trabajo en presencia del grupo también ocupan un lugar importante. De este modo, se ejecuta individualmente y con un compañero un mismo ejercicio sobre el proceso Abrazar - Tomar - Distanciar. Se hace lo mismo con los ejercicios destinados a activar diferentes partes del cuerpo. Un ejercicio entre dos los prepara todas al contacto con el compañero: uno entra primero en conversación con los pies, después con las rodillas, los muslos, el abdomen, el pecho, los brazos y finalmente las manos y sólo entonces se intercambian palabras.

Todos los ejercicios basados en el contacto tienen como fin apoyar el proceso personal. En efecto, para Grotowski es esencial desarrollar la facultad de responder al mundo exterior y a el(los) compañero(s), puesto que "no hay impulsos ni reacciones sin contacto".²

La toma de conciencia de la necesidad del contacto llevó muy rápidamente a Grotowski a reorientar la utilización de los ejercicios de yoga, pues, aplicados según su principio original, llevan a cerrar al actor, lo que Grotowski compara a la flor de loto que se cierra sobre sí misma. Para que la práctica yoga pudiera contribuir a crear las condiciones favorables al acto de autorrevelación, era necesario introducir nuevamente en ella el concepto de contacto, de apertura al exterior y al otro. Esta es sin duda la razón fundamental que explica el interés creciente de Grotowski por el tantrismo. Hoy en día, el tantrismo representa para él el acceso al encuentro sin pasar por la técnica.

Si uno quiere colocar al actor en las condiciones que hagan posible el proceso creador mediante el entrenamiento, no basta con liberarlo del miedo al espacio y al otro, hay que darle además confianza en su propio cuerpo, en su propia voz, en sus posibilidades creadoras individuales. El actor debe llegar a ese punto en que se liberará de esta "conciencia del cuerpo que le impide penetrar al interior de sí mismo y revelarse". En consecuencia, se trata no tanto de proporcionar al actor las armas para un dominio, como de liberar en él, a través del entrenamiento, cierta disposición espiritual de apertura

1 "Recherches sur la méthode", op. cit., pp. 96-7.

2 "Le discours de Skara" en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit.,

p. 184.

3 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., pp. 34-5

al auto-análisis y al darse, que hace posible el acto de revelación de sí mismo ante el otro.

A partir de 1970, Grotowski irá mucho más allá en esta vía del "desarme", hasta el punto en que ya no se tratará más de un problema de técnica de entrenamiento. Tendrá la sensación de que en un primer momento él mismo contribuyó a mantener ciertos malos entendidos yendo en la dirección de un sistema, proponiendo la idea de un método. Cuando el *Holiday* sucede al teatro, no se trata ya de aprender a desarmarnos sino de "desaprender, no saber más cómo hacer, sino saber cómo no negarse al acto"¹, "el acto de sinceridad camal", el que consiste en "desarmarse en el encuentro"². No seguir ocultándose, revelarse tal cual uno es, de aquí en adelante ya no se necesita de un actor ante un espectador, se requiere solamente de "un lugar y los suyos", un lugar donde uno no tema las miradas de los otros, y donde se pueda alcanzar el acto de sinceridad muy rápido o después de años.

Grotowski confiesa que es muy difícil responder a la pregunta que queda planteada: ¿es posible encontrar algo que sirva de entrenamiento para el desarme? Sin embargo, a partir del momento en que uno decide dejar la interpretación cotidiana que consiste en ocultar nuestra presencia camal, en ocultar la vida, la intimidad, y uno realiza este acto en presencia de otro, uno lleva a cabo al mismo tiempo, según él, un "entrenamiento"³. Consecuentemente los ejercicios sólo pueden intervenir como lo que sirve a aumentar la confianza en sí mismo; todo lo que proviene de la técnica "se sitúa en la periferia de las cosas"⁴. Es en cierto modo "la oración antes del acto"⁵.

Grotowski no había llegado aún a ese punto en los años sesenta. Sin embargo, las bases de este cuestionamiento radical de la técnica ya se encuentran presentes en el énfasis que pone en la disposición espiritual, que es preparada solamente por el trabajo metódico de entrenamiento. A pesar de todo, es el tiempo en que Grotowski plantea de nuevo la cuestión

de la formación del actor en términos de articulación entre el proceso espiritual individual y la objetividad técnica.

Proceso personal y objetividad técnica

¿Cómo definir, para un actor embarcado en un proceso tan personal, leyes objetivas que permitan fijar técnicas? Este problema constituye el meollo de las investigaciones de Grotowski sobre la formación del actor. ¿Cuál es la formación posible para el actor santo? En otras palabras, "¿cómo podemos observar elementos objetivos yendo al mismo tiempo más allá de ellos para llegar a un trabajo puramente subjetivo?"⁶. En la práctica cotidiana del Teatro Laboratorio, los dos grandes ejes de la formación del actor obedecen a este principio de unión de lo objetivo y de lo personal: los ejercicios de entrenamiento y la búsqueda del guión en el trabajo del papel. Los elementos fijados deben servir siempre de apoyo para buscar lo que es íntimo.

Para comenzar, los ejercicios tienen por objeto ayudar al actor a liberarse de los bloqueos y a alcanzar la libertad de los impulsos, que sola puede permitirle inventar su propio lenguaje corporal y vocal (ese lenguaje que va a construirse a través de la elaboración del guión). No hay recetas; la formación sólo puede ser individual. Ciertamente existe un punto de partida que es el mismo para todos: esos ejercicios cuyos elementos están fijos y que se apoyan en la voz, el cuerpo, el rostro. Sería imposible presentarlos aquí con todo detalle. Ello por razones de espacio, pero también porque sería inútil. En efecto, han sido descritos muchas veces y uno puede remitirse especialmente a las largas descripciones que aparecen en la recopilación *Hacia un teatro pobre*⁷. Aquí, más que reproducirlas, preferimos mencionar lo pasado dando algunos ejemplos precisos con el fin de ilustrar tal o cual aspecto del camino grotowskiano.

1. J. GROTOWSKI, "Jour saint", en "Jour saint" et autres textes, Paris, Gallimard, 1973, Festival de otoño en Paris, nº 6, pp.18-9.

2. *Ibid.*, p.20.

3. J. GROTOWSKI, "Tel qu'on est, tout entier", en "Jour saint" et autres textes, op. cit., p.37.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p.38.

6. "Rencontre americaine", op. cit., p.209.

7. Una descripción detallada de estos ejercicios aparece en las páginas 139-173 de la recopilación *Hacia un teatro pobre*, ed. siglo XXI, México, 1980.

Ya sea que se trate de ejercicios vocales o corporales (esta división, por lo demás, no es completamente exacta, puesto que el entrenamiento ha evolucionado muy rápido hacia ejercicios en que trabajo del cuerpo y trabajo de la voz se mezclan estrechamente), en todos los casos el principio básico de su utilización es que "cada uno debe ejecutarlos según su propia naturaleza". De este modo, los ejercicios sobre los resonadores (que ya practicaba Stanislavski) incluyen todo un conjunto de elementos fijos: utilización sucesiva del resonador superior o craneano, del resonador nasal, después laríngeo, occipital (muy común en el teatro chino), pectoral, ventral... Pero a partir de estos elementos fijos, el ejercicio se desarrolla como exploración personal de las propias capacidades vocales - exploración que conduce a descubrir una multiplicidad de resonadores posibles, y permite no sólo liberar la voz del actor de cualquier bloqueo sino que le da también a cada uno su voz propia y verdadera. No es el dominio el objetivo que se busca aquí, sino la autenticidad íntima.

En los ejercicios físicos o las improvisaciones sobre un esquema, Grotowski introduce sin cesar la búsqueda de la justificación personal, el trabajo sobre las asociaciones individuales y los recuerdos, estos recuerdos inscritos en el cuerpo mismo, en esa "piel que no ha olvidado"². Dicha relación permanente, íntima, entre el trabajo físico y el impulso interior, es la forma esencial que toma la articulación de lo objetivo y de lo personal. Aquí nuevamente la importancia de la herencia stanislavskiana es evidente. Stanislavski formuló la pregunta tomando como punto de partida la experiencia individual e íntima del actor. Era la pregunta justa. Grotowski no dejará de reconocerle el mérito, incluso si se separa de la estrategia de la creación stanislavskiana en la medida en que, en ella, el actor sigue siendo doble, estando dividido, y en que el lugar del cotidiano es excesivamente importante (ese cotidiano que, para Grotowski, es la negación de la autenticidad y el triunfo del estereotipo).

La búsqueda permanente del vínculo con la motivación personal permite que los ejercicios

heredados del pasado o tomados de otras tradiciones culturales se conviertan en los instrumentos de una verdadera exploración individual. Incluso en los simples ejercicios de calentamiento, de flexibilización o de acrobacia se hace intervenir la asociación.

Tomemos por ejemplo los simples ejercicios de calentamiento:

- 1) Caminar rítmicamente haciendo girar brazos y piernas.
- 2) Correr en puntas de pie. El cuerpo debe experimentar una sensación de fluidez, de despegue, de falta de peso. El impulso para correr viene de los hombros.
- 3) Caminar con las rodillas flectadas, manos sobre las caderas.
- 4) Caminar con las rodillas flectadas, manos en los tobillos.
- 5) Caminar con las rodillas ligeramente flectadas, las manos tocan el costado exterior de los pies.
- 6) Caminar con las rodillas ligeramente flectadas, los dedos de las manos sujetan los de los pies.
- 7) Caminar con las piernas estiradas y rígidas, como si estuvieran controladas por hilos imaginarios sujetos por las manos (los brazos van estirados hacia adelante).
- 8) Partir en posición flectada, dar pequeños saltos hacia adelante, volver a la posición inicial. Incluso durante estos ejercicios de calentamiento, el actor debe justificar interiormente cada detalle mediante una imagen precisa.

Un proceso idéntico debe producirse en los ejercicios físicos como, por ejemplo, el del vuelo:

- 1) Posición enrollada y en cucullas, dar saltos pequeños y balancearse como un pájaro listo para emprender el vuelo. Utilizar las manos como alas para ayudar el movimiento.
- 2) Siempre con saltos pequeños, levantarse hasta la posición erguida, mientras se baten las manos como alas para elevar el cuerpo.
- 3) Empreder el vuelo mediante movimientos sucesivos hacia adelante, algo similar al nado. Mientras el cuerpo ejecuta estos movimientos de natación, hay sólo un punto de contacto con el suelo (la punta del pie). Saltos rápidos hacia adelante, siempre sobre la punta de los pies. En este ejercicio semiacrobático, el actor no debe dejar de apoyarse en la motivación interior. Puede

1 "La technique de l'acteur", op. cit. p.177.

2 "Le discours de Skara", op. cit., pp.183-84.

comenzar incluso acordándose de la sensación de vuelo que ha experimentado en sueños para recrear espontáneamente el esquema del vuelo.

En el ejercicio del tigre, basado en una sucesión de saltos (hacia adelante, en altura, en longitud) mezclados con volteretas, el apoyo del compañero puede intervenir con el fin de mantener la motivación interior, creando una situación de batalla, de respuesta que se debe dar a una agresión.

En los ejercicios plásticos de composición (inspirados sobre todo en el teatro oriental), se propone al actor que componga la imagen de una planta, de un árbol, de un animal. Así, en el ejercicio de la flor, los pies son las raíces, el cuerpo el tallo y las manos la corola. A partir de este esquema, el actor debe encontrar la vibración justa, expresar la floración dejándose guiar por las asociaciones personales. Del mismo modo, en el ejercicio del árbol, se recurre a las asociaciones íntimas con personas, recuerdos, situaciones que nutren la expresión muscular de la vitalidad del árbol, de sus tensiones, de sus descansos. En la composición de un animal, no se debe partir de la imitación de una imagen exterior de ese animal, sino de una asociación personal: del carácter preciso que, en ese animal, expresa para el actor un aspecto particular de la condición humana (rechazando, por supuesto, los estereotipos como el león: la fuerza, el zorro: la astucia). En resumen, a través de estos ejercicios de composición, el actor descubre su propia flora y su propia fauna.

El trabajo individual a través del cual el actor, en el entrenamiento cotidiano, explora y desarrolla su cuerpo, su voz, se basa en cierto número de leyes objetivas que se refieren particularmente a los mecanismos de nacimiento de los impulsos y de circulación de las energías.

El cuerpo entero es el centro, la fuente de las reacciones, y debe estar comprometido totalmente, incluso en los ejercicios vocales. De este modo, en el ejercicio del tigre, ya mencionado, el trabajo sobre el resonador gutural se apoya en los movimientos de acocho, de caída, de zarpa. En realidad, el impulso del gesto, pero también de la voz, parte del cuerpo (primero el cuerpo, luego la voz). Todo viene de él y a través de él: siempre debe haber una reacción física en él frente a todo lo que nos afecta; es el cuerpo el que se acuerda, es con él que uno piensa, que uno

reacciona. El organismo viviente, carnal, es una totalidad psicofísica. Por lo tanto, a nivel de los ejercicios será importante para el actor acceder a la unidad de los impulsos y de los gestos, a armonizar las partes del cuerpo. De allí proviene una serie de ejercicios plásticos que implican un trabajo con las partes del propio cuerpo y con el cuerpo como totalidad. Por ejemplo, el ejercicio de juegos con su propio cuerpo: darse una tarea concreta como oponer una parte del cuerpo a otra. El lado derecho es gracioso, hábil, hermoso, con movimientos seductores y armoniosos. El lado izquierdo espía celosamente al lado derecho. Ataca al lado derecho, para vengar su inferioridad, y trata de degradarlo y de destruirlo. El lado izquierdo gana, pero al mismo tiempo está condenado a perder porque no puede sobrevivir sin el lado derecho, no puede moverse. El cuerpo puede dividirse fácilmente en sectores opuestos: por ejemplo, dos miembros solos pueden oponerse uno a otro - una mano y un pie, un pie y el otro, la cabeza y la mano... Siempre hay que darle vida incluso a las partes del cuerpo que no se encuentran implicadas directamente.

Cierta región del cuerpo constituye, sin embargo, la base de los ejercicios: la columna vertebral. El trabajo sobre la columna vertebral es fundamental para encontrar los puntos de equilibrio, al igual que en cierto número de posiciones yoga que Grotowski retoma. Pero también es fundamental para la investigación sobre los impulsos. En efecto, se considera la columna vertebral el centro de la expresión, todo impulso motriz, viviente, se origina en la región lumbar. De allí la existencia de ejercicios destinados especialmente a su flexibilización, como el ejercicio del gato; ejercicio que se basa en la observación de un gato cuando se despierta y se estira. El sujeto se encuentra tendido sobre su estómago, completamente relajado. Las piernas están separadas y los brazos forman un ángulo recto con el cuerpo, las palmas hacia abajo. El "gato" se despierta y lleva los brazos al pecho, los codos levantados de modo que las palmas de las manos formen una base de apoyo. Se elevan las caderas mientras las piernas "caminan" sobre las puntas hacia las manos. Se eleva y estira de lado la pierna izquierda, se eleva y estira simultáneamente la cabeza. La pierna izquierda vuelve a descansar en el suelo, apoyada sobre la

punta del pie. Se repiten los mismos movimientos con la pierna derecha, la cabeza siempre extendida hacia arriba. Se estira la columna vertebral, colocando primero el centro de gravedad en el centro de la espina dorsal, después más alto hacia la nuca. En seguida, se gira y cae sobre la espalda relajándose.

Por supuesto, existen otros centros de energía además de la columna vertebral; sin embargo, el núcleo está allí. Algunas leyes objetivas del cuerpo humano guían por lo tanto el entrenamiento del actor. Pero, sin embargo, ya al nivel de sus ejercicios, debe desarrollar su imaginación corporal y comenzar a buscar su material creador, echar las bases de su lenguaje orgánico propio, personal, que va a estructurarse en el guión.

Autorrevelación y estructura: el guión y los signos

No basta con eliminar todo lo que bloquea el proceso de autorrevelación, hace falta también permitirte expresarse. Para ello el actor debe encontrar su propio lenguaje psico-físico. La segunda gran etapa de la formación del actor es precisamente el trabajo con los signos, la elaboración del guión del papel.

Aun cuando el proceso fundamental es personal e íntimo, el trabajo con la estructura no es menos indispensable. Para Grotowski, el principio decisivo de la expresividad del actor se encuentra en la unión de la espontaneidad (la del impulso íntimo) y de la estructura. "Mientras más nos absorbe aquello que está oculto en nosotros en el exceso... más rígida debe ser la disciplina exterior, en otras palabras, la forma, el ideograma, el signo". No sólo no hay oposición entre el proceso personal y el trabajo sobre la forma, sino que por el contrario el proceso íntimo siempre debe ser articulado. Incluso es la composición la que lo purifica. Grotowski no deja de afirmar en reiteradas ocasiones su rechazo al caos, de mostrar esta amenaza de lo anormal y de lo informe que pesa sobre la búsqueda de la espontaneidad.

El papel será el trampolín que permita, a

través de la creación artística de un guión, articular el proceso. El trabajo del actor se centra aquí en el concepto de signo. En efecto, en la elaboración del guión, el actor no trabaja sobre la base de detalles fijos sino a signos. ¿Qué significa este concepto de signo? "El signo es el impulso claro, puro"¹, "es una reacción humana purificada de todos los fragmentos, de todos los otros detalles que no tienen importancia"². El signo, el ideograma, es orgánico y constituye la expresión del proceso físico; sirve para comunicar las motivaciones ocultas del actor.

Grotowski insiste a menudo en la necesidad de establecer el guión de los signos como algo natural, y en el hecho de que el signo - o el ideograma - como estructura no es construido sino revelado. Sin duda, Grotowski hace implícitamente referencia a Stanislavski en esta oposición entre construcción y revelación, recalcando así la diferencia de las respuestas frente al problema del papel. La tarea del actor grotowskiano no es construir un personaje, sino revelar el guión de los signos.

Para comprender, no hay, sin duda, mejor metáfora que la del escultor. ¿De hecho, qué hace el escultor? "Retira lo que cubre la forma que como tal ya existe al interior del bloque de piedra, revelándola en lugar de construirla"³. En realidad, se trata para el actor de alcanzar, de determinar el signo orgánico como expresión elemental del impulso puro, y para ello, necesita eliminar de su expresión todos esos elementos de la conducta cotidiana que oscurecen, envuelven, ocultan el impulso puro. Nuevamente, Grotowski propone al actor la vía del despojamiento y no la de la proliferación de los medios para encontrar la línea orgánica del guión personal.

¿Cómo se puede concebir, dentro de esta perspectiva, el trabajo sobre el texto? El texto funciona como "una especie de bisturí que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendemos, para encontrar lo que está oculto en nosotros y realizar el acto de encontrar a los otros"⁴. Sólo las grandes obras clásicas pueden cumplir esta misión. Los textos que sirven de trampolín al actor son, en efecto, esos textos-mito, que pertenecen a una gran tradición, que se

1 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.38.

2 "Le discours de Skara", op. cit., p.192.

3 *Ibid.*

4 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p. 38.

5 J. GROTOWSKI, "Le théâtre est une rencontre" en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.55.

encuentran cargados con toda una concentración de experiencias "en el sentido elemental y humano"¹. Esto significa que más allá de la dimensión nacional y de esa "diferencia de voz" que constituye el contexto histórico², estos textos remiten a una "experiencia de la verdad humana común"³. Entre ellos se encuentran los grandes clásicos polacos, algunos textos-mito de la tradición occidental como Fausto, pero también grandes textos que no pertenecen a la literatura dramática como La Biblia o Dostoiévski.

En su encuentro-confrontación con el texto, tomando en cuenta por supuesto la gran distancia que lo separa de las experiencias pasadas, el actor, gracias al trampolín que le proporcionan esas situaciones primordiales transmitidas por la tradición, logra encontrar, en este "ser anterior del Verbo" con que se reúne, lo que es esencial para él en su propia vida⁴. Al mismo tiempo, alcanza la expresión de lo universal en el sentido de situación humana primordial y elemental. Esta articulación de lo íntimo y de lo universal debe ser la base de su comunicación con el espectador y permitir que su acto individual tome una dimensión ejemplar.

De hecho, a través de la representación, el actor no tendrá como objetivo satisfacer las necesidades culturales del espectador. No buscará tampoco obtener de él el reconocimiento de su gran dominio técnico. Lo que importa es que le regale al espectador la autorrevelación ejemplar de un ser humano para arrastrarlo en un proceso paralelo de auto-análisis y de realización de sí mismo. Por lo tanto, en aquello que tiene de más íntimo, el acto del actor es el más ejemplar.

Este ser ejemplar no se refiere por consiguiente en forma alguna a lo profesional o lo técnico. Su esencia es que el actor encarne ante el espectador una aventura humana, una búsqueda donde todo el ser está comprometido. El compromiso personal puede ir más o menos lejos, puede poner en juego capas más o menos profundas de la personalidad del actor. En su punto extremo, el actor puede alcanzar esa cima, ese "clímax" en su propia

superación de la cual Ciestak en *El príncipe constante* constituye una imagen imborrable⁵. Llegado a ese punto, el concepto de oficio se quiebra. Se trata de "otra cosa" - de algo que pertenece al orden de lo humano y no ya de lo profesional.

Lo humano y lo profesional

A partir de los años sesenta, cuando quería definir su proceso como "científico", Grotowski decía frecuentemente que su idea de investigaciones metódicas sobre las condiciones de la creación del actor y de las leyes que las gobiernan era en cierto sentido muy próxima a las ciencias humanas, en la medida en que el concepto de "investigación", desde su punto de vista, comprendía la idea de una penetración de la naturaleza humana misma⁶. Ya en esa época, le interesaba ante todo el actor como ser humano. Y, lo hemos visto, cuando habla de Stanislavski como de aquél que planteó las preguntas metodológicas fundamentales, es justamente en la medida en que Stanislavski formuló la pregunta de la creación en la perspectiva de tomar en cuenta la experiencia humana del actor. Pero Stanislavski se situó siempre en un plano del que Grotowski se va a alejar más y más: el del oficio del actor (en ese plano, por lo demás, Stanislavski será siempre para él un ejemplo: el hombre que representa una cima).

Desde el comienzo, Grotowski desconfió del profesionalismo, pero después de 1970 se acentúa la oposición que establece entre lo humano y lo profesional. Progresivamente "se pone en la balanza la plenitud del hombre. El ser humano en su totalidad", tanto así que "Lo que tenemos que realizar es humano y no profesional"⁷. Grotowski siempre reveló las trampas del "oficio", concebido como lo que nos impulsa a transformarlo todo en trucos. Siempre se mostró reticente ante las recetas, aunque tuvieran un alto nivel técnico. Desde entonces, dejó el profesionalismo y hoy en día el compromiso con la búsqueda de un método le parece no sólo lo que nos lleva hacia las trampas del saber-hacer y de la

1 *Ibid.*, p.58.

2 *Ibid.*

3 "Vers un théâtre pauvre", op. cit., p.22.

4 Cf. "Rencontre américaine", op. cit., p.206.

5 Cf. el tan hermoso estudio de Serge Ouaknine sobre *El*

Príncipe Constante en *Les Voies de la création théâtrale* (Paris, C.N.R.S., 1970, pp.21 y siguientes).

6 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.25.

7 "Tel qu'on est, tout entier", op. cit., p.37.

creación de nuevos estereotipos, sino también lo que nos sirve en realidad para evitar afrontar la verdadera respuesta: "evitar ese acto que sería la respuesta"¹, ese acto que precisamente no es profesional sino humano.

Sin duda, Grotowski formó en los años sesenta actores para cierto teatro que tenía su estética propia, y esto apoyándose en técnicas. Cieslak, en **El príncipe constante** pudo aparecer, con justicia, como quien concretaba de manera ejemplar el ideal del actor grotowskiano. Sin embargo, el sentido del trabajo de Grotowski nunca fue elaborar y fijar un modelo de actor. Respecto de esto se puede decir que aquéllos que creyeron retomar su herencia contentándose con reproducir técnicas, en cierta forma han traicionado el espíritu mismo de su camino - que siempre fue, para citar una hermosa frase de Brecht, "a una nueva situación, una nueva respuesta". La afirmación de este retorno sin fin al cuestionamiento constituye, sin duda, el aporte esencial de Grotowski al actor contemporáneo. Es significativo que en el Teatro Laboratorio hoy en día se busque la respuesta por diferentes vías: Grotowski por cuenta propia se ha alejado de la técnica, pero algunos de sus colaboradores, como Cieslak o Moik, por ejemplo, dirigen a menudo talleres de entrenamiento. Lo importante es comprender que la técnica ya no es más, para el Teatro Laboratorio, el centro: la búsqueda de la respuesta puede hacerse con o sin ella. Lo esencial es la búsqueda de una respuesta no en la escuela sino en el grupo. Si es necesario ver dónde hay una herencia verdadera de Grotowski, ésta ciertamente no se encuentra en la recuperación de sus técnicas por escuelas de teatro, sino más bien en la existencia de grupos cuya búsqueda tiene su

origen en las cuestiones que él ha planteado.

Cuando Grotowski, después de 1970, define su proceso, habla de búsqueda, una búsqueda de la vida sin mentiras que él opone progresivamente al profesionalismo. En efecto, éste no puede jamás, según él, escapar por completo a su falsedad. En todo caso, hoy en día ya no puede dar la respuesta. Sin duda ya desde los años sesenta se encontraba, en la concepción del arte del actor como modo de vida y objeto de una búsqueda sobre la naturaleza humana², el origen de esta evolución que debía llevar a rechazar en conjunto los conceptos de técnica, método, oficio. Grotowski busca actualmente otras respuestas. Los términos teatro, actor, pertenecen al pasado, a "lo que fue"³. "El actor ya no existe. Lo que existe es el hombre que es más que los otros en el encuentro"⁴, es decir, quien profesional o no, acepta el riesgo de una aventura donde se trata de superar los límites de las relaciones convencionales.

Ya no podía tratarse más de "formación" en ese espacio del Holiday, espacio parateatral abierto al encuentro, a las experiencias camales y concretas entre yo y el otro - un encuentro que ya no necesita el apoyo de la técnica⁵. "Sobrepasar las fronteras entre yo y tú" y "encontrar un lugar donde tal ser en común sea posible"⁶, ésta es, desde 1970, la aventura fuera del teatro que ha propuesto Grotowski. De ahí en adelante, "la respuesta no puede ser formulada, sólo es posible hacerla" y si aún podemos hablar de práctica es quizás en referencia a la de esas personas que recorrieron el desierto en busca de la verdad sin mentira desde hace siglos⁷. La práctica comienza con la búsqueda.

1 "Jour saint", op. cit., p. 18-9.

2 Sobre esta concepción del actor y esta evolución, remitirse a nuestro artículo: M. Borie, "J. Grotowski: D'un théâtre de la régénération à la régénération sans théâtre" en *Théâtres à l'est*, número especial de *Cahiers de l'Est*, Paris, Albertus, 1977.

3 Es el título que se le dio a una intervención de Grotowski en América Latina durante el verano de 1970. Cf. "Jour Saint" et

autres livres, op. cit., p. 43 y siguientes.

4 "El le Jour saint devendra possible", en "Jour saint" et autres livres, p. 80.

5 Cf. J. GROTOWSKI, "L'art du débutant" en *International Theatre Information*, Paris, 1978, verano-primavera, pp. 2-6.

6 "El le jour saint devendra possible", op. cit., p. 75.

7 "Jour saint", op. cit., pp. 5-6 y p. 17.

Pedro Orthous en el tiempo*



Fernando González M.

Director teatral
Director Academia Club de Teatro

En la vida de las personas hay experiencias que se convierten en impactos orientadores y definidores de vocaciones.

Siendo aún niño tuve mi primer gran encuentro con el Teatro. Fue una noche, en la Plaza de la Constitución, cuando divisé a lo lejos, a través de una entusiasta y respetuosa multitud, una representación de **Fuenteovejuna**, con ocasión de los festejos de toma del mando del Presidente Ibáñez. Mi segundo impacto lo viví pocos años después. Fue en una matiné del Teatro Antonio Varas con **Un sombrero de paja de Italia**. Al terminar la brillante y alegre función, recorrí el foyer mirando fotos de versiones de la obra de Labiche hechas en diversos países, e inmediatamente concluí que en ninguna parte se podría haber hecho en forma tan atractiva.

Tanto **Fuenteovejuna** como **Un sombrero de paja de Italia**, pese a lo distintas, me provocaron un gran impacto. Creo que aquella **Fuenteovejuna**, me enseñó a leer teatro clásico con imaginación y ese

Sombrero de paja de Italia me demostró que una obra, de cualquier género, se puede convertir en una experiencia estética imborrable cuando está montada por verdaderos artistas. Aquellos dos espectáculos fueron creaciones escénicas de Pedro Orthous.

Es probable que Pedro haya aprendido con sus compañeros del Teatro Experimental lo que luego le reforzaron sus maestros franceses (Dullin, Jouvet, Batty, entre otros): el Teatro debe abordarse con pasión, profundidad y siempre con imaginativa forma, entendiendo que el éxito debe ser en primer lugar un éxito artístico.

En el plano personal, su envidiable cultura e inteligencia no le impedían tener un discurso entretenido que se imponía naturalmente como centro de irradiación de temas y decisiones. Uno no sabía cómo nacía, en los que rodeábamos a Pedro, el deseo de escuchar la música, por ejemplo, que Pedro quería escuchar. Con dos trazos de motivación ya estábamos deseosos de escuchar: el concierto para

* Homenaje a Pedro Orthous al cumplirse 15 años de su fallecimiento.



"Fuerteovejuna": ITUCH, 1952. Dirección: Pedro Orthous.

piano de Khatchaturian o algo de Honegger o Shostakovitch. Y cuando él consideraba que la velada había logrado una atmósfera adecuada... Ravel, "Los Valses Nobles y Sentimentales" en distintas versiones que culminaban con la de Rosita Renard. El momento de la despedida era sugerido por el fascinantemente impositivo anfitrión con la sonata "Les Adieux" de Beethoven.

La variedad de intereses que motivaba tan vitalmente a Pedro hacía que tanto su actividad artística como la personal, pese a lo tajante de su inteligencia ya la profundidad de sus análisis, estuviera siempre exenta de pesadez. El provocaba momentos importantes con su sola presencia. Era una persona que creaba el entorno.

El talento (en primer lugar), la inteligencia y la cultura como claves para la comprensión del presente, "Un Sombrero de Paja": María Cánepa y Héctor Duvachelle, ITUCH, 1956. Dirección: P. Orthous.



tanto artístico como social, eran méritos muy valorados por Pedro en las personas que lo rodeaban.

Poseía gran capacidad de abstracción, pero era capaz de darse a entender ampliamente, apuntando al centro del asunto que preocupaba.

Ya en los primeros ensayos de sus montajes entregaba síntesis ideológicas de los contenidos que debían ser aclarados en el montaje y también, claramente, orientaba sobre la forma propuesta para proyectar aquellos contenidos.

Siempre que se recuerda a Pedro como Director se alude a los grandes títulos que abundan en su curriculum. Sin embargo, la dramaturgia nacional recibió, de parte de él, un gran tratamiento que hacía resaltar el vuelo de textos tales como *El Evangelio según San Jaime* de Jaime Silva, o *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda. *El Evangelio* encontró en Pedro la solución escénica adecuada: la transparente ingenuidad apoyadora de una combativa ideología. Esta obra, y su acertado montaje, provocó una de las más grandes reacciones políticas de que se tenga memoria en el teatro chileno. Un sector de poderosos espectadores decía que la obra era un sacrilegio y decidió defender a la Iglesia (pese a que el director tuvo la opinión de dos famosos sacerdotes, quienes en su oportunidad libraron al espectáculo de cualquier ofensa a la Fe). Lo cierto es que a aquellos espectadores parecía molestarles más la incómoda contradicción entre su supuesta religiosidad convenientemente aliviadora de culpa, frente a los tiempos más justicieros que

parecía anunciar la obra. En algunas ocasiones Pedro, incluso, llegó a enfrentar desde el escenario a los agresores. En Los Angeles debió cancelarse la representación a pocos minutos de haber comenzado, puesto que los minoritarios pero organizados y poderosos ofendidos ya no se conformaban con pillar y arrojar monedas al escenario, sino que ordenaron a sus trabajadores lanzar piedras sobre el elenco. La función sólo pudo realizarse al día siguiente cuando se contó con el seguro alero de un campus universitario de la región.

Con el *Murieta*, nos enfrentamos a un Pedro que parecía "ver" en el hermoso poema dialogado de la primera versión, lo que para nosotros no era tan evidente. Pedro nos convenció, a priori, de la virtualidad escénica que el texto logró sólo después que el poeta lo trabajó con las sugerencias del Director.

Otro de los aspectos importantes de mencionar en el director Pedro Orthous es su habilidad para arreglar la composición escénica. El atractivo formal de muchos de sus espectáculos estaba apoyado en la solución plástica de la planta de movimientos. A veces, comenzaba haciendo un gran borrador de las agrupaciones básicas de las escenas claves del acto. Luego, daba libertad al elenco para que se moviera entre estos hilos. El resultado era

"Los Fisicos": ITUCH, 1963. Dirección: Pedro Orthous.



Pedro Orthous en 1942, y como actor en el "El Caballero de Olmedo" de Lope de Vega, ese mismo año.

una "planta" cómoda, apoyada en una sólida solución plástica que definía el estilo total del espectáculo.

Una vez, entre muchísimas otras, visitamos con Sergio Aguirre a Pedro y María Cánepa, su mujer, en su pequeña casa de veraneo de Pichidangui. Recién habían abierto al "Bulín", como Pedro le llamaba a la casita. María preocupada de cosas "útiles" y Pedro, luego de organizar su bar de verano, estaba arreglando el pequeño jardín para la temporada. Había dispuesto las tapias de las ventanas en forma de biombos, separadas en tres grupos. Rápidamente los visitantes de verano estuvimos cambiando piedras y macetas, siguiendo las decisiones del dueño de casa. Le pregunté que para qué trabajar tanto el primer día y respondió que lo mejor era componer claramente el primer día, porque cuando se compone bien queda asegurado el arreglo para toda la "temporada".

Muchas veces, Pedro usó escenarios muy despejados (*Santa Juana*, el mismo *Murieta*, *Las Troyanas*). En estos montajes el soporte estructural de la composición no era la relación actor-escenografía sino que solamente los propios actores. Hacia, entonces, una especie de "estructuralismo" humano, pero con reminiscencia de la pintura renacentista, preferentemente, en la orientación de los grupos. La sólida tradición en una forma actual. Esa forma actual hacía convincente que, en la corte francesa del siglo XV de *Santa Juana*, los cortesanos se vistieran como lo hacían los Beatos en el presente.

La forma de los montajes de Pedro no eran sólo una solución estética. La forma en él siempre provenía de la base ideológica de la obra, lo que le permitía explicar la esencia ideológica del texto.

Contaba Pedro que durante su primer viaje a Europa, visitando en París el camarín de Ludmilla Pitoeff, le preguntó a la célebre actriz qué era para ella una gran interpretación. Ella le respondió: "mi joven amigo, una gran interpretación es una gran explicación".

Su pasión por la gran cultura y por la experiencia escénica como Arte, no lograba separarlo de su inquietud sobre el teatro popular. Sabía que la masa no había llegado aún a los teatros universitarios, pero que ahí estaba. Sabía que desde don Alejandro Flores hasta Doroteo Martí un tipo de teatro fluía, conquistando al gran público. En Inglaterra había visto representar Shakespeare al popular actor Donald Gullitt, quien al finalizar el espectáculo se dejaba arrastrar por las pesadas cortinas. Mientras aún era presa del "pathos" de su espectáculo, la multitud agradecía la emoción experimentada.

Quiso haber hecho en Chile una experiencia de gran Teatro con elementos entusiasmanles para la masa, como por ejemplo contar con la actuación del entonces famosísimo actor de radioteatro Doroteo Martí. Una invitación a los países socialistas impidió la realización de la atractiva experiencia.

Una mirada a la vida de un artista como Pedro Orthous abarca tantos aspectos, que es imposible intentar un panorama completo. Pedro siempre se



"Noche de Reyes", con la que se inauguró el Teatro Antonio Varas en 1954. Dirección: Pedro Orthous.

nos escaparía y nunca tendríamos aquella síntesis total.

Para otra oportunidad quedarán sus métodos en la docencia, sus experimentos en el campo de la actuación, como el realizado junto a los médicos Susana Bloch y Guy Santibáñez ("Técnicas Psico-Fisiológicas en el Entrenamiento de Actores"), su posición frente al Arte y la política. Lo que nos queda de él es el recuerdo de una existencia dedicada al Teatro y una vida consecuente. En una ocasión, después del 11, le fue ofrecido un sillón académico. Pedro, agradecido, declinó tan merecida distinción. Lo rechazó porque dicha institución nada había hecho frente al asesinato político del músico Jorge Peña en La Serena... nunca supe que fueran amigos... Así, también, era Pedro Orthous.

"Macbeth": ITUCH, 1959. Dirección: Pedro Orthous.



NOTICIAS 1989

1. Entre el 1 y el 22 de enero, se efectúa la XIII Temporada de Teatro al Aire Libre, organizada por la Universidad Católica. Algunas de las obras presentadas fueron: **El paseo de Buster Keaton**, **La remollenda**, **Desvistase por favor**, **Crónica de una muerte anunciada**, **Salmón Vudú**, **La vida es sueño**.
2. Franklin Caicedo, actor chileno radicado en Argentina, presenta en el Teatro Cariola su espectáculo **Neruda, déjame cantar por ti** (enero).
3. El grupo colombiano "La papaya parlía" realiza una breve temporada en nuestro país con el siguiente repertorio: **Nuestra pequeña estabilización**, **Requiem**, **Reflejo de vals**, **Insterticios**. En Santiago, actúan en el Teatro La Batuta, en el mes de marzo.
4. El grupo de teatro francés "Royal de Luxe" logra una entusiasta acogida con un espectáculo callejero **El rodaje de una fotonovela** (marzo).
5. La pieza radiofónica **No hay viajero sin equipaje**, del dramaturgo Carlos Cerda, fue elegida el mejor radioteatro transmitido en la República Democrática Alemana en el año 1988 (marzo).
6. El dramaturgo Marco Antonio de la Parra tiene una destacada participación en el Encuentro Internacional de Teatro que se realiza en Buenos Aires, dentro del marco de la XV Feria Internacional del Libro (abril).
7. Se estrena en Valparaíso la obra **Un extraño ser con alas**, basada en un cuento de Gabriel García Márquez. La dirección es de Juan Edmundo González (abril).
8. La compañía de teatro "Gala" (Grupo de Artistas Latinoamericanos) estrena, en Washington, el 28 de abril, **La secreta obscenidad de cada día** (Marco A. de la Parra).
9. **Cartas de Jenny** (Gustavo Meza e Imagen), **Los payasos de la esperanza** y **Marengo** (Mauricio Pesutic) son las obras chilenas que participan en el Festival de Teatro en Paraguay, entre el 8 y el 15 de mayo.
10. En el Festival de Teatro de las Américas (Montreal), efectuado en el mes de mayo, dos son las obras chilenas que estuvieron presente: **La secreta obscenidad de cada día** y **La negra Ester** (Roberto Parra).

-
11. Con la obra **Al paso de los sueños**, el grupo chileno "La carreta" participó en el Segundo Festival Internacional de Teatro que organiza la Universidad Autónoma de Guayaquil, Ecuador (julio).
-
12. Con el espectáculo **Una semana de sueños**, regresa a nuestro país la alameda compañía Teatro Negro de Praga", actuando en el Teatro Teletón (julio).
-
13. Marcel Marceau, el gran mimo de nuestro tiempo, realiza una breve temporada en el Teatro de la Universidad de Chile (julio).
-
14. Durante un mes (agosto), cinco obras participaron en el IV Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, dedicado en esta oportunidad a Eugenio Guzmán. Estas son: **Altazor**, **Danza para dos movimientos**, **Arucatl**, **Flores de papel** y **El zoológico de cristal**. La ganadora fue **Arucatl**.
-
15. El actor Tomás Vidiella obtiene el premio Max Factor Internacional 1989 (octubre).
-
16. Entre el 5 y el 8 de octubre se realiza en Módena, Italia, un Seminario sobre Grotowski. De Chile participaron María de la Luz Hurtado y Héctor Noguera.
-
17. La Asociación de Periodistas de Espectáculo otorgó los siguientes Premios Apes, en Teatro: mejor montaje, **La negra Ester**; mejor actor, Boris Quercia; mejor actriz, Rosa Ramírez; mejor autor, Marco A. de la Parra; mejor director, Andrés Pérez (noviembre).
-
18. El sainete **Entre gallos y medianoche** (Carlos Cariola) es presentado por Prodart en la ciudad de Concepción (noviembre).
-
19. En la mención teatro nacional, **La negra Ester** obtiene el premio del Círculo de Críticos de Arte (diciembre).
-
20. Con motivo de celebrarse diez años del fallecimiento de Eugenio Dittborn, se realizó una ceremonia en la cual la Sala 2 del Teatro de la Universidad Católica fue bautizada con su nombre (diciembre).

ESTRENOS 1989

"Marengo"

"Hanjo"



"Los Días Felices"

* oh, Qué Formidable Prostituto *

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1989

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUMIN. VEST.	MES ESTRENO
1	La Tragicomedia del Rey de la Patagonia *	A. del Bosque	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica	G. Meza R. Cruz R. López M. Correa	Enero
2	Vamos Chile *	P. Campos J. Bravo		Teatro Providencia	P. Campos	Enero
3	Ingenuas palomas *	A. Sievoking	Teatro El Carrusel	El Galpón de Los Leones	A. Sievoking S. Zapata B. Trumper M. Correa	Abril
4	Chiloé, cielos cubiertos	M.A. Requena		Teatro Cariola	N. Brodt G. Ganga J.C. Castillo R. Goldstein	Abril
5	Un hombre llamado Isla	J. Díaz		Casa Kamarundi	N. Báez	Abril
6	Náufragos en el parque de atracciones	J. Díaz	Teatro La Mascarada	Teatro La Mascarada	S. Santelices	Mayo
7	Maingo *	M. Pesutic	Taller Teatro Dos	Teatro U. Católica	C. di Girolano M. Correa	Mayo
8	La noche de los volantines *	Ictus y M. A. de la Parra	Teatro Ictus	La Comedia	N. Sharim C. Garrido M. Sotomayor	Mayo
9	Sea infiel sin que se note (café-concert)	L. Soto Ramos		Restaurante Cassandra		Mayo
10	Cartas de Jenny *	G. Meza	Teatro Imagen	Imagen	G. Meza	Junio
11	Aniversario *	F. Cuadra	Cia. Teatro Chileno	El Conventillo	F. Cuadra	Junio
12	Como en Santiago	D. Barros Griz	T. itinerante B	Camilo Henríquez	E. Guzmán P. Núñez	Junio
13	La última canción	L. Rivano		Picaresque	L. Wigdorsky	Junio
14	El fantasma de mi padre *	E. Dorat		Teatro Arte Cámara Negra	J. Silva R. Campusano G. Ganga	Junio
15	condenados a soñar *				A. Bratto	
16	Altazor *	V. Hultóbro	Teatro de la Loba	Ictus	R. Marquet G. Vega M. Perlis	Agoosto
17	La sombra de los dioses *	A. Quintanilla	Magenta	Centro Cultural Los Andes	A. Quintanilla	Septiembre

continúa

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1989

(continuación)

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUMIN. VEST.	MES ESTRENO
18	Ensalada a la chilena *	Creación colectiva		El Conventillo	G. Prieto E. Muñoz	Septiembre
19	Cabanet Bijoux	J. Pineda y A. Zemma		Providencia	T. Videla S. Zapata	Septiembre
20	El locutorio	J. Díaz	Teátrica	Casa Kamarundi	G. Landó	Octubre
21	La pipirijana *	J. Díaz		La Batuta	C. Pueller G. Ganga F. Fernández	Octubre
22	Viva la República *	R. Grifero	Teatro de Fin de Siglo	Teatro de Fin de Siglo	R. Grifero H. Jenckars	Noviembre

* PRIMER MONTAJE

Recopilación: E. Guerrero

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1989

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUMIN. VEST.	MES ESTRENO
1	El prisionero de la Segunda Avenida *	N. Simon	Teatro La Feria	Teatro La Feria	J. Vadell S. Borchli P. Oróstegui	Enero
2	Ionesco-Ionesco *	Ionesco (selección)	Egresados Club de Teatro F. González	Teatro Arte Cámara Negra	F. González P. Núñez	Enero
3	La farsa de los tanabrosos *	M. de Ghelderode	Alumnos Escuela Teatro Imagen	Espiral	J.A. Peña	Enero
4	El gorro de cascabeles *	L. Pirandello	Teatro itinerante	Camilo Henríquez	P. Mortheu B. Trumper P. Núñez	Abril
5	La empresa perdona un momento de locura *	R. Santana		Teatro Arte Cámara Negra	R. Chignoli A. Shinga D. Vega L. Fernández	Abril
6	La muerte *	W. Allen	Teatro La Batuta	La Batuta	M. Irbanen	Abril
7	El contrabando *	P. Suskind		Goethe Institut	M.E. Duvauchelle	Abril
8	El avaro	Moliere	Teatro del Arte		R. Valenzuela M. Catalá	Abril

continúa

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1989

(continuación)

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUMIN. VEST.	MES ESTRENO
9	Las picardías de Scarpin	Moliere		Centro Cultural Los Andes	J. Gajardo J.C. Jiménez	Abril
10	El maestro *	Ionesco		El Galpón de Los Leones	C. Lillo	Abril
11	La cuna del héroe *	Días Gómez	Cía. Profesional de Teatro	La Batuta	E. Benvenuto	Mayo
12	Oh, qué formidable prostituto	E. Ionesco	Alumnos Teatro La Casa	La Casa	F. Cuadra	Mayo
13	Cosas de papá y mamá	A. Paso		Teatro Abril	L. Torres	Mayo
14	Orquesta de señoritas	J. Anouilh		La Cucaracha	C. Madanes S. Zapata	Mayo
15	La tempestad *	W. Shakespeare		El Conventillo	M. Brickman y S. Wunsch E. Sáenz R. Yáñez P. Nuñez	Mayo
16	Los días felices	S. Beckett		Instituto Francés de Cultura	F. González S. Zapata Y. Soto	Junio
17	El servidor de dos patrones	C. Goldoni	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica	R. Grifero R. López H. Jonckers	Junio
18	Galileo Galilei *	B. Brecht	La Batuta	Teatro La Batuta	M. Iribarren G. Ganga C. Godoy	Junio
19	Jacobo, el porvenir está en los huevos *	E. Ionesco	Teatro Nacional Chileno	Sala Antonio Varas	P. Mertheru G. Ganga R. Campisano	Junio
20	La Celestina (adaptación)	F. de Rojas	Ditirambo	El Conventillo	D. Muñoz	Junio
21	El cuervo *	A. Sastre	Lope de Vega	Estadio Español	M. Gatica	Julio
22	Yepeto *	R. Cossa		El Galpón de Los Leones	S. Aguirre E. Nuñez	Julio
23	Pigmalion's lady	B. Shaw	Thespis	U. Metropolitana	S. Guzmán	Agosto

continúa

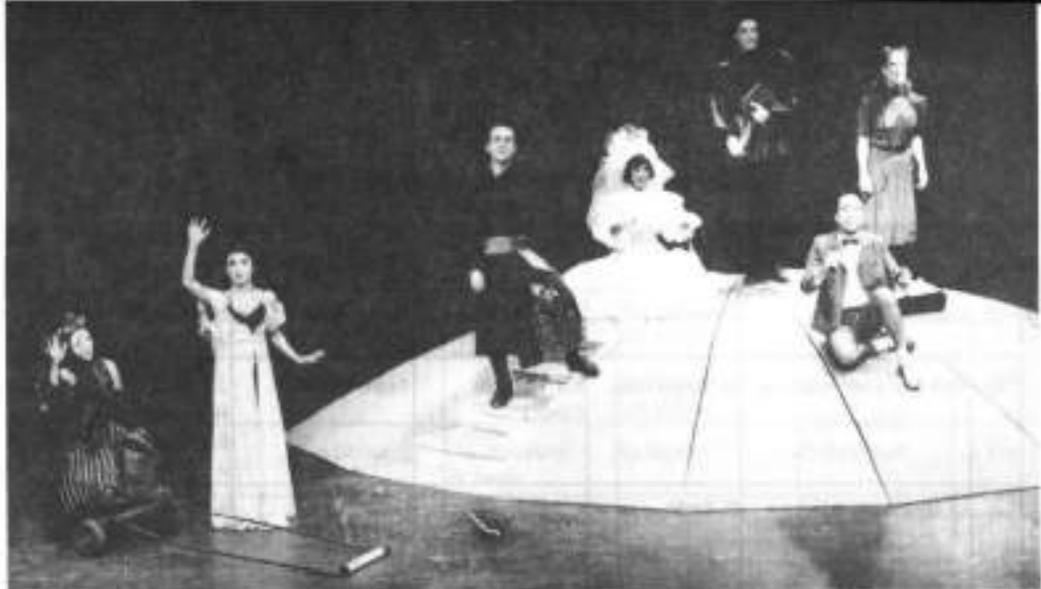
ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1989

(continuación)

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUMIN. VEST.	MES ESTRENO
24	Una vida en el teatro *	D. Mamet	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica	H. Noguera J.C. Castillo	Agosto
25	Pantalón y las visitadoras *	M. Vargas Llosa	Cia. Teatro de Cámara	Teatro Abril	J.A. Peña H. Jonckers B. Trumper J. González	Agosto
26	La extraña pareja *	N. Simon		El Galpón de Los Leones	A. Sivoking L. Paredes J. Navarro S. Zapata	Agosto
27	Las brujas de Salem	A. Miller	Alumnos U. de Chile	Agustín Siró	S. Aguirre P. Cuevas M.I. Retamalés	Agosto
28	¡¡Al que le toca! La toca... *	A. Bergman		El Conventillo	T. Vitiello	Agosto
29	El zoológico de cristal	T. Williams	Teatro La Música	Teatro Arte Cámara Negra	F. Cuadra	Septiembre
30	Macbeth	W. Shakespeare	Teatro O	Cárcel de Nos	R. Sánchez F. Fernández	Octubre
31	Hanjo *	Y. Mishima	La Luna	Instituto Cultural Bco. del Estado	A. Castro	Octubre
32	Taxi *	R. Cooney		Centro Arayán	C. Campos L. Paredes F. Villegas	Octubre
33	La tierra no es redonda * (basada en "El libro de Cristóbal Colón")	P. Claudel	Teatro de la Memoria	Teatro U. Católica	A. Castro H. Calderón J. González	Octubre
34	La Chunga *	M. Vargas Llosa		Teatro Arte Cámara Negra	B. Bodenbóler D. Vega M. Correa	Octubre
35	La comparsa	A. Sussuna	Teatro Nacional Chileno	Sala Antonio Varas	J.P. Donoso G. Ganga V. Harman	Octubre
36	La casa de Bernarda Alba	F. García Lorca	La Batuta	La Batuta	M. Irbarren A. Grossi A. Grossi y D. Fuentes P. Campos	Noviembre
37	El dragón *	E. Schwartz		La Feria	O. López	Noviembre

* PRIMER MONTAJE

Recopilación: E. Guerrero



"El Rey de la Patagonia"

"La Tierra no es Redonda"



"Una Vida en el Teatro"



"Galileo Galilei"



"Viva la República"



RESEÑA DE LIBROS

COLECCION DE TEATRO PEHUEN

María de la Luz Hurtado
Profesora Escuela de Teatro U.C.

Parece que algún ángel tutelar del teatro se encarga de mantener, de una u otra forma, la continuidad en las publicaciones en esta área. El eterno lamento de que "no se publica teatro en Chile" podría estar, por ahora, superado. En otros tiempos, fueron editorial Ercilla y luego Nascimento quienes mantuvieron una colección de teatro, aparte de nuestra Revista Apuntes. Se habían interrumpido estas fuentes, pero salieron otras a la cancha.

Nuevamente Apuntes publica semestralmente obras chilenas de reciente creación. Pero el teatro de otros tiempos y de otras nacionalidades debe también mantenerse vivo, disponible para su lectura y puestas en escena. Editorial Pehuén ha tomado esta responsabilidad bajo la dirección del crítico teatral Juan Andrés Piña.

Esta colección está dedicada especialmente a los jóvenes, aportándoles los títulos que figuran en el programa educacional escolar. Como en Santiago (1875), de Daniel Barros Grez, Pueblecito (1918), de Armando Mook y La niña en la palomera (1967), de Fernando Cuadra, son los textos de autores chilenos publicados hasta el momento. El avaro, de Moliere, ha iniciado la lista de autores universales.

También se publica dramaturgia que no cabe estrictamente en el ámbito educacional, con el afán de rescatar y divulgar obras valiosas que no han alcanzado mayor difusión o que se encuentran



inéditas. Es el caso del chileno Luis Rivano, de quien se ha publicado *Te llamabas Rosicler*, *Por sospecha* y *Dónde estará la Jeannette*, obras escritas entre 1976 y 1984.

Se están preparando las ediciones de *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic y *El abanderado* y *Buenaventura*, de Luis Alberto Heiremans.

Juan Andrés Piña no sólo cautela la adecuada selección de los títulos. Ha implementado una serie de complementos que enriquecen

cada edición en el plano didáctico y como documento literario. Publica siempre la versión más completa que se conoce del autor, verificando la traducción en caso de que el original esté en otro idioma. Incluye antecedentes biográficos del autor y un comentario crítico, más una cronología de sus obras más importantes.

Complementariamente, se ha elaborado un glosario de términos teatrales, como "aparte", "bastidores", "cuarta pared" o "teatro documento", que va enriqueciendo el vocabulario y la comprensión de los términos teatrales.

A un ritmo de tres o cuatro obras anuales, sin duda Pehuén irá satisfaciendo las necesidades editoriales existentes, con títulos de importancia.

Felicitemos a Pehuén por haber tomado la posta en la publicación de teatro en Chile y por la seriedad y calidad de su obra.

PEDRO, JUAN Y DIEGO, TRES MARIAS Y UNA ROSA

de Ictus, David Benavente y T.I.T. Ediciones CESOC, 1989.

María de la Luz Hurtado
Profesora Escuela de Teatro U.C.

Es ésta también una reedición de importantes obras de teatro chileno de la década del 70: **Pedro, Juan y Diego** de Ictus y David Benavente (1976), y **Tres Marias y una Rosa** de David Benavente y Taller de Investigación Teatral (1979). Incluye además un prólogo de María de la Luz Hurtado, y un ensayo de David Benavente sobre el teatro postgolpe, **Ave Félix**, que contextualiza dichas obras. Incluye fotografías de las obras publicadas y de otras nacionales de la época.

Reproducimos a continuación dos párrafos seleccionados del prólogo, que establecen el valor de esta publicación:

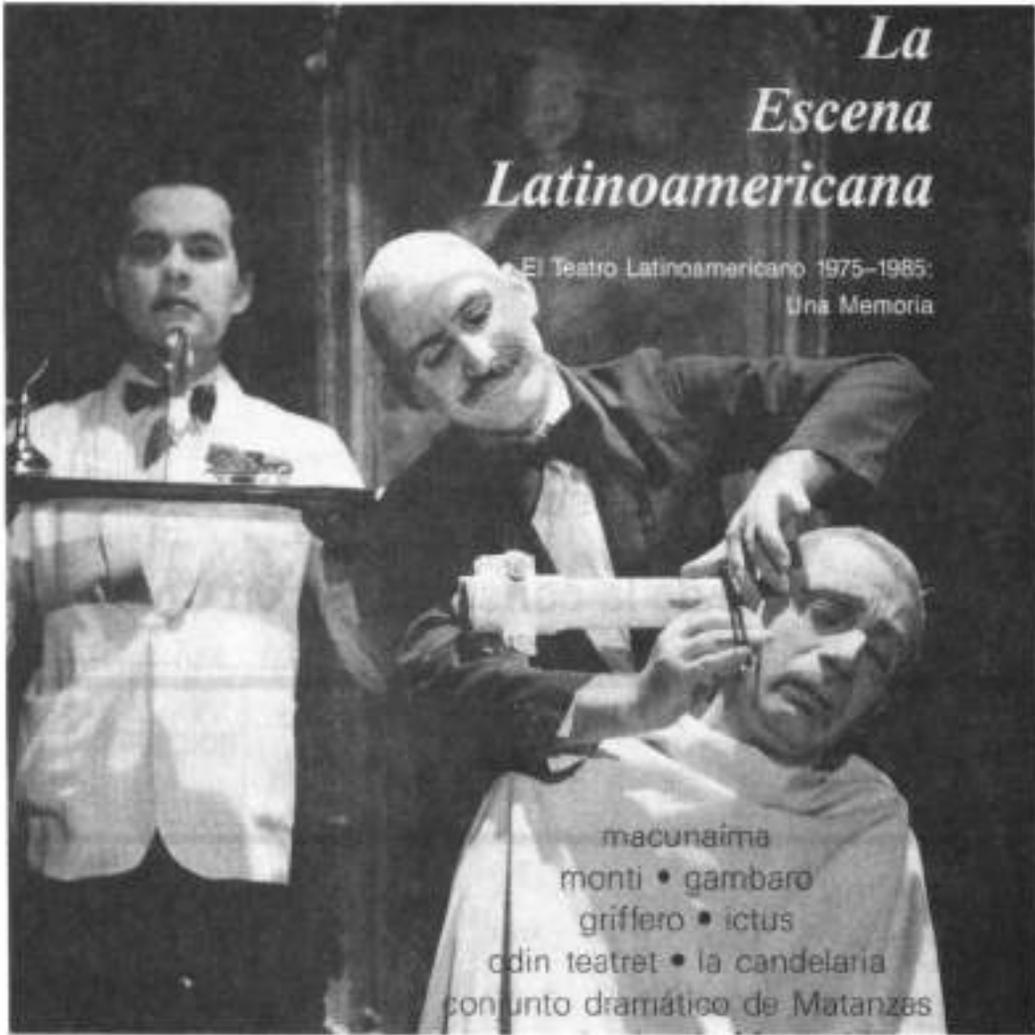
"Hay obras de teatro que marcan época en la vida cultural de un país. Lo hacen frente al público, que las goza, las aprecia y luego las recuerda con nostalgia, conservando de ellas símbolos y visiones de mundo perdurables, y frente a la sociedad más amplia, que las incorpora de muchas maneras a sus referencias culturales cotidianas. Obras que también abren caminos en la creación teatral propiamente tal,



al encontrar una forma y una sensibilidad capaz de expresar lo hasta entonces inexplicable, en especial, en momentos de crisis y perplejidad ante cómo seguir creando cuando las circunstancias del país son radicalmente distintas a lo conocido. Es lo que ocurre con **Pedro, Juan y Diego** y **Tres Marias y una Rosa**, creados por Ictus y David Benavente, y por este autor y el Taller de Investigación Teatral, respectivamente."

"En el caso que comentamos, el contexto tenía una especial presencia y hacia

coincidente las reacciones y lecturas. Diez o doce años más tarde, son otros los elementos que impactan a los que se vinculan a estas obras. Por eso, celebro la oportunidad de hacer ahora una nueva lectura de ellas, como ejercicio para dar mis propias resonancias y no interpretaciones definitivas. Confío en que serán actualizadas por cada nuevo lector o ponedor en escena según sus circunstancias y mundo de imágenes personales."



*La
Escena
Latinoamericana*

El Teatro Latinoamericano 1975-1985:
Una Memoria

macunaima
monti • gambaro
griffero • ictus
odin teatret • la candelaria
conjunto dramático de Matanzas

La Escena Latinoamericana

- la actualidad teatral latinoamericana
- entrevistas
- análisis de la puesta en escena
- tendencias de la práctica teatral
- teoría de la puesta en escena
- estudios especializados

Revista Cuatrimestral

Redacción:
Fernando de Toro, Director
Comparative Literature
Carleton University
Ottawa, Ont. Canadá K1S 5B

Pedidos:
Editorial Galerna
Charcas 3741
1425 Buenos Aires
Argentina
Tel. (1) 71 17 39

**EMPRESA
CONSTRUCTORA**

DESCO S.A.

desde 1938

al servicio de la construcción en Chile



FINCARD

FINCARD S.A. CASA MATRIZ: Av. Lib. O'Higgins 1427 Santiago-Chile
Teléfono: 724533. Télex Nacional 645353. Télex Internacional 340467, Fax (562) 6983853

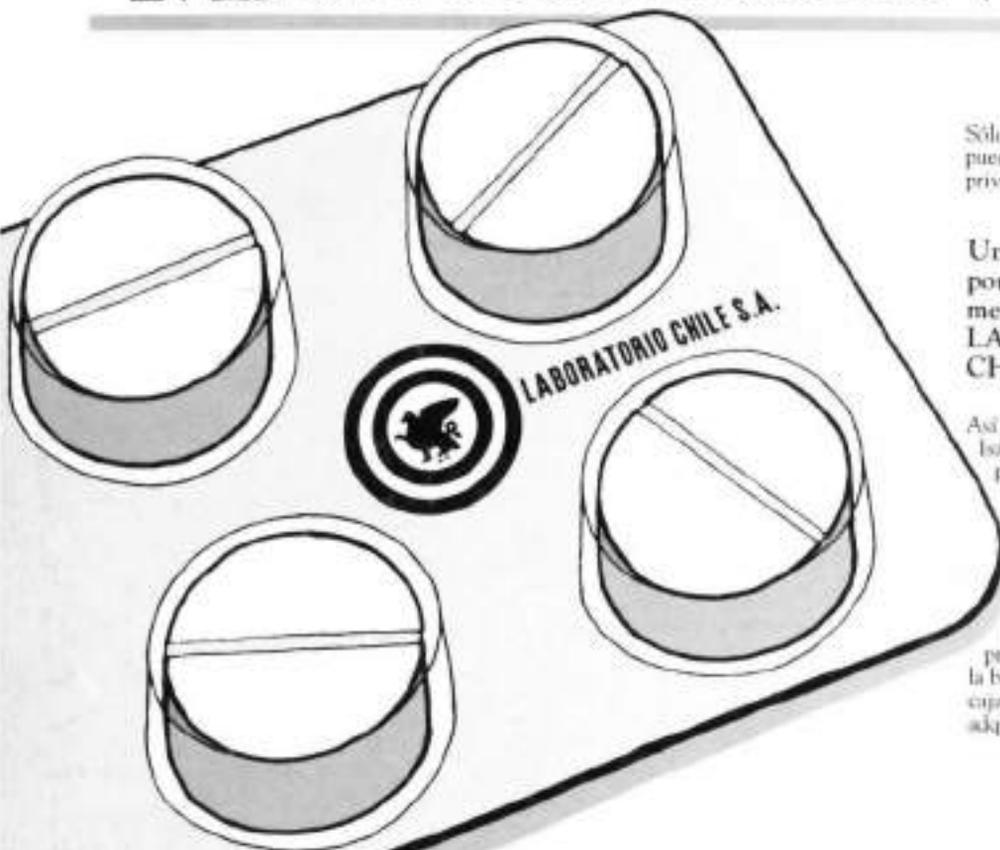
Próximos números

OTOÑO - INVIERNO 1990
APUNTES DE TEATRO N^o 100

NUMERO EXTRAORDINARIO

Celebración del número 100
de Revista Apuntes
y de sus 30 años de
publicación ininterrumpida.

Cruz Blanca lo hizo... ¡REEMBOLSO POR MEDICAMENTOS!



Sólo una verdadera Isipre puede brindar a sus afiliados privilegios como éste:

Un 25% de Reembolso por la compra de medicamentos de LABORATORIO CHILE.

Así es, al ser beneficiario de Isipre CRUZ BLANCA, podrá adquirir en cualquier farmacia la amplia gama más de 300 medicamentos producidos por LABORATORIO CHILE, y solicitar su reembolso en las oficinas de CRUZ BLANCA, presentando la receta médica, la libreta de compraventa y la caja vacía del medicamento adquirido.

VENGASE A
CRUZ BLANCA
su mejor compañía



**CRUZ
BLANCA**

Salud-Vida-Bienestar