Nº 112, 1er Semestre 1997

TEATRO apuntes

Diálogo Teatro Chileno / Teatro Alem

Número Especial con el Goethe-Inst

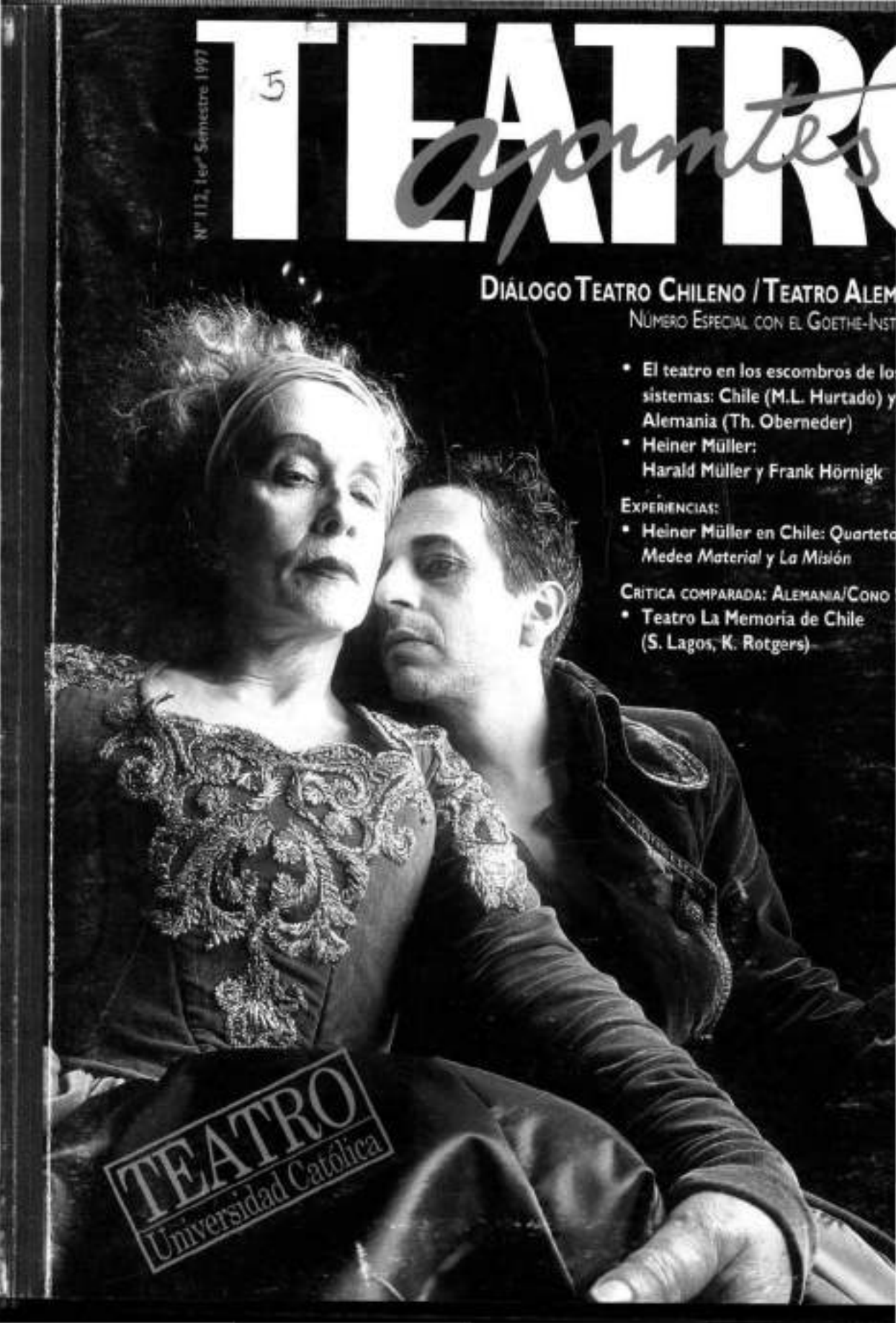
- El teatro en los escombros de lo sistemas: Chile (M.L. Hurtado) y Alemania (Th. Oberneder)
- Heiner Müller: Harald Müller y Frank Hörnigk

Experiencias:

- Heiner Müller en Chile: *Quarteto Medea Material* y *La Misión*

Crítica comparada: Alemania/Cono

- Teatro La Memoria de Chile (S. Lagos, K. Rotgers)



TEATRO
Universidad Católica

Nº ISSN = 0716-4440
Revista Apuntes Nº 112, 1er. Semestre 1997
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la
Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Fono 686 50 83
Fax: 686 52 49
Santiago-Chile

Director Escuela de Teatro
Ramón López C.

Directora Revista Apuntes
María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora
Consuelo Morel M.

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

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

Edición
María de la Luz Hurtado

Secretaria y Ventas
Patricia Hernández

Diseño Gráfico
Vesna Sekulovic

Foto Portada
Delfina Guzmán y Alfredo Castro en **Quarteto**
de Heiner Müller

Impresión
Productora Gráfica Andros

Las opiniones aquí expresadas
son responsabilidad de sus autores.

Editorial

Este número especial de Apuntes, realizado en conjunto con el Goethe-Institut de Chile, quiere testimoniar el fructífero intercambio personal y profesional que se ha dado con especial intensidad entre el teatro Alemán y el del Cono Sur en los últimos años. Si bien le es propio al teatro nutrirse permanentemente de las más diversas fuentes, estableciendo contactos interculturales a nivel del lenguaje verbal y escénico, no siempre ese recorrido tiene la forma de intercambio dialogal. Es frecuente que los flujos desde Europa tengan una sola dirección hacia América Latina, y que la distancia económico-política haga que muchos contenidos y problemas sean importados, sin responder a problemas vigentes en nuestras sociedades.

Frente a esta realidad, diferentes organismos de fomento del acercamiento entre los pueblos a través del teatro, como el Instituto Internacional del Teatro y la Sociedad de Medios y Teatro de América Latina, han organizado talleres y discusiones teatrales, realizados tanto en países del Cono Sur como en Alemania.

En efecto, fenómenos ya no de dependencia sino de rara sincronía cultural se estaban produciendo entre ambos. Sin concertación previa, algunos autores alemanes, como Heiner Müller, eran montados profusamente en América Latina. Ello, cuando el desplome de los países comunistas de Europa del Este, cuyo punto más simbólico fue la caída del muro de Berlín, coincidía con la caída de las utopías y el distanciamiento respecto de un teatro político militante vigente durante las décadas del 70 y del 80 en el Cono Sur, muchas veces inspirado en el teatro político alemán, como el de Brecht. También aquí en América hubo término de sistemas de gobierno –regímenes militares–, un retorno a la democracia y una inserción plena en sistemas económico culturales liberales y de mercado, suscitando experiencias comparables a los vividos por los ciudadanos de la ex RDA, hoy parte de la Alemania unificada.

Los problemas de la memoria histórica, de la guerra, del cambio de modelos, de la reconciliación, en definitiva, de la identidad, aparecieron en estas sociedades antes divididas de Alemania y del Cono Sur. También, una nueva realidad tecnológica, comunicativa y de espíritu de los tiempos, que algunos llaman posmoderna, empezó a hacerse sentir en circuitos intelectuales y artísticos de ambas latitudes. Todas estos fenómenos se expresan de alguna manera en el teatro que se hace en estos países, con las particularidades de cada espacio cultural.

Fueron estos encuentros y desencuentros, posibilidades de retroalimentación y creatividad conjunta, descubrimiento de la identidad no sólo desde las similitudes sino también desde la diferencia, lo que las actividades impulsadas por los organismos patrocinantes de este Apuntes N°112 quisieron fomentar. Consignamos particularmente el Ciclo Santiago-Berlín-Santiago-Berlín relativo a las actividades conjuntas y comparadas del teatro chileno (particularmente del grupo Teatral La Memoria) y del teatro alemán (particularmente, del teatro de Heiner Müller).

Quiero agradecer especialmente al Director del Goethe Institut en Chile, Dr. Michael de la Fontaine, y a su colega, Dra. Irmtrud König, su inestimable colaboración a esta edición.

M.L.H.

Indice Apuntes 112

Reportaje: Santiago - Berlín - Santiago

Diálogo teatral Alemania-Latinoamérica / *Hedda Kage* 3
Santiago - Berlín - Santiago / *Martin Roeder-Zerndt* 8
Segundo Simposio del Teatro Moderno de Latinoamérica en Berlín / *Bárbara Ponse* 10

Investigación

– Berlín: El teatro en los escombros de los sistemas

Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90 / *María de la Luz Hurtado* 13
Alemania: Del paraíso y eso: fragmentos estructurales del cambio en el teatro alemán después de la caída del muro / *Thomas Oberender* 31

– Santiago: Heiner Müller en América Latina

El trabajo con los textos de Heiner Müller / *Harald Müller* 44
Heiner Müller: Su amor se llama Sasportas... como su dolor / *Frank Hörnigk* 47

Experiencias: Heiner Müller en el teatro chileno

Sobre la dirección de **Quarteto** / *Rodrigo Pérez e Ictus* 59
Fragmento de traducción de **Quarteto** de Heiner Müller / *Rodrigo Pérez* 63

Heiner Müller, la cloaca de la realidad / Viviana Steiner 67
Fragmento de traducción de **Medea Material** 71

Panel: Montaje de **La misión** / *Alexander Stillmark y Nuevo Teatro La Memoria* 79
La misión en el Berliner Ensemble / *Paulina Urrutia* 87
Fragmentos de traducción de **La misión** de Heiner Müller / *Rodrigo Pérez y Uta Atzpodien* 89

Teatro La Memoria vs. Berlín

Berlín 1996: Crítica comparada de **Historia de la sangre** / *P.Celedón, Chile; Roger Mirza, Uruguay; Jorge Dubatti, Argentina; Knut Lennartz, Alemania* 97

Teatro La Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90 / *Soledad Lagos* 104

Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en **La historia de la sangre** del grupo chileno Teatro La Memoria / *Kati Rottger* 115

Estrenos

Actualidad Nacional - A. Vega 128

Diálogo Alemania-Latinoamérica a través del teatro

Hedda Kage
Sociedad de Medios y Teatro de Latinoamérica
Centro Alemán del ITI

Animando el intercambio cultural

Cinco años median entre Berlín y Berlín, entre el Primer Simposio, realizado en junio de 1991, y el Segundo Simposio de fines de enero de 1996.

Nosotros, los organizadores de 1991 –la Casa de las Culturas del Mundo, inaugurada en 1988, y la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, fundada en el mismo año, patrocinadas por el Instituto Iberoamericano con fondos de la Sociedad Alemana de Investigación– perseguimos un objetivo común: superar el sentido único de la transferencia cultural entre Alemania y Latinoamérica.

Este nuevo concepto, reconocido y definido como un imperativo por numerosas iniciativas e instituciones alemanas, especialmente el Goethe-Institut, fue acogido por la política cultural oficial del Ministerio del Exterior, dando origen a la Casa de las Culturas del Mundo, como una plataforma para la presentación reflexiva de culturas extraeuropeas en Alemania. Con su trabajo de mediación intercultural entre el ámbito teatral y comunicacional iberoamericano y las regiones de habla alemana, nuestra Sociedad Teatro y Medios de Latinoamérica busca reducir el paternalismo, los prejuicios y déficits que siguen caracterizando muchos de los contactos oficiales a lo largo de la vía de dirección única de la exportación cultural.

Este diálogo se basa en el respeto a la autodeterminación cultural, aunque ésta muchas veces quede relegada dentro de la tendencia actual de globalización. En el intercambio cultural no existe ninguna moneda que sea convertible y válida en todas partes. El modelo alemán de promoción y exportación cultural tiene como punto de partida una definición que, en la mayoría de los estados latinoamericanos, no tiene cimento ideológico o constitucional. Allí, en el mejor de los casos, las exposiciones y espectáculos con aires de festival internacional son los que logran obtener las subvenciones estatales. El cruce sobre el charco es largo y caro, si se trata de teatro. En comparación con las artes plásticas, la música y literatura, resulta muy difícil encontrar promotores para el teatro en el mercado cultural internacional. Berlín o "Movimentos 92" en Hamburgo se desvanecen sin incidir estéticamente en la escena teatral alemana, sobre todo por la barrera idiomática que les dificulta a los creadores alemanes el acceso a la dramática latinoamericana.

Mientras que en el ámbito teatral latinoamericano se muestra un gran interés por las obras de teatro alemanas –gracias a la labor de los Institutos Goethe– su contraparte alemana evidencia una falta de conocimiento y curiosidad determinada por la distancia geográfica y lingüística. La investigación teatral y los estudios latinoamericanos dentro de las universidades alemanas dejan de lado casi por completo el teatro latinoamericano, y la investigación realizada por especialistas apenas incide en la práctica teatral. En las editoriales de teatro, las asesorías artísticas de los teatros y las redacciones de piezas radiofónicas, sólo algunos lectores son capaces de leer el texto original en español. Y así se fomentan los prejuicios sobre el teatro latinoamericano, que oscilan entre el exotismo y un

Dr. Michael de la Fontaine, Director del Goethe Institut en Chile

concepto limitado de lo político, dominando el horizonte alemán de expectativas, por un lado mediante la comercializa-ción excesiva de las tradiciones de la samba y el tango, y, por otro lado, a través de la *cursiferia política* de mu-chas de las iniciativas de solidaridad bien intencionadas.

Gracias a largos viajes y temporadas de estudios en el Caribe, América Central y del Sur, a la participación en festivales y congresos universitarios, publicaciones y traducciones, los miembros de la Sociedad integraron una red de contactos que sirvió de base al momento de planificar el Primer Simposio. Al mismo tiempo, se logró entusiasmar a algunos de los hispanistas y latinoamericanistas líderes de las universidades de Berlín, Eichstatt, Maguncia y Augsburgo para que apoyaran el concepto dialogante del Simposio. Especialmente a los profesores Wilfried Floeck (Giessen) y Karl Kohut (Eichstätt) debemos agradecerles que, llegado el momento de preparar las conferencias y mesas redondas del Primer Simposio, cada uno de los especialistas invitados de México, Cuba, Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina y Uruguay contara con una contraparte alemana familiarizada con el ámbito teatral de la respectiva región.

Junio de 1991: Berlín recién desmurallada –un ambiente de optimismo y expectación– la apertura al mundo de la antigua y nueva capital

Los especialistas/autores/directores invitados de ocho países latinoamericanos recorren fascinados las huellas de la recién superada división, vivencian la ciudad que, *como ninguna otra, simboliza el fin de nuestro siglo*, como dijera el autor chileno Marco Antonio de la Parra en su programática conferencia inaugural:

> *Pero antes que nada está la fuerza simbólica de esta ciudad. Exactamente en Berlín, y en ningún otro lugar, el mundo occidental pudo darse cuenta de un modo sumamente dramático y mucho mejor que en un montaje teatral, de los cambios arrolladores que se estaban produciendo. Como desde un palco ubicado en el ojo del huracán, vimos la caída del muro como aquel gesto único que los dramaturgos buscan para sintetizar, en un minuto de acción, diez siglos de historia de la humanidad. La caída del muro significó la destrucción de todo lo establecido, significó un cambio de todas las esperanzas, liberando una enorme cantidad de angustias, perforando supuestos órdenes que ahora están descubriendo su verdadera naturaleza –la de un rancio provincialismo– y planteando interrogantes que todavía flotan en el aire, desafiando nuestra conciencia artística: desafiándonos a tener más enfrentamientos y más valor, más vulnerabilidad y desmesura. Porque sólo entonces seremos capaces de captar, o por lo menos de intuir, qué traerá el futuro, qué sucederá en un planeta donde las categorías de Este y Oeste ya no importan, donde Europa y Latinoamérica ganarán otro perfil, porque también aquel continente está viviendo cambios tan poderosos que dejará de ser lo que alguna vez fue...*

Sin embargo, en Berlín 1991 se logró sólo de un modo incipiente lo que de la Parra postulara: *Berlín es la ciudad donde mejor podemos hablar acerca de lo que ya no es y alguna vez fue.*

Se desplegó un vasto panorama del teatro latinoamericano moderno, tanto frente a los especialistas alemanes como frente a un público general. Sin embargo, los participantes manifestaron en forma unánime y sostenida la necesidad de un encuentro más profundo, menos histórico-académico y más basado en la experiencia con el objeto vivo, un encuentro que no se agote en un diálogo sobre temas comunes, sino que incluya talleres prácticos con profesionales del teatro. En vez de representatividad nacional, concentración en una región: el Cono Sur, así como en una o dos temáticas comunes. A pesar de que cuando nos propusimos realizar el Segundo Simposio acordamos dar el paso conceptual *de la información al encuentro*, hubo múltiples razones que postergaron, hasta enero de 1996, la concreción del deseo en un proyecto realizable.

Puntos de encuentro con el Cono Sur

Encuentros preparativos en Buenos Aires, Montevideo y sobre todo la visita del Festival Teatro de las Naciones 1993 en Santiago de Chile mantienen el contacto con la escena teatral actual en Latinoamérica. Especialmente los colegas de los países del Cono Sur: Argentina, Uruguay y Chile, ellos mismos afectados, dañados y sobrevivientes de brutales dictaduras militares, nos interrogan sobre nuestras experiencias con el teatro en la Alemania reunificada. ¿Después de la euforia, la resaca? ¿Del climax a la depresión? ¿También nosotros? Siempre volvemos a los mismos puntos que, en esta fase de cambios a nivel mundial, inquietan de manera similar a los distintos ámbitos culturales: los sistemas se han desmoronado, tanto las dictaduras nacionales del Cono Sur como el modelo Este-Oeste que dividió a Alemania, y nos encontramos entre los escombros de pasados ideológicos que no son tan fáciles de evacuar como el muro material o instituciones estructurales.

¿Ofrece el teatro un foro para estudiar el tratamiento de desechos? Si el teatro, como suele afirmarse, es una válvula de escape para los descontentos, las mayorías silenciosas, ¿cuál es su aporte ahora? ¿Por qué –unificados y libres de soplones, o liberados y redemocratizados– no estamos contentos? ¿Acaso el neoliberalismo, la reprivatización después del dirigismo estatal no son capaces de generar un clima de libertad y oportunidades? ¿Existen textos o escenarios capaces de captar y reflejar la atmósfera de las nuevas condiciones, la sicología de víctimas y victimarios, carreristas y oportunistas sobrevivientes, ahora despojados de poder y averiados, antes humillados, ahora vengativos, desorientados y cínicos: captarla y reflejarla en figuras y constelaciones dramáticas? ¿Acaso el teatro se ha despolitizado, marginalizándose lúdicamente, y en estos tiempos de crisis económica ya no estaría justificando los subsidios que recibe? ¿Dónde están los autores, directores, teatros o grupos independientes que ponen acentos irrefutables contra la amnesia que produce el boom de lo light? Se dice que el teatro es trabajo de memoria contra la acelerada degeneración amnésica; ¿acaso de eso se deriva un derecho a institucionalización? ¿Cómo se realiza el trabajo de memoria en un escenario: trabajo documental, sicológico, realista sobre biografías reconocibles? ¿Existen todavía modelos válidos en que un público ve reflejada su idiosincrasia? ¿Se reconoce en los espejos rotos, en las fracturas de los complejos idiomáticos e imaginarios?

Durante el Festival Teatro de las Naciones- Chile 1993, cuando después de años de *splendid isolation* Chile se reintegra al teatro mundial, colegas chilenos me advirtieron sobre un grupo en torno al director y actor Alfredo Castro, llamado Teatro la Memoria. En el programa chileno del festival, este elenco mostró la parte central de su Trilogía Testimonial: **Historia de la sangre**. Gente de teatro, la crítica especializada y un público joven y entusiasta parece percibir en esta obra la expresión auténtica de la realidad subyacente a la fachada resplandeciente y consumista del postpinochetismo. No es un tema de fácil acceso. Entre las grotescamente enredadas líneas de acción busco una trama coherente, hasta que me doy cuenta que, en su análisis escénico del inconsciente colectivo, el grupo se vale de un mosaico de material documental. No se escucha ningún término político; más allá de la denuncia o indicación polémica de algún causante famoso, los actores descubren, en elocuentes retazos biográ-

ficos de seres marginalizados, enloquecidos y violentistas, los despojos de la culpa y el olvido, producto del contexto político y social desintegrado. El efecto de duelo lacerante que provoca este montaje me recuerda algunas obras de los autores argentinos Eduardo Pavlovski y Griselda Gambaro. Ya en 1991, en el Festival Teatro del Mundo en Essen, Pavlovski había perturbado a muchos espectadores. El implacable autoanálisis con que este autor/actor enfrenta la amnesia colectiva y envuelve todos los pretextos y atenuantes de una sociedad condicionada para la reconciliación y el así llamado *consenso nacional*, es una provocación que atenta contra los límites de una manera parecida a la del Teatro de la Memoria. Aquí parecía haber una base para comparar perspectivas y dialogar sobre esto. El tema había dado con nosotros: **Teatro entre los escombros de los sistemas**.

Gracias al espíritu inquisitivo y provocador con que Kati Röttger –basada en sus investigaciones y remitiéndose a experiencias muchas veces confirmadas– orientó nuestra mirada hacia el tema de la mujer, el segundo tema central **La posición de la mujer: realidad y tematización escénica** se impuso naturalmente en el simposio. El rol activo que las mujeres siempre han jugado en el desarrollo de la cultura teatral, especialmente en Latinoamérica, donde la falta de subsidios en el área cultural dio origen a estructuras y jerarquías menos diferenciadas, es obvio. Por lo tanto, se trataba de tematizar, haciendo una comparación Alemania-Cono Sur, el rol de las mujeres sobre el escenario como figuras de la imaginación teatral, y el rol que desempeñan, no sólo como actrices, sino que cada vez más también como directoras, dramaturgas, autoras y directoras artísticas, y el aporte femenino al cambio de paradigmas en el discurso cultural.

Los dos temas que propusimos para el simposio encontraron la aprobación de los colegas del Cono Sur, reunidos por países en grupos de trabajo preparativos. En este lugar, queremos agradecer especialmente a Halima Tahan de Buenos Aires y a María de la Luz Hurtado de Santiago de Chile.

El director Alexander Stillmark y yo viajamos en noviembre de 1995 a los últimos encuentros preparativos de Montevideo, Buenos Aires y finalmente Santiago de Chile, para participar allí en la conferencia de teatro Santiago-Berlín-Santiago realizada por el Goethe Institut y el ITI chileno. Nos acompañó la especialista en teatro Dra. Soledad Lagos de Kassai, quien aportó decisivamente a la concepción y realización de este simposio, siendo para nosotros un puente entre los continentes. Durante este viaje, todavía todo estaba en veremos. Pero el entusiasmo y el compromiso de los colegas chilenos, quienes con una serie de conferencias y presentaciones del Teatro la Memoria en el Goethe Institut (agradecemos a su Director Dr. Michael de la Fontaine y a su equipo el eficiente apoyo brindado), lograron reunir fondos para pasajes, subvencionando de este modo el evento, dieron alas a nuestro optimismo y convencieron al Ministerio del Exterior chileno de costear los pasajes para siete artistas. Muy promisorio fue también el primer encuentro entre el director y elenco del Teatro la Memoria y el director Alexander Stillmark, quienes en un taller en Berlín iban a elaborar las bases de un futuro montaje conjunto de **La misión** de Heiner Müller. Martin Roder-Zerndt nos faxeó la salvación financiera gracias a la Cancillería alemana y al Círculo de Amigos del ITI. Esto nos permitió dar el vamos, y el resto se lo debemos a los muchos ayudistas anónimos, a quienes desde este lugar –lo mismo que a los oficiales– queremos expresar todos nuestros agradecimientos.

Encuentro con el Cono Sur en Berlín

Fines de enero de 1996: Berlín con grados bajo cero, demasiado frío para los ponchos sudamericanos, escenario de una ciudad fría, limpia de escombros, con el suelo abierto y el ballet de las grúas dibujado contra el cielo. Nosotros, los organizadores, con cinco años más de unidad alemana a cuestas, estamos fascinados y nos sentimos provocados por dos producciones invitadas que tratan de la elaboración del pasado: **Historia de la sangre** de Santiago de Chile y **Potestad** de Buenos Aires. Nuestros invitados –básicamente directores/actores/autores y críticos de los países del Cono Sur, están fascinados con las piezas alemanas sobre el

tema que representan la Volksbühne y el Berliner Ensemble y de las *noticias de la realidad* que transmiten los autores Jürgen Hofmann y Thomas Oberender en sus conferencias sobre el cambio en la dramática alemana post 1989. Los colegas del Cono Sur van llegando en etapas. Primero arriba el elenco del Teatro La Memoria, cuyo director Alfredo Castro está en Berlín desde fines de diciembre, becado por el ITI y el Goethe Institut, familiarizándose con la ciudad y su teatro. Castro participó, como representante de la escena teatral latinoamericana, en las lecturas en memoria del fallecido Heiner Müller que se realizaron en el Berliner Ensemble.

Por supuesto que mucho del Encuentro Cono Sur-Alemania resultó distinto de lo pensado, incluyendo panas y desilusiones. Que otros hablen de esto. Yo quiero hablar de **La misión**. Porque cómo el encuentro genera nuevos proyectos quedó de manifiesto en el taller en que se embarcaron el elenco chileno del Teatro La Memoria y el director Alexander Stillmark. La muerte de Heiner Müller, las lecturas fúnebres en el Berliner Ensemble, la puesta en escena de **Arturo Ui** con Martin Wuttke bajo la dirección de Müller, habían cargado el texto de **La misión**, sobre el que estaban trabajando, de un significado no previsto. De este taller y meses más tarde, patrocinado por el Goethe Institut de Santiago de Chile y estrenado en su sala, nace una visión chilena de **La misión**: un éxito que cautivó tanto a un público joven e inexperto como a los especialistas en Heiner Müller reunidos en Santiago en un seminario sobre **Heiner Müller en Latinoamérica**. En una nueva traducción (Uta Atzpodien y Rodrigo Pérez), la *botella arrojada al mar* sobre la historia de una revolución había llegado a Santiago. Cargada de despojos de la historia y del presente chilenos, el grupo extrajo de ella el material para su arte teatral. La calidad de la presentación motivó una invitación a Berlín, donde la obra se presentó en el Berliner Ensemble con motivo del aniversario de la muerte de Heiner Müller, el 9 de enero de 1997. A partir del 11 de noviembre de 1977, saldrá en gira por varias ciudades alemanas con prestigio teatral, partiendo desde Munich.

O sea: el encuentro se actualiza.

Juanjo Melo

Santiago - Berlín - Santiago

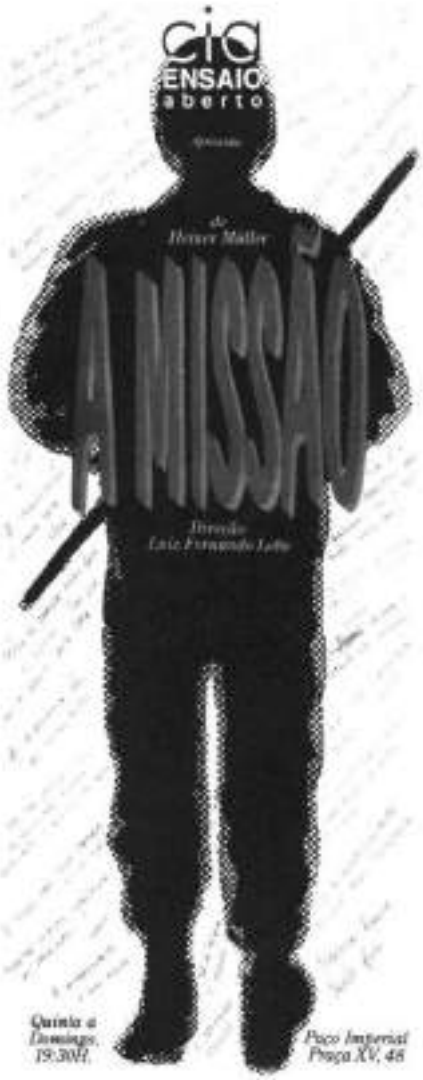
Marvin Roeder-Zerndt
Centro Alemán del Instituto Internacional del Teatro

Para mí es motivo de gran alegría mantener abierta esta comunicación de doble vía entre la gente de teatro de Alemania y de Latinoamérica, de Chile. A fin de poner este acontecimiento en su contexto, quisiera brevemente volver atrás.

A principios de 1996, se encontraron en Berlín por iniciativa de nuestra amiga Hedda Kage, así como por invitación del ITI, unas sesenta personas provenientes del mundo del teatro de Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y Alemania para intercambiar experiencias durante diez días sobre su trabajo en los respectivos países. Entre los participantes se encontraban autores, directores, actores, críticos y gestores de teatro. Se invitaron también tres elencos de Latinoamérica para que presentaran sus trabajos en Berlín: Teatro La Memoria de Chile, Ana María Imiscoz de Paraguay y Teatro Pavlovsky de Buenos Aires. Para dos de ellos, estas fueron sus primeras presentaciones en Alemania y, por lo mismo, una experiencia aún más interesante.

Este encuentro de Berlín, a su vez, había sido preparado por otro realizado aquí en Santiago gracias al apoyo del ITI y del Goethe-Institut Santiago. Debemos agradecer sinceramente este apoyo, pues en este encuentro no sólo se definió el marco del diálogo en Berlín sino ante todo –algo que por desgracia reviste la misma importancia– se consiguieron los fondos necesarios para la participación de la delegación chilena. Entre los participantes de aquel encuentro de diciembre de 1995 en Santiago se encontraban Hedda Kage y Alexander Stillmark quien, junto a Uta Atzpodien, acaba de estrenar aquí en Santiago su puesta en escena de **La misión**.

El tema central del encuentro de Berlín fue **El teatro en los escombros de los sistemas**. Este título es a la vez afirmación y pregunta: constata el hecho del fracaso de determinados sistemas y concepciones, y pregunta por el rol dife-



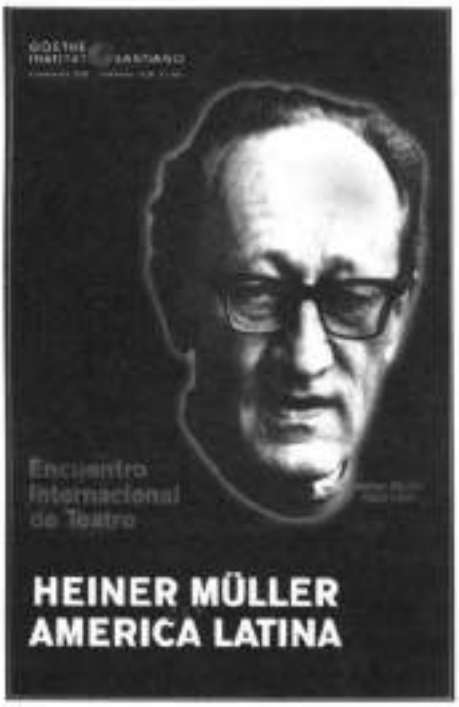
rente, nuevo, del teatro que podría eventualmente surgir a partir de este fracaso.

A la luz de esta pregunta, en Berlín, por un momento nos situamos fuera de la historia para contar nuestra historia, nuestras historias. Discutimos textos que ya son historia y otros tantos que esperan historia para producir nuevos efectos. Consultamos a autores, directores y actores por su percepción de la geografía política y su autocomprensión, y pedimos a los críticos y a los teóricos del teatro que realicen un diagnóstico del teatro en sus respectivos países.

Una parte importante del encuentro en Berlín estuvo dedicada al trabajo teatral práctico. Se invitó a los directores Alfredo Castro y Alexander Stillmark para que, cada uno, realizara un taller para actores, estudiantes de actuación y dirección teatral. Castro trabajó con los estudiantes de la Escuela Superior de Arte Teatral Ernst Busch de Berlín; Stillmark trabajó con los actores del Teatro La Memoria, iniciando una primera aproximación a **La misión** de Heiner Müller: **La misión, recuerdo de una revolución**. Este taller de Alexander Stillmark ya apuntaba a una puesta en escena de **La misión** en Santiago. Es decir, la continuidad del encuentro estaba programado en el mismo encuentro. Nos sentimos felices que la producción de esta puesta en conjunto con el Goethe-Institut de Santiago se haya hecho realidad. Esperamos que la gente de teatro que colaboró aquí y en Berlín continúe su trabajo conjunto a través del contacto directo. De hecho así parece que sucederá, ya que **La misión** se podrá ver en enero de 1997 en Berlín.

¿Hubo otros resultados y otras conclusiones del encuentro de Berlín? Por cierto, más preguntas abiertas que respuestas. Pero hay algo que quedó muy claro: que no existe ni **el** teatro latinoamericano ni **el** teatro alemán, sino que existen tantos tipos de teatro como personas que lo realizan. Que los encuentros no son internacionales, es decir, que no se realizan entre países sino entre personas. Que hay historias que, por la razón que sea, son y se mantienen vigentes, y que estas historias, como esbozos de ficción de aquello que *también* podríamos ser, se prestan particularmente para la discusión y el encuentro por encima de las distancias biográficas y políticas. **La misión** es uno de esos textos. Por lo tanto, no es gratuito que este texto se haya impuesto.

En la preparación y realización de este proyecto, también descubrimos algo que aquí ya se sabía desde hace algún tiempo, a saber, que hay una verdadera ola de recepción de Heiner Müller en Latinoamérica. Hei-



ner Müller dijo una vez que sus textos esperaban ser llenados de historia, o más precisamente, que eran textos en soledad que esperaban historia. Pareciera ser que éste es uno de esos momentos históricos, en el que los textos abren paso a la historia. ¿Qué hace que esos textos parezcan tan actuales aquí? Es una pregunta que discutiremos.

Lo que me alegró particularmente fue que esta recepción de Heiner Müller ya hubiera comenzado antes de su muerte, es decir, que poco tiene que ver con la preocupante tendencia de nuestros teatros a la necrofilia. Los teatros, por lo general, prefieren montar obras de autores ya fallecidos, pues los textos no se defienden o, si lo hacen, sólo en forma indirecta y después de la batalla, cuando dejan de ocultar el fracaso de determinadas aproximaciones a ellos.

A raíz de esta Müllermanía latinoamericana, decidimos dedicar la continuación de nuestro encuentro en Santiago por completo a la recepción de Heiner Müller en Latinoamérica. En los medios de comunicación alemanes, a más tardar después de la caída del muro, se ha hablado mucho sobre el autor Heiner Müller, sobre el personaje político, el director de teatro en el conflicto este-oeste y pienso que, ahora, ha llegado el momento de descubrir sus **textos** o –en el caso de la generación anterior a la mía, a la nuestra, aquellos que conocían a Heiner Müller como persona– de re-descubrirlos. En este proceso podría surgir un teatro totalmente diferente al teatro de Heiner Müller, del autor/director. Quizá podamos descubrir en los textos nuestro teatro; esto tiene algo que ver con la contemporaneidad. La persona es historia, el texto es actualidad y debe acoger tanto la actualidad como la historia. Por cierto, lugares comunes; sin embargo, hoy por hoy es necesario recordarlos cuando se trata de Heiner Müller en Alemania.

A cambio, en Latinoamérica recibí una refrescante sensación de contemporaneidad de Müller: en **Máquina Hamlet** de Daniel Veronese/ Dieter Welke en Buenos Aires, en **Quarteto** de Rodrigo Pérez en Santiago y desde luego en **La misión** de Stillmark, presentada aquí en el Goethe-Institut. Veo allí una liberación del autor y de los padres, el descubrimiento de otras dimensiones del sentimiento y del pathos por debajo de la ironía y la frialdad de los textos de Müller. Quizás contribuya a ello la traducción, si bien toda traducción conlleva también el peligro de volver a entregar el texto a otros padres. Los textos no pertenecen a nadie. Se enriquecen cuando otros cuentan *otras* historias con ellos.

Traducción: Margit Schmohl

El segundo Simposio acerca del Teatro Moderno de Latinoamérica en Berlín

Bárbara Panse

En la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín, tuvo lugar del 26 de enero al 4 de febrero de 1996 el segundo simposio acerca del teatro moderno de Latinoamérica. El Centro de la República Federal de Alemania del Instituto Internacional del Teatro y la Sociedad de Teatro y Medios Latinoamérica con sede en Stuttgart fueron los organizadores. Al tema *El teatro del Cono Sur-un encuentro con Alemania*, se subordinaron dos puntos importantes: *El teatro en los escombros de los sistemas* y *La posición de las mujeres: realidad y tematización escénica*. Ambos subtemas tenían en mira las nuevas tendencias en la dramaturgia, pero

***La máquina Hamlet*, de Heiner Müller, en versión del Periférico de Objetos, de Buenos Aires.**

en primer término se encontró, sin lugar a dudas, la realización escénica, la representación.

Por ello, enmarcados en un imponente programa, se llevaron a cabo lecturas de obras, se mostraron videos y se presentaron escenificaciones alemanas de obras del Cono Sur y obras invitadas como **Historia de la sangre** (*Teatro La Memoria*) de Chile, **Potestad** (de y con Eduardo Pavlovsky) de Argentina y **Mujeres de mi tierra** (director: Antonio Carmona; actriz: Ana María Imizcoz) de Paraguay. La mayoría de las ponencias y mesas redondas con especialistas en teatro, directores, actores y dramaturgos del Cono Sur y de Alemania, se relacionaron posteriormente también a las obras, escenificaciones y ejemplos seleccionados en video.

El fracaso de algunos sistemas de valores en grandes partes del mundo oriental y occidental y el notable proceso de transformación social cimentan el tema *Teatro en los escombros de los sistemas* y, por consecuencia, la pregunta de cómo reacciona el teatro, en su contenido y estética, a este mundo tan cambiado de los años noventa.

Un ambiente teatral joven e innovativo ha logrado establecerse en Buenos Aires en el último decenio, a pesar de grandes dificultades económicas. Según Halima Tahan y Francisco Javier, los grupos de teatro que trabajan experimentalmente ya no ponen sus esperanzas en el texto dramático tradicional, sino que colocan ante todo en el centro del acontecimiento artístico las posibilidades de expresión del actor, llevadas al extremo. Este *teatro del cuerpo* busca nuevos caminos formales en la combinación o unión estética de la actuación, el escenario, la iluminación, el vestuario y la música; y se han reenlazado las relaciones del teatro argentino, al parecer olvidadas, con el cabaret y con el circo.

De este movimiento de teatro experimental sobresalen, especialmente por su profesionalismo en la escenificación y su búsqueda permanente de nuevas formas de expresión, diversas producciones de grupos, por ejemplo, La Organización Negra y El Periférico de Objeto; así como la escenificación **Rojo globo rojo** (con Eduardo Pavlovsky como autor y excelente actor principal). También **Máquina Hamlet** de Heiner Müller, una escenificación del grupo teatral El Periférico de Objeto (presentada por el director Daniel Veronese en Berlín y el realizador alemán Dieter Welke, participante en este proyecto), puso a prueba ante todo la excelente conciencia estética del director teatral argentino en relación al espacio escé-nico, la luz, el movimiento y el lenguaje.

Al igual que en Argentina, existe en Uruguay una potente tradición del teatro crítico-realista, del teatro épico-didáctico de procedencia brechtiana y naturalmente, las diversas formas y mutaciones del teatro grotesco criollo. Sin embargo, Roger Mirza indicó que, desde la democratización, también en Montevideo llegan con impetuosidad a las tablas directores más jóvenes con proposiciones estéticas nuevas. Mirza nombró en la descripción de la puesta en escena de **Kaspar** (autor: Peter Handke, Comedia Nacional 1986, directora: Nelly Goitino) todos aquellos atributos, que también deberán caracterizar, en diferente grado, las escenificaciones de otros grupos teatrales en tiempo consecutivo:

Concebida como una composición plástica y musical, con su coreografía, sus coros, sus recitativos y sus arias, **Kaspar** es un espectáculo que incorpora con precisión movimientos, gestos, voces y canto de los actores junto a los objetos, la luz y la música, en una construcción estricta donde cada detalle está cuidadosamente seleccionado en función de una significación y efecto de conjunto que no se apoya ni en la reconstrucción de un espacio mimético-ilusionista ni en el diálogo y las formas discursivas, sino que reformula las condiciones de la representación escénica con múltiples recursos expresionistas y alegóricos, así como una jerarquización de la expresividad gestual de los personajes en notoria ruptura con la mimesis convencional.

El teatro de Chile muestra la impronta del cambio que se perfila lentamente, a diferencia del teatro argentino o el uruguayo. María de la Luz Hurtado caracterizó la situación presente del teatro como un *trasposo* continuado; pues aquella joven generación de realizadores teatrales a quienes ya en los años ochenta importaba una nueva definición de lo dramático y del texto de la presentación son los que determinan el perfil del teatro chileno.

El interés temático de directores como Alfredo Castro, Ramón Griffero y Rodrigo Pérez, por ejemplo, se centra ante todo en la investigación histórico-antropológica del subconsciente colectivo, los problemas individuales, los destinos personales de los marginados de la sociedad chilena. Tienen importancia además los personajes míticos de la Historia, así como las figuras tradicionales de la cultura popular. Las obras están estructuradas por medio de la fragmentación artística de las secuencias dramáticas, los niveles de actuación y las constelaciones de figuras.

En el escenario, esto corresponde a un modo de actuación que frecuentemente se orienta en el cine, en el cabaret o en el circo. La escenografía, la iluminación y la música tienen una coactuación dominante. Una característica de estas obras es que colocan siempre de forma indirecta, ante la mirada del espectador, los problemas sociales de Chile en el pasado y el presente.

En primer plano del segundo complejo temático de importancia –*La posición de las mujeres: realidad y tematización escénica*– se encontró la apreciación crítica del teatro realizado por mujeres de los países del Cono Sur. Por lo general, las ponencias mostraron que las obras de las autoras dramáticas ocupan un lugar sobresaliente, en último caso por su relación a temas políticos y de crítica social. En cambio, problemas como la opresión de la mujer en la sociedad patriarcal se tratan evidentemente sólo al margen. Y aquí se encuentra la diferencia decisiva entre las obras de autoras de lengua alemana como Friederike Roth, Elfriede Kelinek, Gisela Wysocki, Ginka Steinwachs o Gundi Ellert, cuyas obras son, paso por paso, expresiones acabadas de una estética teatral femenina y feminista. Sus obras se sustraen en gran medida de la dramaturgia clásica: las secuencias dramáticas ininterrumpidas se reemplazan por fragmentos y variaciones escénicas, predominan los textos de prosa, el yo se despersonaliza, a menudo ya no existen los roles, los medios de representación son proyectados y se fraccionan.

Si se comparan estos elementos formales de la dramaturgia de las autoras de lengua alemana con aquellos de sus colegas del Cono Sur, se muestra ciertamente que apenas existen diferencias. Al buscar aclaraciones del por qué a pesar de ello difieren tanto, las discusiones se orientaron ante todo a la nueva sociología latinoamericana. Dejando fuera las tendencias de descentralización y globalización posmodernas de procedencia europea y estadounidense, en el Cono Sur se discute cada vez más a menudo el problema de las diferencias culturales, que determinan de manera decisiva las diversas metas políticas y sociales de cada labor teatral.

Chile:

De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90

María de la Luz Hurtado
Universidad Católica de Chile

El diálogo a que nos invitan los Centros Chilenos y Alemán del ITI y la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica se centra en el *teatro en medio de los escombros: ¿despegue o caído?* Esta pregunta surge de la ola de crisis y reconstrucción de los sistemas político-sociales que coincidentemente viven Alemania, Europa Oriental y algunos países de América Latina, especialmente del Cono Sur, hacia y desde los 90. Berlín es un epicentro simbólico, cuya caída del muro expresa corpóreamente el resquebrajamiento de los gobiernos socialistas vinculados al bloque soviético. Chile, en los 90, es también el símbolo del término (o al menos la transición) de las dictaduras militares en América Latina. Ambos puntos de ruptura son la culminación de largos procesos de transformación en los valores, ideales, sistemas de vida, formas de organización y prácticas sociales que, desde la vida cotidiana y la sociedad civil, se proyectan a la conformación del Estado.

El teatro chileno, quizás más honda y sensitivamente que otras artes en este país, ha tenido una persistente interacción con el entorno, reelaborando sus sistemas expresivos y percepción de la cambiante historia social y de los sujetos que la experimentan.

El despliegue creativo que se observa en el teatro chileno está sostenido por creadores de la escena y de la dramaturgia pertenecientes a una multiplicidad de capas generacionales que coexisten en ese espacio. A pesar de la diversidad, hay finos hilos que los unen y que les dan una impronta propia, distinguible como movimiento, originados en aspectos peculiares de la historia teatral y del momento sociocultural actual. Tras bosquejar algunos de estos elementos, los ejemplificaré con obras especialmente vigentes y representativas de este teatro de los 90.

Tensión histórica entre la dramaturgia y la expresividad escénica

Chile empezó su experiencia profesional en la escena muy tarde en relación a América Latina y especialmente el Cono Sur. La combinación de las influencias ilustradas con las conservadoras en un espacio cultural con escasa autonomía hizo que durante el siglo XIX se desarrollara sólo la literatura dramática. La escena era animada por compañías en gira de Argentina, Uruguay y Perú y también de España, Francia e Italia. La profesionalización del oficio de escenificar sólo ocurrió ya entrado el siglo XX, en 1917, cuando se creó la primera compañía chilena profesional de teatro.

En la década de 1940, y desde una intelectualidad más moderna, se crearon los llamados teatros universitarios: de las universidades de Chile y Católica en Santiago, luego los de Concepción, Antofagasta, Valdivia, Valparaíso, generando una red nacional de teatro universitario. Estos, mediante un régimen subvencionado o semi-subvencionado, alcanzaron una institucionalidad muy fuerte, produjeron profesionalmente un repertorio clásico y contemporáneo y formaron en sus escuelas a las nuevas generaciones teatrales.

Su proyecto estético global fue justamente reparar la carencia en el dominio de la escena. Valorizó el dominio de todas las disciplinas que confluyen al espec-

táculo con una particularidad que ha sido históricamente muy marcadora: los montajes profesionales estaban entrañablemente unidos a la idea de la docencia, de aprendizaje y de búsqueda en el perfeccionamiento y creatividad de los lenguajes. Por algo estos primeros teatros/escuela se llamaron Experimental (U. de Chile) y de Ensayo (U. Católica). El otro fundamento era un concepto humanista del teatro, al servicio de las grandes preguntas, necesidades e inquietudes del ser humano y su sociedad. Esta base ético-estética, al hacerse hegemónica hacia los 60, implicó que en Chile no se desarrolló lo que en otros países o grandes metrópolis, como Buenos Aires, se entiende como teatro netamente comercial.

El aprovechamiento de las propuestas teórico-metodológicas del teatro mundial condujo a tomar como modelos inspiradores de la puesta en escena a Appia, Meyerhold, Craig, Stanislavski, los teatralistas, y ya en los 60 a Artaud, Brecht, Grotowski, el Living Theatre, etc. Igual cosa ocurrió en la dramaturgia, en la cual Arthur Miller, Williams, Brecht, Beckett, Ionesco, etc. ejercieron notable influencia. Los grandes espectáculos, los más exitosos en términos estéticos, solían ser las puestas de obras bien estructuradas de autor extranjero; la dramaturgia chilena tuvo dificultad en encontrar una expresividad acorde y propia en el escenario, al corresponder a tendencias reconocibles dentro del teatro occidental.

Bases inmediatas: qué se constituye y resquebraja

En los 60, el énfasis en la problemática político-social del país y de Latinoamérica revitalizó la dramaturgia. Esta puso el acento en los grupos económica y culturalmente marginados, como también en los sujetos sociales en constitución, vinculados a la lucha por el poder social. El descubrimiento del cuerpo, del sonido, de la plasticidad corporal, junto a los elementos que confluyen al espectáculo (dramaturgia, producción, iluminación, diseño, etc.), especialmente desarrollado por la creación colectiva, no logró generar un lenguaje diferente por el énfasis en lo temático, en proyectar en primer lugar un sentido crítico y una perspectiva histórica utópica. Los códigos visuales ilustraban, sustituían enunciados que podían también ser expresados verbalmente. La transparencia y eficacia comunicativa fue buscada, por mucho que en los 70 e inicios de los 80, ya bajo el Gobierno Militar, el teatro tuviera que exacerbar el mecanismo metafórico por efecto de la censura.

Sabido es que durante el Gobierno Militar, desde sus mismos inicios en 1973, el teatro chileno, apoyado en esta base ética-estética, estuvo en la primera línea de la resistencia cultural, vivificando una visión de mundo humanista, de rescate de valores populares, de desencubrimiento de las violencias del poder y de denuncia y conmoción por las violaciones a los derechos humanos. Puso ante la mirada pública las situaciones que ocurrían en los márgenes económico-políticos, las silenciadas por la censura; recompuso el sentido de pertenencia a un colectivo que comparte identidades históricas y proyectos de transformación. Enfrentó el dolor y la perplejidad, hizo la catarsis y también la autocrítica.

Hacia 1985, en las estructuras dramáticas de obras de autoría chilena fue quedando plasmada la evolución desde una cultura de contestación al poder y de autoafirmación popular, aún ligada a la lógica política, a otra que fue alejándose de modelos preestablecidos para aventurarse en preguntas abiertas. Fue un paso desde la polarización entre protagonistas y antagonistas como eje principal de oposición a un tratamiento más narrativo, que explora las contradicciones de los personajes en un contexto de mayor ambigüedad. Fue también una toma de conciencia de las posibilidades del juego con los lenguajes, de la creatividad surgida del aporte de cada miembro del grupo, despojado de todo apoyo institucional y económico.

En los 90: autorreflexión desde la escena

Existe una diferencia bastante significativa en los procesos político-culturales vividos en Europa Oriental y en el Cono Sur hacia 1990. Tienen en común que

quedó en evidencia el fracaso de los socialismos reales y la incapacidad de sus modelos de análisis de dar cuenta y orientar certeramente la práctica social. En América, esto produjo en los sectores de izquierda (a los cuales han estado ligados tradicionalmente los artistas y gente de teatro) una revisión de sus lealtades y un distanciamiento de la política, justamente en momentos de culminación de luchas sociales y de conquistas en el plano de las libertades de opinión, organización y derechos humanos.

Por otra parte, en Chile hacia 1990 estaban asimilados los fuertes shocks sociales iniciados a fines de 1970 por la reconversión de una economía y administración del Estado según el modelo socialista a uno de libre mercado. La economía ya tenía índices macroeconómicos positivos, probablemente uno de los mejores de su historia (tasa de crecimiento anual: 6.5% aprox., inflación anual cercana al 10%, desempleo, 6%; políticas de seguridad social y habitacionales que favorecen a los sectores medios/bajos, etc.). La modernización de la actividad productiva, de la informática, etc. parecían proveer una esperanza de mejoría en la calidad de vida de la población y en el funcionamiento racional de la institucionalidad social. A diferencia de lo ocurrido en las ex-naciones comunistas que debieron cambiar al unísono su organización económica, política y cultural, en Chile las líneas económicas y administrativas del Gobierno de la Concertación fueron relativamente continuistas tras 1990, aunque asegurando que pondrían énfasis en la plena democratización institucional, en la clarificación de los casos pendientes de derechos humanos y en la superación de la pobreza, promoviendo un desarrollo con equidad. De aquí que el espíritu con que se asumieron en Chile los cambios del 90 fueron más bien festivos y de confianza en el plano económico-político (*La alegría ya viene* era el slogan que actores y actrices divulgaron en la propaganda televisiva de apoyo al nuevo régimen).

A medida que la reorganización política y de la prensa libre se acrecentó, el teatro dejó de tener un rol subsidiario de estas funciones sociales y recuperó una autonomía relativa que había pospuesto por un teatro de urgencia. Otras artes que no habían tenido la oportunidad de cumplir ese rol, por haber sido mayormente controladas como el cine y la literatura novelesca, se pusieron al día con la reflexión crítica de la experiencia histórica. Pero en el teatro, las pocas obras de denuncia o de memoria de la historia reciente realizadas en un lenguaje realista-testimonial fueron un estruendoso fracaso artístico y de público (incluido el éxito internacional de Ariel Dorfman **La muerte y la doncella**, estrenado en Santiago en 1991). Ciertos analistas atribuyen este hecho a una incapacidad o intolerancia a la memoria dolorosa, o a un desinterés por poner en el tapete temas conflictivos del pasado reciente. A un espíritu, de nuevo, de *borrón y cuenta nueva*. Mi tesis al respecto es diferente. Creo que los tiempos de la creación no son simétricos con los de la historia. En el caso chileno, concentrar la mirada en la producción de los cinco primeros años de recuperación de la democracia no alcanza a comprender ni las pausas reflexivas, de adaptación, ni los cambios de énfasis dentro de una cultura teatral que había estado diciendo su palabra paralela a los acontecimientos, y que ahora realizaba una traslación simbólica no mecánica.

Algunos realizadores que iniciaron su teatro en los tiempos tempranos del Gobierno Militar sin conexión con las escuelas y las tradiciones universitarias chilenas, como fue el caso de Ramón Griffero, cuyas *pasiones esenciales en la creación dramática estaban nutridas por la necesidad de enfrentar una dictadura a partir de una resistencia artística* tuvieron dificultades para continuar su trabajo en el nuevo contexto. Griffero confiesa una afasia teatral de cinco años, entre 1988 y 1993, fecha en que estrena **Extasis o la senda de la santidad**[2], en tanto el dramaturgo Juan Radrigán expresa algo similar con ocasión del estreno de **El encuentramiento**, 1996:

> *Esos seres de creciente desolación no son hijos de la nada, aquí sucedió algo terrible. Y aunque ningún acto, ninguna oración propiciatoria, ningún castigo o*

2. Griffero, Ramón. 1994. **La senda de una pasión**. Revista Apuntes de la Universidad Católica de Chile N°108, Stgo., pg. 78.

arrepentimiento pueda devolverles lo perdido, humanos al fin, esperan una palabra.(...) Y entonces qué hacer, y entonces qué decir. (...) Hablando largamente de todo esto conmigo mismo, pasó un año, luego dos más, largos, muy largos, y estaba por pasar el cuarto, cuando me encontré con una leyenda que me miró con ojos solidarios y me ayudó a seguir juntando palabras.[3]

También algunos grupos tan fuertes como Ictus, casi el unico que logró sortear la debacle teatral de 1973, y que habían puesto todas sus basas en el teatro crítico y contestatario, tuvieron grandes dificultades en readecuar su repertorio tras la añorada vuelta a la democracia, y se dispersaron como grupo en esta nueva coyuntura, aparentemente más favorable...

su trabajo. Las motivaciones eran múltiples. Por ejemplo, algunos de los jóvenes, ante la sensación de falta de maestros teatrales por la ruptura acaecida por el exilio y las exoneraciones de profesores, se vieron incentivados a proponer desde ellos mismos una alternativa teatral que interpretara este vacio y permitiera una reconstitución de la personalidad, una aceptación de la pérdida.[4]

Pareciera que el espacio virtual del escenario se constituyó hacia 1990, durante la transición a la democracia, en un lugar de búsqueda vital, en el que la pérdida de certezas hizo que tanto el qué como el cómo fuesen un mismo y gran desafío, respondido desde el juego y el ritual escénico. Los realizadores teatrales, especialmente las generaciones post 1970, se sustentan fundamentalmente en actores que, desde esa experiencia, se

Juan Radrigán

Andrés Pérez

Alfredo Castro

Aquellos creadores cuya actividad profesional ha sido más variada (docencia, dirección, actuación, dramaturgia escénica) y que, o bien tuvieron una intensa vida artística previo al golpe militar de 1973, o se capacitaron dentro de la tradición universitaria durante la dictadura, teniendo una red de conexiones generacionales con los cuales experimentar y compartir proyectos, tuvieron mayor facilidad para reciclar

proyectan al campo de la dramaturgia, la dirección y el diseño. Esa base común de pensar y hacer el teatro desde las posibilidades del actor en la escena es decisiva. La ludicidad se convierte en una energía fundamental, por una parte, y por otra, se amplían los códigos que soportan el modo de significar en las obras.

Siendo generaciones que nacieron en la era de la explosión de lo audiovisual, y que también vivieron la

3. Radrigán, Juan. 1996. **Encuentro con la palabra**. Revista Apuntes N° 111, op. cit. pg. 52.

4. Ver Zagal, Juan C., citado por M.L. Hurtado, 1995: **Recorrido a través de La Troppa.** Revista Apuntes N°109, op. cit., pg. 58-59.

desconfianza hacia la palabra y las ideologías totalizantes, tienden a volcar en su modo de expresión su manera de estar en, y ver, el mundo. La multiplicidad de códigos empleados genera espectáculos de rica visualidad, por una parte, y por otra, una discontinuidad del discurso. Una generación que tiene sus vivencias ligadas a la TV, al cine, los comics y la música más que a lo literario, integra esta plasticidad visual y sonora a su mirada y expresión del entorno. Por eso, se identifica más con el barroco y el romanticismo, y con los clásicos de estructura libre en la relación espacio/tiempo, como Shakespeare, y menos con el periodo ilustrado y con el realismo.

Este dinamismo escénico se corresponde también a la caída de las utopías y de los modelos paradigmáticos de explicación de la realidad. Al no haber una tesis a demostrar, se abandona el relato aristotélico entendido como un pensamiento racional deductivo y demostrativo, que contiene una verdad última a transmitir. Se elabora una dramaturgia que fragmenta el discurso, que deconstruye el relato, que sustrae a los personajes a una identidad socioeconómica y conductual fija, que se pasea verticalmente por el tiempo y el espacio. Se observan, como es habitual en el teatro occidental de fin de este siglo, construcciones caleidoscopias que, a través de la conjunción contradictoria de luz, color, movimiento, gesto, palabra, sonido, música, volúmenes escenográficos, utilería y vestuario, van elaborando una aproximación múltiple a lo dramático, que da cabida a lo subjetivo, a la atmósfera de las relaciones, a caracterizaciones expresionistas.

Los directores tienen un rol fundamental en la teatralización de los textos, al imponer una fuerte impronta a la estética resultante. Aun cuando se trabaje con un texto que posee una dramaturgia, ésta es intervenida fuertemente por el director y los actores. Pero, en realidad, se prefieren textos que tengan una estructura narrativa. Se aprovecha la intensidad, penetración vivencial, recorrido existencial, configuración de mundos de los relatos, sean éstos cartas, declaraciones, poemas, novelas, cuentos o entrevistas, o incluso, textos de historiadores. Esta verdad básica del relato, ya sea literaria o antropológica, es traspuesta al juego escénico en una propuesta de intercambio activo de significados aprehendidos sensorial, emotiva e intelectualmente por el espectador.

El nivel de madurez y de tradición teatral en Chile logrado en los 90, a cincuenta años de la fundación de los teatros universitarios, permite finalmente una síntesis fuerte entre dramaturgia y escenario, entre director y actores. Una capacidad de generar lenguajes autónomos, propios, que no reediten mecánicamente los grandes modelos internacionales sino que propongan una modalidad ligada a las búsquedas desde el oficio y la exploración en los fantasmas interiores de los creadores teatrales.

Rodrigo Pérez

Inés Stranger

Marco Antonio de la Parra

Un nuevo escenario de revelaciones y ocultamientos

Los acontecimientos y formas de vida del Chile del Gobierno Militar están incorporados de maneras contradictorias pero fuertemente vivenciales en la gente del país. Incluso, los que eran muy niños tienen una percepción básica de las fuerzas que entonces se movían y cómo los afectaba.[5] De otra manera no se explican las movilizaciones masivas que agitaron al país en todos los frentes en las llamadas *protestas*, iniciadas en 1983 en adelante, que favorecieron la reorganización política y la vuelta a la democracia. Aparte de las campañas radiales de oposición (como la Cooperativa, de una altísima audiencia en todos los estratos), de la prensa, de circuitos de videos alternativos, recitales de música y por cierto el teatro, hubo un entorno informativo y reflexivo diverso y extendido que documentó y calificó los hechos y valores puestos en juego.

Al asumir el Gobierno de la Concertación, el Informe Rettig que consignó las demandas e informaciones de las víctimas de violaciones de derechos humanos fue ampliamente difundido. Aunque los procesos judiciales de estos casos solían entrabarse con la Ley de Amnistía, ciertas figuras claves que dirigieron las operaciones de inteligencia militar y que estuvieron involucrados en asesinatos conmocionantes lograron ser llevados a prisión. La transición pacífica implicó un proceso de negociación y, como tal, quedaron casos pendientes y prácticas autoritarias y de control social persistieron en diversas instituciones. Es un proceso que la cultura democrática debe ir conquistando tanto a través de movilizaciones sociales como de la transformación profunda de las prácticas cotidianas.

Esta concepción humanista e integradora de la sociedad está en tensión con la fuerza avasalladora de la lógica de mercado, cuya competividad extrema exacerba la privatización, el individualismo, el consumo conspicuo. A pesar de la remodelación arquitectónica de Santiago y de las principales ciudades con grandes torres, complejos comerciales e industriales, de la modernización del equipamiento tecnológico incluso a nivel de usuario, etc., a medida que se recorre la década del 90 ya en democracia van saliendo también a luz las miserias de un país en muchos ámbitos subdesarrollado: la violencia intrafamiliar, en especial contra la mujer y los niños, la precariedad educacional en los sectores más pobres, las pocas perspectivas de los jóvenes sin mayor capacitación laboral para ingresar al mundo del trabajo, las malas condiciones habitacionales, en fin, la gran disparidad de ingresos entre los grupos más ricos y más pobres de la sociedad y la concentración en Santiago sin posibilidades de descentralización. El desarrollo con equidad es así un tema candente, como también el del desarrollo sustentable en relación a la protección del medio ambiente.

En el plano práctico, por cierto que hacer teatro en los 90 cuenta con un apoyo institucional muy superior al de décadas previas; concursos, premios, apertura de espacios de representación, festivales, acogimiento de las municipalidades, repertorios de dramaturgia chilena en teatros institucionales como la Universidad de Chile, etc. dan comparativamente una mejor base de trabajo. Aun así, salvo el teatro recién mencionado, no hay compañías propiamente subvencionadas y mantener grupos en acción es una tarea desgastadora y difícil, que empuja a muchos creadores de valía a trabajar parte de su tiempo en el extranjero o a hacer teatro sólo esporádicamente, mientras se ganan la vida en la televisión. Una política cultural que dé rango y proyección nacional a la cultura y al teatro está aún pendiente. La vocación y necesidad expresiva de la gente de teatro es la que mantiene un movimiento bullente, de gran atractivo para los más jóvenes, quienes ingresan por cientos a las escuelas de teatro y luego forman grupos que realizan decenas de estrenos anuales.

5. Testimonio de ello es el film documental de Ignacio Agüero **Cien niños esperando un tren,** filmado en poblaciones periféricas de Santiago en 1987.

Traslación de sentidos en la fiesta, el dolor y la desolación

En este contexto, ha habido ciertas tendencias recurrentes en las búsquedas teatrales, las que han ido variando en la medida que pasamos, como dijera en una entrevista televisiva el diseñador y director teatral Claudio de Girólamo, desde el gobierno *de la alegría ya viene* con que se regresó a la democracia a la del *país triunfador*, con el que se continuó en el segundo período de gobierno de la Concertación, desde mediados del 90.

A mi entender, hay tres sentimientos básicos que animan el teatro de este tiempo; algunos espectáculos lo presentan de modo más puro, otros, los fusionan: el sentido de la fiesta, el del dolor y el de la desolación.

El sentido lúdico de la fiesta, que se da en El Gran Circo Teatro y en las direcciones de Andrés Pérez, en los espectáculos de La Troppa, en los del Teatrco Circo Imaginario dirigidos por Andrés del Bosque y en los del Teatro Provisorio dirigidos por Horacio Videla, por ejemplo, es una expresión de afirmación de la vida, de vitalidad gozosa y sensual de culturas que aún sienten el asombro de existir y de descubrir un entorno, de estar abiertas a las diversas formas de conocimiento de la existencia y de la naturaleza, especialmente abordadas desde la fusión mestiza popular.

La celebración tiene su contraparte en el duelo. El dolor es una emoción central de la dramaturgia y teatro chileno de este tiempo, al que se quiere exorcizar mediante la catarsis para seguir viviendo en un nivel de mayor comprensión de las contradicciones, reintegrando ritualmente la experiencia. Teatros como el de La Memoria en dirección de Alfredo Castro, de Fin de Siglo en dirección de Ramón Griffero, de La Magdalena con autoría de Inés Stranger y dirección de Claudia Echenique, Imagen con autoría y dirección de Gustavo Meza, van por esta cuerda.

En tanto, la desolación aparece como un desamparo hacia la violencia, la impiedad, la pérdida de lazos de contención amorosa; también, hacia la indiferencia ante los proyectos de imaginación creadora y fantástica, que relegan al ser humano a su corporeidad degradada. La dramaturgia última de Marco A. de la Parra, algún repertorio del Teatro Camino que dirige Héctor Noguera, las obras de los nóveles dramaturgos Pablo Alvarez y Juan C. Burgos están en esta línea. Los muy jóvenes, en tanto, evadiendo la exposición de sentimientos, prefieren la ironía esperpéntica para enfrentar la violencia y la manipulación despiadada de unos sobre otros: por ejemplo, **Mala leche**, de Verónica Duarte.

En todo caso, lo que tienen en común estas creaciones teatrales es un alejarse del relato informativo o documental sobre la contingencia y el próximo pasado. Estos temas, antes restringidos por la censura, se plantean como parte de un saber y de una experiencia personal que coexiste en la memoria con otros recuerdos de variada índole. La fuente, el lugar desde donde se realiza la indagación ,es la subjetividad, aquella zona tan postergada en los años recientes de la urgencia coyuntural. Se trata de una subjetividad abierta a su estar en el mundo, a conocerse a través del otro. La concepción de Rimbaud de que el yo es el *otro* parece ser una clave en esta búsqueda.

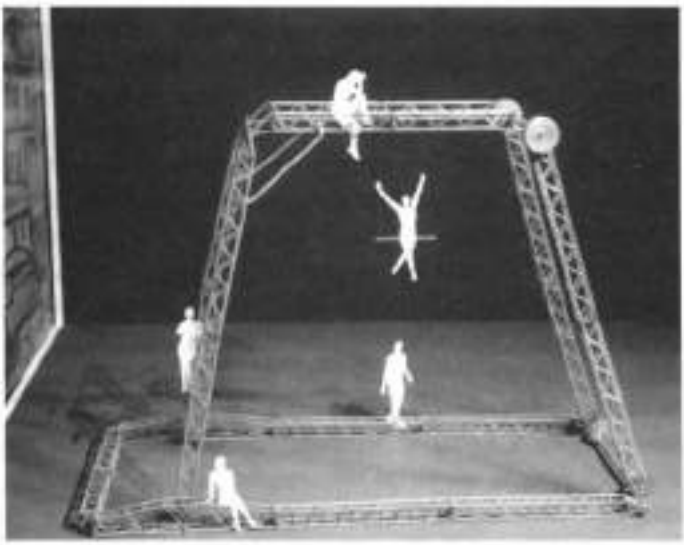
Existe en el trasfondo de la creación teatral de estos últimos años una conciencia profunda del daño moral e institucional sufrido por la cultura chilena y latinoamericana en muchos ámbitos, como también, de la inutilidad, desinterés y descreimiento de las utopías que otrora animaron dichas luchas. Frente a ello, la pregunta por la propia identidad aparece como vital. Hay una necesidad de tal sensibilidad emocional y psíquica de reubicar al sujeto en sus coordenadas fundamentales, haciendo explotar las contingencias para remontarse a los factores originarios, que pareciera necesario remitirse al mito y al rito para poder asirlos. Es justamente este tipo de lenguaje el que es capaz de iluminar simultáneamente zonas profundas de la siquis como los fundamentos antropológicos y culturales de larga data histórica. Entonces, sin ocultar o evadir el enfrentamiento de la memoria histórica reciente, se metaforiza esta realidad en un ámbito traspuesto que lo engloba y proyecta en el espacio y el tiempo.

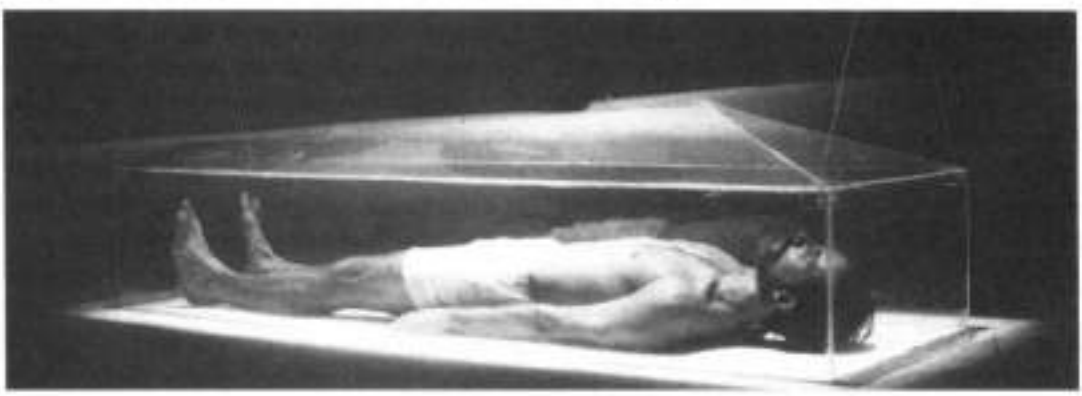
Acerca de la propia identidad del artista y del creador de imaginarios

Un primer tema reiterado en los 90 ha sido justamente el de la identidad del artista, del creador. **Theo y Vicente cegados por el sol**, 1991, J. Menaud/A. Castro/Teatro Universidad Católica; **El paseo de Buster Keaton**, 1988, García Lorca/Teatro La Memoria; **Malasangre**, 1990, M. Celedón/ Teatro del Silencio, basada en la vida de Rimbaud, y recientemente del mismo director y grupo, **Nanaki**, 1997, basado en la vida de Artaud; obras que recogen aspectos de la vida de la poetisa chilena María Luisa Bombal, del poeta Vicente Huidobro, de la folklorista Violeta Parra, del payaso Tony Caluga, indagan en los mundos personales, obsesiones, marginaciones, sueños de estos artistas. La mayoría son abordados en su aventurarse en mundos ignotos, en abismos de amor, dolor, angustia existencial y en sus compromisos con el ser humano y la historia. Su rebelión contra lo establecido choca con el mundo, terminando muchas veces aniquilados en esa pugna. Otros grandes visionarios, como Einstein, se asimilan a las contradicciones vitales, morales y sociales

Malasangre, de Mauricio Celedón, Teatro del Silencio, 1990.

Nanaki, Teatro del Silencio, 1997.





Theo y Vicente cegados por el sol, de J. Menaud/A. Castro, Teatro Universidad Católica, 1991.

de quienes descubren y abren una nueva realidad, de quienes tocan y transforman la percepción del entorno. (**Einstein**, G. Emanuel/Ictus/Sharim, 1995). Los recorridos subjetivos, el impacto de la obra creadora en la vida personal de los artistas son rescatados en estas producciones teatrales. La fuente: biografías y autobiografías, cartas y testimonios, estudio de aquellas huellas que delatan el recorrido vivencial de estos creadores en contrapunto con su medio.

Durante décadas, el teatro chileno se abocó a fomentar y elaborar las identidades sociales de diferentes sectores, ya sea en rol de servicio o en rol crítico, confundiendo su identidad con la de los grandes grupos y sus reivindicaciones colectivas. El cambio del rol y relación del artista con la sociedad en los 90 lo transformó en sujeto de su propia indagación a través de su confrontación, a través de obras como las aludidas, con otros artistas que experimentaron con intensidad tal condición, ubicando un punto desde el cual redefinir su proyecto.

Cartas de Jenny, de Gustavo Meza, 1990.

Edipos atormentados y el problema de la filiación

Si en los años 60 y 70 el énfasis central fue lo sociológico y la transparencia comunicativa, desmitificadora de todo símbolo que dejara zonas de penumbra no explicables racionalmente, en los 90 la subjetividad es un área a explorar, un punto de partida desde la cual se percibe y experimenta la realidad.[6] Tras la confianza depositada en los modelos explicativos, en la historia progresiva y en sus líderes y teóricos, hay el ánimo de volver al ser, a la introspección, a la sabiduría de los poetas y de los visionarios que acumularon experiencias humanas hasta plasmarlas simbólicamente en los mitos y relatos universales. Shakespeare, los mitos griegos, especialmente el de Edipo, géneros tradicionales como el melodrama, aportan estructuras de interpretación a las que se recurre en este tiempo una y otra vez.

Los temas de la filiación, de la pertenencia, de la definición sexual, de la pasión amorosa explotan en sus raíces de abandono, de culpa, de celos, de avidez, de ruptura y muerte. El drama suele ir en busca de reconocerse y reelaborar sentimientos, autoimágenes, prácticas sociales. Este reencontrar un lugar en el mundo remite tanto a lo originario como al devenir, y confunde sus raíces personales con las del pueblo o la nación.

Esta problemática está en obras como **Cartas de Jenny**, 1990,[7] de Gustavo Meza, la que se centra en la relación posesiva de una madre con su hijo, y en su tensión con el triángulo formado al contraer éste matrimonio. La madre es una inmigrante europea a Chile y su proceso dramático es relatado por cartas a su hermana que permanece aún en ese continente. En su arraigo dificultuoso, extrañada en América, se aferra ávidamente a su hijo e inconscientemente prefiere

6. Ver Muguercia, Magaly. 1991. **Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano.** Apuntes N°101, Sgo., op. cit., 88-100.
7. Meza, Gustavo. 1990. **Cartas de Jenny**, Revista Apuntes N°99, op. cit.

desencadenar su muerte a que éste fructifique su matrimonio con descendencia en lo ajeno, dejándola fuera de esa triada. **Cariño malo**, 1990,[8] de Inés Stranger/Claudia Echenique, es el recorrido ritual de una mujer dividida en sus diferentes temperamentos, sentimientos y afectos ante un amor desgraciado. Su dolorosa contradicción vital la enfrenta a los arquetipos de femineidad que la constituyen y logra finalmente matar el amor desencantado que la ata a dicho imaginario. Al sufrir el duelo y expiar la culpa, sepulta también esa forma de vivir el amor en pareja. En una regresión al útero materno, aspira a volver a la virginidad para, tras limpiar su cuerpo de la invasión masculina, recomenzar la vida. El gran dolor de ese amor es la traición del hombre, su entrega a otras pasiones más atractivas que la pareja: otra mujer, pero también, su

***Ofelia o la madre muerta*, de Marco Antonio de la Parra.**

involucramiento con la cosa pública. Los graffitis políticos de las calles de esos tiempos, ni perdón ni olvido, son resemantizados por la mujer en función de su propia memoria subjetiva.

La investigadora Consuelo Morel ha demostrado que un problema recurrente en la historia del teatro chileno, derivado probablemente de estructuras culturales más amplias, es la dificultad de los personajes de aceptar la relación triádica, cuando hay voracidad por lo dual madre-hijo, padre-hija, relación hombre-mujer.[9] La pregunta principal que surge al reconstruir lazos e identidades, tras una experiencia autoritaria fuerte y la pérdida de las propias utopías que disgregan el colectivo en una pluralidad de vivencias y opciones, es: ¿cómo relacionarse con un otro que no está fundido con uno mismo, sino que tiene su propia identidad y proyecto, que pugna por la autonomía? ¿Cómo hacerlo cuando en muchos aún priman los impulsos primarios, sin capacidad de tolerancia al dolor de percibir en toda relación una necesidad insatisfecha?

La figura fuerte del Dictador, del Padre Autoritario durante el Gobierno Militar, para algunos habría llevado a la sociedad chilena a un cierto infantilismo, al no haber podido ejercer plenamente sus derechos y sus opciones de vida y permanecer bajo un control externo que dispensa culpas y aprobaciones, castigos y premios. Este tema de la carencia fundamental ha sido desarrollado en algunas obras, como también, otras han optado por su correlato positivo: la ampliación de las facultades propias y la audacia para desafiar la regulación del entorno, superando los miedos y dependencias como requisito para vivir con plenitud y contribuir a una sociedad humanista y plural.

Este último es justamente el impulso central que ha guiado a un grupo primordial del teatro chileno que atraviesa los 90, iniciado a fines de los 80: el grupo La Troppa. Sus obras, adaptaciones de novelas y cuentos fantásticos como **El Quijote**, **Pinocchio**, **Lobo** (de Boris Vian), **Viaje al centro de la tierra** (Verne), son viajes de iniciación de los personajes. Estos, puestos en el contexto de la sociedad moderna, buscan desarrollar sus rasgos de humanidad a través de abrirse

8. Stranger, Inés. 1991. **Cariño malo**. Revista Apuntes N°101, op. cit.

9. Morel, Consuelo. 1996. **Identidad femenina en el teatro chileno**. Ediciones Apuntes de la Universidad Católica de Chile, Stgo.

Lobo y *Pinocchio*, del Teatro La Troppa.

lúdicamente a la aventura, mientras se exponen a fuerzas internas y externas que los arrastran hacia su anulación y muerte.

Un grupo teatral que se sitúa en la primera problemática, en la del dolor por vivenciar el mundo como pérdida constante de afectos y de identidad, es el de La Memoria, dirigido por A. Castro. Esta característica de los personajes los relega a los límites culturales de la sociedad, puesto que su insatisfacción los impulsa a la transgresión constante, a violar tabús, a abrir caminos propios de acción y existencia que chocan violentamente con los seres amados/odiados y con el entorno. Nos encontramos así con prostitutos/travestis en **La manzana de Adán**, 1990, y con criminales pasionales en **Historia de la sangre**, 1992, ambas basadas en personajes reales. Las obras trazan retazos de estas vidas hechas girones por la primacía de los afectos duales obsesivos e insatisfechos, los que se reconocen como dominantes y generadores de un dolor y violencia constante, como un destino trágico ineludible y reiterado metafóricamente en todos los chilenos (de ahí el final de **Historia de la sangre**, que concluye con una asesina confesando su drama de amor diciendo *etcétera, etcétera, etcétera*....). Estas historias de vida poseen alusiones históricas, geográficas, míticas relacionadas con Chile, estableciendo un permenente paralelo entre estos cursos de vida y aquellos seguidos por la Nación.

Finalmente, el tema de vivir la diferencia, del destino trágico de la condición humana que impulsa a ciertos seres a romper con las pautas consideradas sagradas por la sociedad, inscribiéndose en una identidad que ésta ve con horror y rechazo, aparece en la última obra del grupo, **Hombres oscuros, pies de mármol**, 1994. Con dramaturgia, dirección y actuación de A. Castro, está basada en **Edipo rey** de Sófocles y en el diario de vida de autodefensa del juez alemán Screber, confinado en un manicomio, en el que relata la extrema crueldad y represión ejercida contra él por su padre en su infancia. El asesinato del padre perpetrado por Edipo se cruza así con la represión de este instinto en el caso del hombre internado en el hospicio, víctima ahora de una identidad enrarecida, planteándose la disyuntiva de cuál opción es más liberadora o más dolorosa, siendo ambas personal y socialmente trágicas.

Pasión y pérdida en el melodrama popular

Aparecen en este tiempo estructuras interpretativas de la realidad que están profundamente ancladas en la cultura chilena y latinoamericana, y que el teatro rearticula en cada época, como el melodrama.[10] Por su carácter popular, tiene una gran convocatoria en públicos amplios y diversos, reforzado por una estética de los 90 que lo presenta como gran

10. Hurtado, M. de la Luz. 1985. **El melodrama, género matriz de la dramaturgia chilena.** Revista Gestos N°1, Irvine, Ca., USA. 121-130.

espectáculo. Hay una recurrencia a arquetipos que están en el imaginario social; emplea un lenguaje verbal reconocible en sus giros y modismos, propiciando la identificación del público. El recorrido de los protagonistas nuevamente se vincula a la fidelidad o traición a la madre o al padre, a los desequilibrios provocados por su ausencia, a los excesos sensuales, al sojuzgamiento al poder económico y a la modernidad, a la degradación por efecto del materialismo. La expiación de la culpa por estas transgresiones culmina con la muerte.

La Negra Ester, de Roberto Parra/Andrés Pérez, con el Gran Circo Teatro, en 1988, dio nuevo oxígeno al teatro chileno justamente en esta línea. A partir del poema autobiográfico escrito en décimas tradicionales de Roberto Parra sobre su trágica historia de amor con una prostituta del puerto de San Antonio, el director y el grupo realizaron un montaje de gran ludicidad, con una imaginería exuberante y una estética expresionista de fuerte carácter popular, cercano al circo y al guignol. Esta síntesis de sensibilidad tradicional y contemporánea aunó las subculturas nacionales. También, la temática de la obra tenía una evocación íntima en la exaltación del amor, en la vivencia de la amistad y la traición, de la fiesta y el duelo pero, en otro nivel, logró una significación del más vasto alcance.

Desde la cima del Cerro Santa Lucía, corazón fundacional de Santiago, en un clima de reconciliación que permitiría la unidad de la Concertación para la democracia, frente a un público de las más variadas posiciones políticas y extracciones sociales, **La Negra Ester** puso en el centro del escenario a un personaje marginal en representación de lo chileno. Un personaje cuyo recorrido es el de la conquista de un amor total –su utopía–, cuya exigencia pasional, emocional y física es tan alta que lo lleva al borde del desquiciamiento y la muerte. Retorna entonces a sus orígenes, a su madre y su familia, y es reconfortado, limpiado, vuelto a su centro. Intenta algo similar para su amada, a la que da en matrimonio a otro hombre. Ella muere en el desamor, expiando su pasado, en tanto el protagonista se sume en el desconsuelo irreparable por haber provocado la muerte a quien más quería, en vez de haberse ofrendado a sí mismo en esa encrucijada trágica. Hay aquí muchos puntos de metaforización de la realidad nacional de un modo traspuesto, no mecánico, que funcionan a nivel del inconsciente colectivo. Permiten un paso por la vivencia subjetiva de un otro que evoca los recorridos de cada cual hasta llegar a conformar un fenómeno social, histórico y antropológico.

Roberto Parra.

Algunos años después, en **El desquite**, 1995, también de Roberto Parra/Andrés Pérez y un elenco similar al de **La Negra Ester**, se vuelve a un melodrama amoroso de raigambre social, centrado en la figura a la vez abusiva y eróticamente magnética del patrón de fundo. Este engendra hijos guachos en una casi hija, jovencita huérfana entregada a su tutela. Lo interesante de esta obra es que transgrede un elemento fundamental del melodrama, cual es la tradicional pasividad femenina. En **El desquite** la mujer, tras ser abusada, toma la iniciativa sexual y trastoca los planes de poder y aprovechamiento económico del patrón y del segundo padre adoptivo. El desenlace trágico, en el que mueren ambos símbolos paternos, proviene de que ella ya está implicada en sus sentimientos y, aunque odia, también ama al patrón/amante.

En fin, en **El zorzal ya no canta más**, de G. Meza con producción del Teatro Nacional de la Unviersidad de Chile, 1996, el triángulo formado entre la madre, la hija y el padrastro también se resuelve, tras múltiples vejaciones, discusiones y arranques emotivos sufridos por ellas, en la confrontación activa de las mujeres al opresor/amante, esta vez, culminando en asesinato. Las vecinas que han sido testigos de estos hechos, y que viven situaciones similares, la respaldan ante la justicia.

Curiosamente, miembros de la generación más joven (actualmente, bordeando los veinte años) también incursionan en esta veta, a través de un lenguaje

El desguite, de Roberto Parra, dirección de Andrés Pérez.

menos barroco, de poesía depurada: **Nemesio pelao** de Cristián Soto trata de un niño con dos padres, por tanto con ninguno, ya que la madre está indecisa de a cuál de sus amantes asignarle la paternidad de su hijo. Ya hombre, el joven repite la historia al procrear en una mujer casada. Lucía de la Maza, en la Muestra de Dra-maturgia de Secretaría General de Gobierno de 1997, presenta en **Que nunca se te olvide que no es tu casa** un tema similar de filaciones confundidas, abandonos maternos y paternos, de violación del tabú del incesto al embarazarse del padre desconocido, en un juego también de transgresión de clase social (en los tres últimos casos, los jóvenes abandonados y luego transgresores son sirvientes o subalternos que aman y tienen sexo con sus amos o patrones).

Ramón Griffero en 1995 en **Río abajo**, montada en el Teatro Nacional de la Universidad de Chile, también se acerca a la estructura dramática del melodrama, por cierto con una puesta en escena de gran visualidad y complejidad de planos.[11] El sí aborda directamente los temas contingentes y político-sociales de la transición, al poner el conflicto dramático en la traición de jóvenes pobladores a la memoria del país. Especialmente, la de un hijo de un padre desaparecido durante la Dictadura, el que se entrega al lucro fácil y a la disipación de costumbres que ofrece la sociedad de consumo modernizada y corrupta.

La santidad y dislocación de la cultura popular

El mundo popular en el teatro chileno de los 90, es decir, el mundo campesino, semiurbano, portuario, de arrabal y población de gente de bajos ingresos, no se incorpora como sujeto colectivo en función de conquistar un lugar en el espacio público o del Estado. Las relaciones intrafamiliares, amorosas, vecinales e incluso interclases (cuando el patrón o el rico ejerce su poder económico y social), se despliegan en el ámbito privado, de afectos, herencias, sexualidad, paternidades. Cuando en las historias de vida se consigna la represión y la violencia policial (como ocurre en el Teatro La Memoria), es un dato más que denota un estado de cosas dentro del sistema de poder y de los límites de tolerancia de la *otredad*, pero no implica un estado de conciencia articulado ni una acción organizativa de los afectados. Hay una diferencia radical, como hemos dicho, en relación al teatro prevaleciente durante tres décadas, de 1960 a casi fines de los 80, y más atrás, con cierto teatro político-social de los años 20.[12]

11. Hurtado, María de la Luz. 1996. **El teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama.** Revista apuntes N°110, op. cit., 37-54.
12. Hurtado, María de la Luz. 1997. **Conjugation of identities in the dramatization of chilean reality**. Fundación Frei/Stanford University, Stgo. 25 pgs.

Esto probablemente corresponde a olas dentro de las oposiciones generacionales de la cultura y el arte; en los años 1930 y 40, por ejemplo, el mundonovismo fue una corriente que se opuso al tronco ilustrado para introducirse en lo que pudiera ser lo específico latinoamericano, vinculado a lo telúrico que proyecta su fuerza poderosa a los seres que habitan estas tierras. Actualmente, hay una corriente teatral que busca también en esas capas de la cultura popular chilena y latinoamericana que viven en interacción libre, a veces lúdica, a veces dramática, con el entorno, sin aplicar una racionalidad eficientista y sin someterse a las normas del poder central o de la cultura establecida. Sus transgresiones los pueden enfrentar al control disciplinario de la sociedad (policía, por ej.), pero en relación a ella también desrrollan una picaresca para sortear el obstáculo. Habría una cierta estabilidad en esta cultura a través del tiempo, para la cual los procesos político-sociales serían fenómenos que no logran alterar mayormente su idiosincrasia.

El arte de le fuga, de Raúl Rivera, en dirección de Horacio Videla.

A diferencia de los melodramas recién mencionados –en los que los personajes o el medio tienen introyectados una estructura moral que lleva a un desenlace trágico y que conduce al protagonista a reintegrarse a una estructura de pertenencia–, hay obras en las que el desarraigo material y familiar es vivido con un gran sentido de libertad respecto a la moral burguesa. No se destacan los aspectos de miserabilismo de la pobreza ni se desarrolla una mirada compasiva o asistencial; por el contrario, se sostienen como puntos éticos fundamentales la solidaridad y humanidad entre los que comparten una misma situación. Pareciera descubrirse en esa cultura un punto de libertad y goce ejemplares.

El caso paradigmático es **Consagración de la pobreza**, basado en la obra homónima del poeta y escritor chileno Alfonso Alcalde, y dirigida por A. Pérez en 1995. Es un teatro tosco, que indaga en lo multifacético, aventurero de seres que habitan en la pobreza y que tienen mil recursos ingeniosos y hasta perversos para salirse con la suya en amores, placeres y sobrevivencia. Circulan allí amantes, hijos, celos, pasiones, ternura y diversión, mucho alcohol, violencia, bienes materiales de deshecho y dinero ocasional, con un humor irreverente y acciones disparatadas. Es la cara de la sociedad chilena que el discurso modernizador no consigna y que dio por superada al observar las altas tasas de educación escolar y alfabetismo en la población. Es aquella que es explotada muchas veces en forma sensacionalista por la prensa o que se atisba en los *reality shows* de televisión. Pero en estos últimos, se le impone una carga moralizante o de escándalo que en este teatro se enfoca lúdicamente, hasta ensalzatoria.

También **El arte de la fuga** de Raúl Rivera, en

Transfusión, de **Mauricio Celedón.**

Malinche, de **Inés Stranger, dirección de Claudia Echenique**

La cocinite, de la **Compañia Mutabor, 1995. Dirección de Fernando Villalobos.**

dirección de Horacio Videla, 1996, se puede asociar a esta veta, aún cuando aquí la mirada es más paródica.

Claves de identidad en la re-presentación de la historia y del mundo

La revisión de la historia es otra fuente fructífera de indagación en estos años, en busca de respuestas de identidad y de comprensión de las fuerzas psíquicas y sociales que actualmente mueven a Chile y al mundo. El Quinto Centenario del Descubrimiento de América en1993 llevó nuevamente a cuestionarse la conquista española, el mestizaje, el encuentro o confrontación violenta entre los pueblos. **Malinche**, de Stranger/Echenique en el Teatro de la Universidad Católica, 1993, explora en este acontecimiento desde la experiencia de la mujer indígena, asediada durante esta guerra. En una familia mapuche integrada sólo por mujeres, se desarrollan distintas formas de vivenciar esta situación; afirmación de la cultura autóctona; mestizaje por encuentro amoroso y por violación; conversión religiosa; aculturación por el lenguaje. Estas experiencias dan claves acerca de la conformación cultural y racial chilena generada y transmitida por vía materna, es decir, por la vía indígena, en su confrontación/integración con la masculina/española. Esta última deja su simiente en los cuerpos y las mentes femeninas, pero no participa de la reproducción cotidiana de la vida en el hogar. Nuevamente, el poder paterno ligado a la ausencia y la pérdida, pero también, en parte, abriendo posibilidades de desarrollo intelectual y liberación trascendente. El momento de la puesta en escena fue aquí ocupado como una instancia potente de recreación de las posibles emociones y vivencias allí ocurridas, a partir de las resonancias que la música, el sonido, los objetos, los cuerpos y sus energías van proporcionando a las actrices.

Este enfoque no parte de un diagnóstico de la contingencia que ocupa la historia como un paralelo que resalta esas coincidencias. Más bien intenta, a través del ritual, un descubrimiento de las diferentes emociones, relaciones, circunstancias, improntas que esa situación límite debió generar en las personas que

la experimentaron. En esa proyección al pasado, las equivalencias con el hoy no son mecánicas sino que brotan de insterstícios, de configuraciones simbólicas, de haces de luz y penumbra.

Los mimodramas dirigidos por Mauricio Celedón en el Teatro del Silencio también buscan iluminar el acontecer a través de la historia, tomando partido por los desposeídos, por los violentados, por los que luchan por la transformación de la sociedad y de sí mismos. Acentúan las dinámicas del poder opresivo, por una parte, y la de los seres visionarios o heroicos que, con su obra y sacrificio, han cambiado la historia. Celedón también elabora un espacio de gran plasticidad, el que sintetiza el concepto total de la obra. A estos espacios simbólicos confluyen, atraídos o repelidos, personajes que pueblan el imaginario colectivo chileno y/o occidental. Celedón los hace moverse a partir de trazos fundamentales, gestuales, visuales y rítmicos, que encarnan a la vez una acción y una emoción básicas, las que afectan a un pueblo o a la humanidad en su conjunto.

Así, en **Transfusión**, 1989, el espacio, los objetos y el vestuario de un hospital siquiátrico aúnan el gesto épico de los personajes de Europa y América que han propiciado o resistido la fusión de sangres, ideales e intereses en este último continente. La transfusión de la vida humana a través del Beagle; la transfusión de otra sangre y cultura desde Isabel la Católica, el Papa, Colón, Cortés, la Malinche y Moctezuma; y la transfusión de ideas de independencia ya sea más institucionalizadas o más liberales (O'Higgins vs. Manuel Rodríquez) constituyen algunos flujos constituyentes de la América mestiza. Unos *carritos de feria*, impulsados por tracción humana, movilizan a estos personajes en escena. Según su manipulación, se convierten en diferentes vehículos, connotando épocas y situación de poder. Los carritos expresan que finalmente es el pueblo el que ha servido de plataforma de apoyo y fuerza motriz de esta historia, aunque desde la segunda transfusión en muy raras oportunidades haya estado sobre los carros o dirigido su rumbo.

En 1993, en **Taca-taca mon amour**, el mundo entero es una esfera metálica con ejes, como la ideara Leonardo da Vinci, que rueda con la energía de personajes claves que la impulsan, a veces lúdicamente, a veces, con afán de destrucción. Esta imagen se complementa con el espacio escénico y la gestualidad motriz de los personajes: una cancha y jugadores de fútbol tipo taca-taca, donde lo que se manipula para ganar son figuras de seres humanos enyugados entre sí, que no tienen opción de movimiento más que impulsar la pelota (el mundo) en la dirección y con la fuerza que su posición en la coordenada del juego les permite. Los colores usados son básicamente primarios (rojo, negro, verde, azul), los rostros son máscaras de maquillaje y la música en vivo, de bronces, vientos y percusión circense, marca insistentemente el ritmo y las melodías leit-motiv de cada personaje.

Los jugadores que mueven las perillas son los líderes políticos y los ideológos del siglo XX: Lenin y su utopía revolucionaria, su militarización represiva con Stalin y el pacto con Hitler. Este último es el personaje más desarrollado de la obra, el que también se mueve con una kinética rígida de robot obsesionado por un gesto único. Junto a él, Eva, una mujer que lo induce a exacerbar el poder, en oposición a pensadores que rompen las barreras del movimiento del ser humano y del mundo como Einstein y Freud. Los personajes masificados son los soldados en la guerra, el pueblo en las revoluciones, los judíos en el holocausto. Todo este juego de fuerzas conduce al exterminio mayor de la locura o quizás a su liberación tras el horror.

Cuando los grandes sistemas ideológicos e interpretaciones del mundo se quiebran, dejando tras sí la huella de los sacrificados, la pregunta que plantea la escena final de **Taca-taca mon amour** es si el mundo occidental seguirá la inercia de juegos de poder y muerte impuesto al mundo entero por mentes febriles, o si otros impulsos podrán hacer que éste cambie la dimensión y el despliegue de su órbita, permitiendo a los seres que lo habitan la vivencia lúdica de integrarse a un cosmos fantástico.

Un contrapunto a los excesos en la modernidad de la política y la ciencia que plantea **Taca-taca** es la visión del génesis del cosmos, de lo viviente, de lo sagrado y de los poderes del bien y el mal, y el lugar de lo humano en ello, que trabaja Andrés Pérez en **Popul-**

Vuh, 1992. Basado en el libro sagrado de los indios quiché de Centroamérica (hoy Guatemala), vivifica este mito en sus componentes rituales, sensoriales y mágicos. La dramaturgia y puesta en escena de Pérez y su grupo no intenta transformar el ritmo ni la secuencia del relato original, ni codificarlo según las estructuras dramáticas occidentales. Desde una apertura sensorial y mental en la puesta en escena que permita expresar imaginarios latentes en la cultura indoamericana, se intenta conocer e interpretar las estructuras de conocimiento del cosmos y de sus seres provistas por las culturas originarias de América.

El malestar ante la modernidad

Hacia el segundo gobierno de la Concertación (desde 1995 en adelante), aparte de las preocupaciones por la identidad y por reubicarse en las grandes coordenadas espacio/tiempo y subjetividad/realidad, se hace recurrente la desilusión y distancia con el sistema político-económico y las formas de vida imperantes, aún en democracia. La primacía del modelo neo-liberal, la política de consensos y la de juegos partidistas, la insolvencia de otros poderes del Estado como el Poder Judicial, la falta de consistencia entre discurso y vida en la esfera pública vs. la privada, y finalmente la violencia y el desarrollo urbano inarmónico que dificultan el fluir de los afectos y la comunicación interpersonal, llevan a que el escepticismo y el desencanto sean actitudes preponderantes en muchos núcleos artísticos e intelectuales en Chile, incluyendo el teatral.

La violencia en las relaciones humanas, sentirse amenazados y desprotegidos en el amor y la amistad, desarrollar como arma de defensa la autoprotección y la ironía frente a la certeza de la traición y el golpe bajo, el abandono y el desamparo material y emocional como vivencia arrastrada desde la infancia, con carencia de memorias de acogimiento o de modelos sexuales y humanos afirmadores de la personalidad, la ausencia de Dios, son los entornos de muchas obras que los grupos actuales optan por montar o crear.

Algunos filosófos que vivenciaron el límite de la orfandad como Camus (**El malentendido**, dirección de Rodrigo Pérez) o Nietzche (**Así habló Za-tra**) aparecen en los escenarios. Estas obras vuelven a desarrollar el lenguaje verbal con mayor profusividad, apoyando en él la expresión del mundo interior. Dramaturgos europeos como Koltés (**El ejecutor**, 1994, V. Carrasco) son recurridos, al igual que Heiner Müller (**Quarteto**, dirección de R. Pérez,1996; **Medea material**, V. Steiner, 1996). También, obras de más jóvenes generaciones como el español Rodrigo García (**Notas de cocina**, dirección de R. Pérez,1996) o **Caricias** de Sergi Belbel, por el Teatro del Cancerbero, (1996). Recientemente, **Restos humano o la verdadera naturaleza del amor**, basada en el film de Brad Fraser, lleva a la cotidianeidad urbana esta descomposición violenta de la identidad y de los cursos de vida. La despiadada competencia económica y por el poder social está vehiculizada en patologías sexuales que mutilan, asesinan, hieren, descomponen identidades; la violencia por envidia de lo que el otro ama, conquista o posee, exacerbada por la competencia que bloquea la comunicación y la confesión oportuna de la culpa, está en las obras recién mencionadas y en **Mala leche**, de la novel dramaturga chilena Verónica Duarte (1996).

Por su parte, el dramaturgo Benjamín Galemiri, puesto en escena por A. Goic, prefiere la ironía lúdica para desenmascarar los modelos de poder vigentes en la sociedad, cuya refinada elaboración intelectual impregna el violento erotismo de la relación hombre/mujer. Aplica un modelo cibernético de evaluación laboral en **El coordinador**, 1993, realiza una sátira de Don Juan en **El seductor**,1996, o emplea la metáfora del alpinismo de alto riesgo en **Dulce aire canalla**,1995, para desenmascarar los entremezclados mecanismos de control, seducción, competencia, culpa, celos, vigentes en las relaciones humanas posmodernas.

Los micromundos culturales del Gran Santiago caracterizan a **La cocinita**, creada y dirigida por Fdo. Villalobos y la Cía. Mutabor (1996). Aquí, las telenovelas, el mundo del espectáculo y la interpretación diaria del acontecer radiofónico y televisivo son grotescamente incorporados al lenguaje y comportamiento de pobla-

dores de la periferia de la Gran Ciudad. La pobreza, el hastío y la falta de horizontes poblacional tiene sus escapes en fiestas desbordadas y su expresión máxima en un espectáculo revisteril con elementos travestis. La madre de familia, que en un principio intenta poner diques a las conductas juveniles, se suma a esta forma de expresión subsidiaria de los fastuosos shows del espectáculo internacional.

Lo pequeño historio de Chile, de Marco Antonio de la Parra.

Alegorías de la desolación

Finalmente, hay dramaturgos que optan por alegorizar, en grandes composiciones textuales con proyecciones espectaculares, un sentimiento de finitud casi apocalíptica. Para Marco Antonio de la Parra, en **La pequeña historia de Chile**, 1995,[13] lo que está en juego es la sobrevivencia de la nación chilena por la pérdida de la memoria y los valores de la República, arrasados por el presentismo consumista y competitivo, inserto en una globalización sin identidad. La opción de Pablo Alvarez en **La catedral de la luz**, 1995,[14] no es menos apocalíptica, aunque carece de la nostalgia de la primera. En ella, imagina a un grupo de jóvenes que se pierde en el desierto del Norte de Chile, el cual nunca logra rumbo ni salida. Se encuentran y desencuentran, se utilizan mutuamente y abusan con violencia, no pudiendo perdurar sus lazos de amor, compañía ni tan siquiera de memoria de uno respecto a los otros. Todo es traficable, perdido el tabú incluso respecto a los cadáveres. Venganza y codicia, sobrevivencia individual, redundante en violencia, son impulsos básicos de los seres que deambulan por este enorme espacio sin fronteras culturales, históricas o morales, poblado por fantasías ancestrales y la más moderna (e inútil) tecnología.

Concluyendo, existe una gran diversidad expresiva y temática en el teatro chileno de los 90. Se observa una transposición, deconstrucción y apropiación libre de relatos y estructuras de significado preexistentes, dándoles espesor cultural y teatral propios, referidos a la realidad histórica y a las preguntas que ésta plantea. En ello, el teatro chileno se hace parte de las diversas subculturas y culturas, las dominantes y las underground, las alternativas y las centrales que circulan en Chile, América Latina y el mundo. La ebullición presente involucra a muchas personas y movimientos que manejan los códigos teatrales para expresarse, códigos que suelen encerrar un cierto hermetismo.

La captación de estas corrientes subterráneas requiere de un trabajo sutil, dada la ambigüedad y nivel simbólico de los lenguajes empleados. Pareciera que no pasara nada en la actividad cultural y teatral del país en estos años (a Chile se le acusa de ser *aburrido* durante la actual transición). Pero, en realidad, ocurren muchas cosas si se percibe lo soterrado, las corrientes profundas de una expresión que no quiere encuadrarse en dogmatismos ni modelos explicativos sociopolíticos, sino que busca en estructuras culturales asentadas en los mitos y las obsesiones colectivas impresas en la memoria del pasado lejano y próximo.

13. De la Parra, Marco Antonio. 1995. **La pequeña historia de Chile.** Revista Apuntes N°109, op. cit., pgs. 17-38.
14. Alvarez, Pablo. 1995. **La catedral de la luz.** Revista Apuntes N°110, op cit, pgs. 55-102.

Del paraíso y eso

Thomas Oberneder
Investigador teatral. Berlín

Fragmentos estructurales del *cambio* en el teatro alemán después del 89

¿*Son alemanes?* nos preguntó el profesor de educación cívica. Sobre el pizarrón la foto de Erich Honnecker. No hubo respuesta. Ahora, el profesor se dirigió al alumno que tenía por delante: ¿*Eres alemán?* y cabía suponer alguna segunda intención, ya que era al mismo tiempo el anciano Secretario del Partido en nuestra escuela. *Ciudadano de la RDA* fue, por lo tanto, la tímida respuesta del aludido. ¿*Y tú?* ¿*Supongo que tú serás alemán?* le tocó la pregunta a mi vecino. Silencio perplejo. ¿*Eres alemán?* volvió a insistir el viejo, para luego inclinarse sobre el joven mudo, moviendo la cabeza: *Por supuesto que eres alemán.*

2 ¿*Es alemán o de la RDA?* me preguntó en 1986 una puestera húngara en el mercado de Szeged. De la *RDA* debía contestar yo. Recién con la unión monetaria, 17 millones de ciudadanos de la RFA se convirtieron, de la noche a la mañana, en alemanes. La última razón para el *cambio* fue: *Si el marco viene nos quedamos, si no, donde el marco vamos.*

La protesta social y el creciente éxodo masivo provocaron la implosión de la sociedad de bambalinas que era la RFA, comenzando su auto-aniquilación; no por la vía administrativa como con Gorbachev en la URSS, sino súbitamente con el derrumbe de su base social. Si el movimiento estudiantil del 68 contribuyó a la estabilización de Alemania Federal por la modernización y apertura que promovió, la apertura de la sociedad de la RDA en 1989 fue la causa de su desaparición. Sin embargo, este desenlace no fue previsible ni intencionado desde un principio. De forma similar como en el 68, cuando el movimiento estudiantil fue una protesta minoritaria de la juventud intelectual, también en la primera fase del *cambio* que se transformó en movimiento de masas a partir de la manifestación de Leipzig del 2 de octubre, los que daban la pauta eran los intelectuales en el más amplio sentido. Ellos formularon la plataforma programática de la protesta cívica, siendo su meta inmediata lograr reformas y democratizar su sociedad. De ahí también el concepto de *cambio*: su meta eran cambios democráticos dentro del sistema, no su eliminación. Pero que el término *cambio* no haya perdido su validez se debe al curso que tomó la segunda fase de esta revolución y que tuvo un carácter nacional y democrático: la caída del Muro.

El *shock occidental*, resultado del encuentro de millones de personas con la sociedad de prosperidad oestealemana, hizo que la mayoría silenciosa, y sobre todo los trabajadores, levantara su voz. El sociólogo Hartmut Zwar describe cómo el shock que desvió los ideales de la protesta –no más reforma sino que el fin de la RDA– al mismo tiempo acabó con un tabú: la invocación de *Alemania. Nosotros somos el pueblo* se transformó en *Somos un pueblo* y en *Alemania patria unida*. Bajo las condiciones de la acelerada desintegración y la vertiginosa desvalorización del *experimento RDA*, esta visión **nacional** se convirtió finalmente en el único programa que contaba con una legitimación

Una cruz en memoria de la última víctima de la muralla de Berlín, un berlinés oriental de 20 años baleado al cruzar la frontera en febrero de 1989.

(porque era innegable que también los alemanes orientales eran *alemanes*) y que les prometía una rápida salida del súbito desclasamiento que habían sufrido.

Por lo tanto, la mayoría descartó las ideas reformistas en pro de la utopía real del Estado Social que tenían ante sus puertas en su versión de lujo. La frontera, una vez superada, también debía desaparecer. La unidad **nacional**, que buscaba en esta situación sobre todo una unión económica confiable, era básicamente apolítica, una esperanza de prosperidad. Consecuentemente, al igual que Adenauer, también Helmut Kohl ganó las elecciones con la promesa: *Nada de experimentos*. En vez de experimentos se produjo la vertiginosa sustitución de las antiguas estructuras de la RDA por antiguas estructuras de Alemania occidental. La unificación se produjo menos por obra del Tratado que gracias al marco como moneda común. Este hizo que los ciudadanos de la RDA se convirtieran en aquellos *alemanes* a que aludía el lema *Alemania patria unida*.

3 La única repercusión realmente profunda de este proceso en la antigua República Federal sigue siendo, en el fondo, el problema de la Nación, el intuitivo truco unificador que emplearon los estealemanes.

Nación había sido para éstos prácticamente sólo un nombre en un pasaje hacia el ansiado país del milagro económico. Como ciudadano de la RDA, también yo hubiese preferido ser *alemán* en aquellas vacaciones en Hungría de 1986. Sin embargo, en una visita a Varsovia o Praga, la retirada hacia la ciudadanía de la RDA instintivamente permitía tomar una cómoda distancia hacia la Alemania *culpable*. Desde su división, ambas mitades del país estaban efectivamente protegidas de su historia anterior gracias a la forma rudimentaria y el contrasentido de sus existencias. Recién con la unificación reapareció *Alemania*, para alemanes y extranjeros, como un país más allá del marco alemán, como un Estado-Nación. Desde entonces, la provisoria autoestima de ambas ex-mitades está buscando rehacerse, siempre amenazada por su pasado complementario. Con el cambio que se produjo en el Este de Alemania, esta búsqueda ha salido a la calle. Después de 1989, también en Alemania occidental miles de personas se manifestaron por *una Alemania diferente*, haciendo marchas con velas contra la xenofobia; los gritos oscuros, córicos de *¡Alemania! ¡Alemania!* con que los manifestantes en Leipzig y Dresden en un principio habían conjurado la felicidad-marco, también en Alemania occidental hace mucho que rebasaron los estadios de fútbol.

Fue el efecto inicial del ensayo de Botho Strauss **Anschwellender Bocksgesang (El canto creciente del macho cabrío)**, una generación después de 1968, la que transportó este proceso de la calle a una discusión intelectual sobre los fundamentos de la conciencia post-cambio en Alemania Federal. La reflexión del escritor sobre qué es lo que confiere la dimensión trágica a los terribles hechos sucedidos en Alemania después de 1989, se centra en el

Leipzig, RDA, octubre 1989. Alrededor de 70 mil personas hicieron una manifestación cantando "Nosotros somos el pueblo" y "No a la violencia".

Octubre 1989: Un ciudadano de la RDA trata de ingresar a los terrenos de la RF de Alemania en Praga, que funcionaba como campo de refugiados.

tema de la culpa: la culpa por el camino que tomaron los *propios hijos*, por lo que sucede en las calles como reacción ante la *eliminación administrativa* de la culpa.

Trágico, según Botho Strauss, puede ser el fracaso de un individuo sólo cuando una intención individual choca con una obligatoriedad supraindividual que impone su derecho, culpabilizando al transgresor. Todo lo demás no es más que una contrariedad, un accidente o una desgracia. Lo trágico va asociado a disposiciones obligatorias, las que a lo largo de la historia generalmente nacen de la fuerza gravitacional del pasado y las tradiciones. Una sociedad que se esfuerza al máximo por poder disponer del presente en tiempo real (a diferencia de la idea del socialismo que se legitima por el futuro: las piezas de Heiner Müller tematizan este fracaso, trágico, en el vacío entre el hoy y el mañana), y cuya característica es una constante autorenovación económica con directrices profanas como eficiencia y funcionalidad, no tiene cabida para lo trágico.

La sociedad de Alemania occidental, escribe el cientista político Michael Weck, *hasta el día de hoy sigue siendo una sociedad sin un horizonte de sentido notable, cuya identidad se constituye básicamente a través del consumo de los bienes producidos y de un afecto anti-idealista*. El problema del principio moral o ético, en el capitalismo, se soluciona pragmáticamente mediante una racionalidad de procedimiento que, para lo factible, detecta o negocia los límites de lo permisible. En estos bordes de la racionalidad ocurre, sin embargo, la tragedia, tanto en la vida privada como pública. El sentido de *fatalidad* como requisito para la tragedia requiere, empero, de un horizonte de sentido que no se diluya en el Derecho Civil. Por lo que Botho Strauss responde con el proyecto idealista de *lo correcto*. Aquí, la fatalidad trágica ocurre cuando se pretende ignorar que la

situación actual es fruto de la historia, cuando se ignora la trascendencia, la tradición y el compromiso que implican. También Alexander Kluge y Heiner Müller estuvieron motivados por este problema en una de sus últimas conversaciones. Heiner Müller recuerda la idea de Hegel, de que Edipo no sería culpable según los cánones de justicia burguesa. *No sabía que era su padre. No sabía que era su madre. Es inocente según nuestro concepto de justicia. Esta formulación es extraña. Pero el griego como un hombre plástico, como un hombre completo y responsable en todos los sentidos, asume la culpa.* La idea de que un abogado habría obtenido la absolución de Edipo ante un tribunal, para Heiner Müller *haría que la vida sería poco interesante. Con este concepto de justicia, la vida se vuelve obscena.*

Una de las consecuencias de la unificación alemana es que la dimensión ética de este problema se radicaliza de una forma que los dos medios estados alemanes no conocían. Los ataques de extremistas de derecha, al igual que los juicios contra ex-ciudadanos de la RDA, dejan en claro que la jurisdicción burguesa está enfrentada a formas de culpa que exceden su medida o su competencia. En este sentido, el jurista Dr. Vogel[1] pudo convertirse en una figura trágica.

4 El movimiento social estealemán desde un comienzo apuntó en la misma dirección que la ola de emigración: a Occidente, con la diferencia que el movimiento de protesta quería traer el Oeste a casa, y al comienzo la idea no era mimetizarse con la RFA. Los intelectuales, que habían marcado el perfil del movimiento de protesta y de sus ideas reformistas, figuraron por última vez en la manifestación de Berlín el 4 de noviembre. Las pifias contra Heiner Müller fueron seguidas poco después por la caída *accidental* del muro y el final de la orientación reformista. El espacio público pertenecía y escuchaba ahora a los *terminators*. Mientras que para el levantamiento de 1953, los sorprendidos intelectuales de la RDA se pronunciaron recién después de los acontecimientos, cuando cayó el muro perdieron el habla ex-post-facto. ¿Pero por qué la transición de esta primera fase democrática de la revolución, a la segunda fase nacional-democrática, fue tan fluida y casi no encontró resistencia? ¿Por qué, a pesar de las *mesas redondas* y de las vigilias, la RDA no dejó más legado que el archivo de la Stasi[2], el *Sandmännchen*[3] de Ulbricht y la flecha verde para doblar a la derecha?

Manifestación en Alexanderplatz, Berlín Este.

La lucha **contra** el poder, después de 1989, no desembocó en una lucha **por** el poder. Porque el movimiento cívico, que en la primera fase de la *revolución* de 1989 había luchado por la integración de los derechos civiles de 1789 al sistema socialista estatal, en el fondo no tenía reservas de utopía más allá de la imagen inmediata del enemigo, y por lo tanto pudo integrarse sin mayor esfuerzo a las formas de dominio burgués con que la segunda fase de su revolución obsequió a los alemanes del Este. Se trataba de derechos **burgueses**, garantizados también por la idea central de la unificación nacional que ahora pasaba a reemplazar las ideas reformistas originales de la minoría. El credo de la unificación nacional se resume en la

Cientos de personas, en especial jóvenes, trepan la muralla.

Diciembre 1989: Manifestaciones en pro de la unidad alemana en Berlín Este. La bandera, en forma del mapa de Alemania, dice: Nosotros somos una Nación.

promesa de bienestar sobre la base: *Cuarenta años de experimentos son suficientes.* Después de la caída del muro y de la súbita desvalorización de contexto vital válido hasta ese momento, la mejor forma de combatir las sensaciones de déficit que esto despertaba, consistía en la rápida emulación de aquello que las había provocado. A lo sumo, se aceptaba como causal de prórroga en este proceso, la negociación de condiciones justas para la sincronización de ambos mundos. Pero esto ya era una lucha **con** el poder. Después del aperitivo en forma de dinero de bienvenida[4], quedaban pocos quienes seguían dispuestos a aceptar las privaciones de un *tercer camino*, y ya no restaba ningún proyecto capaz de concitar las mayorías que pudieran dar un sentido a este *tiempo de espera*: era demasiado agradable escapar por fin del mundo teleológico de la R.D.A a un mundo de los sentidos (en ambos sentidos de la palabra).

El potencial utópico restante del movimiento cívico que todavía se nutre de las esperanzas que marcaron el inicio de la oposición en la R.D.A con sus exigencias de experimentos, tiempo y autodeterminción, o cristalizó en la lucha **por** el poder en las estructuras democráticas nacidas del 68 (p.ej. la coalición Alianza 90/Los Verdes) o bien sigue representando, en el Este de Alemania, gracias a la autoridad que le da el valor que tempranamente demostró, el mismo cargo de conciencia (o la conciencia limpia) de antes del cambio.

1. Dr. Vogel: abogado de la R.D.A en las negociaciones sobre presos políticos.
2. Stasi: policía política.
3. Sandmännchen: programa infantil de buenos noches de TV.
4. Hasta 1990 se entregaban cien marcos a cada ciudadano de la R.D.A que llegaba por primera vez a la R.F.A.

Botho Strauss

Peter Handke

Christoph Hein

Hans Castr

Antes de los sucesos del 68, desde comienzos de los años 60, una vanguardia de autores demostró una nueva conciencia *en el teatro*. Autores como Rolf Hochhuth, Heinar Kipphard, Martin Walser y Peter Weiss atacaban a una sociedad autosatisfecha y excluyente (*Nada de experimentos*) con obras que, en forma de documentación y a través del retrato individual, provocaban la discusión indirecta sobre estructuras sociales y querían advertir sobre sus aspectos reprimidos y problemas morales.

Después de que la Gran Coalición de los partidos cristianos con la socialdemocracia en 1966 creó un cartel del poder casi sin control político, esta fuerza política se trasladó a la oposición extraparlamentaria, al movimiento estudiantil. En este contexto nacieron el teatro callejero y los grupos de acción libres. Los performances llenaron un espacio intermedio entre las artes plásticas y dramáticas, los happenings radicalizaron el aspecto experimental del teatro, liberando la *representación* teatral de la *presentación*. Como forma artística, esto dio valor para admitir extremos e imponderables, relajó y rompió barreras de conducta, apuntó a la fusión de actores y espectadores, y se autodefinió como una anticipación de formas de vida futuras. De este modo surgió, en completa correspondencia con la sensación vital, un generador de presente puro que creaba un mundo con una dinámica grupal del ahora, donde alegre e irreverentemente se celebraba una permanente despedida del ayer. Al mismo tiempo, los laboratorios colectivos de teatro de Jerzy Grotowski y de Peter Brook intentaban combinar la dimensión vivencial con un nivel de significado, condensando esto en un *Teatro experiencial* consciente, o sea ensayado.

El teatro como institución social, a diferencia de sus expresiones activistas, en la opinión de Peter Handke *parece no servir para cambiar las instituciones sociales*. El *teatro de las salas fijas* recién pudo reaccionar después de la dictación de las Leyes de Calamidades Públicas de mayo de 1968 con que el Estado había puesto coto a la sensación de *pasarlo bien con la revolución*: dejando demostrativamente de dar funciones, ofreciéndose como foro de discusión, interrumpiendo funciones para leer resoluciones que invitaban al público a participar en la discusión. Bajo la presión de los acontecimientos, al mismo tiempo se agudizó la percepción de las diferentes posibilidades de lograr efectos estéticos o políticos. Las formas de protesta activista que apuntaban a una superación del Estado y del teatro tradicional, fueron seguidas por intentos de reforma. La reflexión de la propia condición burguesa llevó, en el nivel institucional del teatro, a la democratización interna y a intentos de cogestión como el *experimento de Frankfurt* de 1972 o del teatro *Schaubühne*, y en el plano del trabajo artístico, motivó un interés creciente por los procesos de la conciencia, o intentó abrir la mirada del teatro hacia la sociedad para los enfoques científicos revolucionarios y a veces nuevos. La fuerza inovadora del movimiento estudiantil se mantuvo más o menos tanto tiempo como pudo producir elementos de cohesión colectiva incluyendo proyectos que ya estaban lejos del teatro político o de denuncia. Al final, estuvo presente en el

er Fassbinder

Franz Xaver Kroetz

Klaus Pohl

Tankred Dorst

Schaubühne. El término de su programa paralelo de solistas quizás sea la mejor definición de este final.

6 De cierta manera, el cambio estealemán de 1989 puede describirse como una comprimida experiencia paralela al movimiento del 68. Para el teatro, esto significa que comenzó de forma parecida y desembocó en las entretanto niveladas estructuras experienciales de la generación del 68. También en el teatro de la RDA, antes de que las protestas cívicas comenzaran públicamente, las piezas de Volker Braun, Christoph Hein, Ulrich Plenzdorf y Heiner Müller habían agudizado la conciencia de la crisis política, confrontando la arrogancia gerontocrática del cartel del poder con las esperanzas de renovación.

Mientras hasta octubre de 1989 Frank Castorf o Heiner Müller, en el mundo ficticio del escenario, podían mostrar cosas más fascinantes que el aquí-y-ahora de afuera de la boletería, esta relación se invirtió con las manifestaciones de los lunes de Leipzig. Después de la larga era de la guerra fría, en otoño de 1989 hubo una breve fase de *paz caliente*. La histórica *hora cero*, con sus anárquicos espacios de libertad y sus aventureras oportunidades, amplió las conciencias e hizo que la vida cotidiana fuese sensacional. Al poco tiempo hubo performances en cada marcha y poesía concreta en las pancartas. El teatro oficial reaccionó, ante la repentina sombra que le cayó, recién cuando se agudizó la confrontación entre el movimiento cívico y el Estado. Ahora, los actores buscaron formas más directas de compromiso político, abriendo los teatros para disputas con los funcionarios, organizando manifestaciones y transformando las salas en foros de discusión pública. Walter Janka hizo matinés en Leipzig y Wolfgang Harich en Berlín. De forma similar como en el 68, el teatro (las salas establecidas) no produjo una respuesta estética a la situación política, sino que en el momento reaccionó políticamente ante una situación que cambiaba vertiginosamente.

Esta incapacidad del teatro, en una época de cambios acelerados, de estar a la altura de la propia actualidad por medio de la expresión artística, demuestra tanto en 1968 como en 1989 una paradoja que existe en la estructura de trabajo del teatro comprometido con la emancipación social.

Su momento constitutivo es el ensayo. El ensayo es donde se desarrolla aquella estructura de la memoria que permite repetir, noche tras noche, el desarrollo de una representación. Las ideas, casualidades y variantes que nacen durante los ensayos, cuando los actores y técnicos se enfrentan con el texto, son sucesos espontáneos que se reflejan, seleccionan y transforman en información, en una estructura recordable. Gracias al ensayo, el teatro tiene la oportunidad única de sustraer al flujo del tiempo las cosas que ocurren entre y dentro de las personas, de buscar en la repetición su sentido oculto y de permitir su percepción más profunda. Gracias a esta ventaja en cuanto a conocimiento de la vida y a una madurez estéticamente lograda y transmitida, el público lo premia con su atención.

Esta ventaja está fundada además en la estructura genuina de la memoria teatral, en su capacidad de

recordar lo sucedido durante los ensayos como un *saber*, valiéndose de un concepto que lo traduce a los fenómenos, movimientos y constelaciones sensibles de la *representación* escénica. Mientras más complejo sea este concepto, más ricas serán estas *representaciones*.

Los significados que se asignan a lo que sucede durante los ensayos, y que permiten recordar lo sucedido, normalmente no son significados que el teatro produce espontáneamente. El teatro refleja los acontecimientos de los ensayos a través de elementos prestados de otras estructuras de la memoria: el psicoanálisis, la religión o el pasajero consenso de opinión de los medios de comunicación. Estructurando la mirada sobre los sucesos, estructura a la vez su forma cristalizada, –la *representación*– pues en ella está cristalizado un saber que puede tener efectos esclarecedores, vale decir, que permitan *actuar* preventivamente. Por eso, el teatro funciona por una parte como una máquina destructora de sucesos, pero por otro lado se enfrenta al desafío de que los modelos explicativos que los actores utilizan en los ensayos para comprender los hechos y calificarlos según su *memorabilidad* sean lo más complejos posible. O sea, que proyecten una imagen de máxima *riqueza* en cuanto a niveles de significado y una concepción del mundo transmitida a través de los sentidos, para que aquello que sucede cada noche en el escenario no sea algo previsible y banalmente agitatorio, sino que sea a su vez un suceso.

Lo que ocurre en una situación como la del otoño de 1989, son dos cosas. En vista de la brusca e inesperada irrupción de lo nuevo, el contexto de los textos pierde sus cánones de interpretación acostumbrados: no sirve para conjurar los acontecimientos, porque la enorme presión *externa* hace que estos mismos cánones empiecen a desintegrarse. El público sentía que lo que pasaba *delante* del teatro (a más tardar desde la caída del muro) era más dinámico, motivador e ilustrativo que lo que podía esperarse en el escenario. Las *representaciones* que el teatro hacía de la realidad quedaban placé frente a la dinámica real, además: ¿quién quería verlas? Por un periodo corto, el teatro estuvo en una situación casi tan miserable como el cabaret político, pues además de su ventaja de abrir los ojos

Katrin Ribbeck

Volker Braun y Heiner Müller.

Lalotavio

Yo soy el pueblo, de Franz Xaver Kroetz.

de forma entretenida, había perdido también a su enemigo. Y con eso a sus amigos.

La confrontación con la reducida efectividad del propio sistema de trabajo y la pérdida de público no tuvieron, en los teatros estealemanes, las mismas consecuencias que esta situación tuvo en Occidente a partir de 1968. Los experimentos del anárquico comienzo, el teatro invisible y documental de los estudiantes del BAT, los montajes de grupos independientes y la transformación de salas estables en foros de discusión política no fueron más que episodios, y sólo queda un resabio de todo esto en los juegos de sátiros del teatro Volks-Bühne de Frank Castorf. Después de la caída del muro, al igual que la sociedad en su conjunto, el teatro

tampoco intentó nada que fuera mucho más allá de lo alcanzado con la llegada a Occidente en el apogeo del movimiento cívico; a lo sumo surgió un culto de un escepticismo sin proyecciones que acompañó los agitados sucesos posteriores. Aquí está la diferencia con los cambios que en su tiempo surgieron en el contexto del movimiento estudiantil en la antigua RFA, que era idealistamente más vital en tanto también *anticapitalista* de origen: reformas concretas de la estructura del teatro, intentos de cogestión, y una *ciencia dramatúrgica* que proyectó los conceptos científicos de la juventud intelectual al caudal de textos y métodos del teatro tradicional. La extinción de la fuerza innovadora de este momento original y de la identidad colectiva que generó en los años posteriores al movimiento estudiantil, en la todavía RDA, ocurrió en forma comprimida.

Si al comienzo de la protesta cívica se pretendía ser bueno colectivamente, su final está marcado porque se quería ser mejor en forma individual. El slogan de las marchas: *Wir sind das Volk. Ich bin Volker*[5] ya anticipaba este proceso en el sentido de una actitud *occidental* que se distancia irónicamente del modelo idealista. Las fuerzas mentales de cohesión que generan los colectivos tenían ahora naturaleza pragmática. *Nosotros los del teatro...* esta frase tomó el sabor autocompasivo del colectivo de perdedores de subvenciones. De ahí en adelante, las energías se concentraron en la propia supervivencia como técnico, actor o director en el contexto de las nuevas estructuras administrativas. El *cambio* en el teatro, lo mismo que para el todo, fue básicamente una *reestructuración* técnica y una adaptación del repertorio, orientadas por el presupuesto.

Wolfhard Theile

Sala de espera *Alemania reino de voces*, de Klaus Pohl.

Ratiopharm

Línea de sombra, de Tankred Dorst.

Este es el trasfondo del discreto desencanto de los amigos y conocidos ingleses, quienes entendieron la caída del muro como un acto de autoliberación revolucionaria, como *change* en el sentido de un cambio radical, mientras que los alemanes más bien tienen una tendencia hacia el *turn* en su sentido literal. Bajo la impresión de las postrimerías de la era Thatcher, en Inglaterra existió gran interés por los acontecimientos del año 1989 y se sintió y se siente una considerable sorpresa frente al hecho de que después de la *liberación de Alemania Oriental del sistema comunista* aparecieran tan pocas cosas liberadas. ¿Dónde están los manuscritos escondidos en las gave-

5. Un juego de palabras: Nosotros somos el pueblo. *Yo soy Volker/soy más pueblo*. El nombre Volker suena como el comparativo de Volk = pueblo.

tas, dónde están los directores jóvenes que ahora conquistan los teatros, por fin libres de opinar y sin censura? Heréticamente podríamos contestar: Ya está todo dicho. Si no se lo podía decir en un país, entonces en el otro. Aunque de esta forma, el camino de muchas obras hacia su público fue muy estrecho: les robaron **su** momento. Pero las gavetas ya no contienen nada. La vida presente de Alemania del Este ahora es occidental. Y sin embargo –por lo menos por una generación– el peso de una socialización diferente hará que los cinco nuevos Estados Federados continúen siendo los nuevos.

7 Después de la caída del muro, los alemanes están tan separados como realmente lo estuvieron desde su construcción. Lo que los unía era su separación.

Si el muro promovió una cierta simpatía que se basaba en distancia, exotismo e idealización, las relaciones ahora son cada vez más **reales**. La realización no sentimental de relaciones formales y familiares es un efecto positivo de la súbita igualación de las situaciones existenciales. Las diferencias se destacan, sobre el fondo de la unidad, con la misma nitidez que las experiencias y habilidades complementarias de los tiempos de separación.

Las obras de Botho Strauss o de Rainer Werner Fassbinder fueron para mí, después de 1989, una introducción a la mentalidad venidera, verdaderamente comprensibles recién cuando prácticamente ya había llegado. El grito utópico *Paradise now* del 68 lo entendí a través de un slogan publicitario para motos Suzuki de 1991: *Don't dream. Buy it!*

La transferencia cultural (filmes, libros, temas de editoriales) seguirá pasando por una calle de dirección única. Para las obras que hoy se sitúan y se escriben en el Este de Alemania, la piedra de toque es que también formen parte del universo de experiencias del Oeste alemán, porque el público del Este hoy en día es *occidental*. El Este, si es que no transcurre en el Oeste, a pesar de todo lo que se diga, hoy en día no le interesa a nadie. Esto se evidencia en el simple hecho de que las abreviaciones *aquí y al otro lado*, que desde la construcción del muro naturalmente aludían a la otra *mitad* de Alemania, han dejado de usarse. El que hoy viaja de Leipzig a Bochum y viceversa, ya no va *al otro lado*. En este sentido nos hemos hecho uno: país nuevo/tierra virgen.

Sigrid Mercer

***Herr Paul*, de Tankred Dorst.**

8 La tierra virgen nacional que progresivamente está olvidando las abreviaciones de la antigua autoimagen –*aquí* y *al otro lado*, la seguridad para definir *izquierda* y *derecha*, su perfil moral– pero en cuyas cabezas a pesar de todo siguen penando los antiguos condicionamientos en búsqueda de la realidad perdida: este nuevo país difícilmente asible ofrece la gran oportunidad al arte de reportear y retratar de un Alexander Osang o de un Christoph Dieckmann. Antes de las grandes formas literarias, en sus retratos y entrevistas a testigos y notables, aprendieron a centrarse en lo biográfico, libre de toda ideología. Con esta focalización en la particularidad de las historias personales, se crea un mosaico de historia contemporánea basado en las experiencias de sus protagonistas. Estos autores transmiten noticias de la realidad, sin mensajes; salvo quizás que esta paciente atención sea una especie de amor al prójimo aplicado, un sondeo de la realidad, una confrontación con la complejidad de razones y opciones en

el balance de una vida, que muestra lo genuinamente humano en el ejemplo de un hombre específico. Una anamnesis social parecida se está dando ahora en el teatro: Franz Xaver Kroetz con su obra **Soy el pueblo**.

Wolfram Theiss

Equilibrio, de **Botho Strauss**.

Hans Ludwig Böhme

Rondow, de **Christoph Hein**.

No dice: *Somos el pueblo* : del colectivo ya no se habla (como en el Este occidental), sino que del yo y de los pensamientos individuales, los que sin querer se suman hasta conformar un espíritu colectivo. El impul-so político de manifestarse frente al extremismo de derecha en la Alemania unida y de dejar al descubierto el silencioso nazismo del *sentido común*, se expresa en un contexto general de credos ultraderechistas, cuyo efecto provocador reside justamente en que dicen lo que no se había dicho, en que los fenómenos –liberados de su latencia– se vuelven reales, en que los reporteros, diputados y jueces son retratados sin el ánimo de denunciarlos, en que no existe pedantería sino que sólo malestar frente al fenómeno del congé nere Nazi, del *desgraciado simpático*. La dimensión po litica de la obra está en que reintegra a la comunidad a los que se automarginan y a los que son marginados por la sociedad.

Otro viaje a eso que ahora pertenece, es el que emprendió Klaus Pohl con **Wartesaal Deutschland Stimmenreich (Sala de espera Alemania reino de voces)**. También esta obra es como un informe de una expedición, un colorido corro de biografías de transición, destinos individuales en primeros planos. Moviliza la curiosidad y refleja el tono original de la provincia estealemana al estilo **Spiegel**[6], como si el autor recién ahora conociera el país al que su *Karate Bille* retornara algunos años atrás. También en esta pieza prevalece el inventario de mundos interiores. La complejidad nace, a lo sumo, de las múltiples facetas de esta revista de individualidades, y no del tejido de una trama compleja. En vez de acción hay episodios estáticos de revelación individual que son el reflejo de los acontecimientos históricos. Es como si después de la bancarrota de lo políticamente creible, en vista de los súbitos acontecimientos, no hubiera otra alternativa que hablar de política desde la perspectiva de lo demasiado humano. Así, el joven nazi en la obra de Tankred Dorst **Schattenlinie (Línea de sombra)** no piensa hacer declaraciones políticas; el autor no presenta al hijo de un burgués como nazi por convicción, sino más

6. Seminario oestealemán equivalente al TIME.

bien como consecuencia de un instinto energético. Al muchacho *le da igual* si el negro que matará, cruza la línea de sombra *a la derecha o a la izquierda* . Sus agresiones, por paradojal que parezca, son políticamente inespecíficas: *¡Y le digo que el hombre es un error de la evolución! ¡Hay que sacarlo del programa! ¡Tú también, infeliz! (...) Tengo rabia por todo. ¡Fuera con la escoria! ¡A limpiar! Para eso se necesitan otros instrumentos, señor director, para que estos deformes desaparezcan, no basta con palo y kalashnikov. La bomba H dicen que es lo mejor, liquida al tipo y se va por la alcantarilla. ¡Fin!*

Los deseos apocalípticos son una reacción difusa ante la orfandad de los sentimientos, ante la degradación por las estrategias de sublimación de la sociedad de bienestar. Y al que se cae del sistema (como el **Taxi driver** de Scorsese, a quien recuerda el monólogo del muchacho) lo invade, con la soledad, el odio por la privación de sentido y contra el mundo pragmático de las falsas promesas que no lo necesita. Fracaso de la educación: no es ése el tema de la obra, sino que la llegada de nuevas realidades, la derrota del padre por su propia desilusión del idealismo, por las mujeres que se fueron.

También en la obra de Christoph Hein **Randow** se da un enfrentamiento entre las generaciones, siguiendo la extraña dialéctica de que el 68 y el 89 fueron rebeliones contra la hegemonía doctrinaria de los abuelos que redundaron en un examen de conciencia y en la hegemonía modernizada de los padres. Por eso, a poco más de veinte años después del 68, la escena más intensa en **Randow** es aquella donde la crítica de la generación inmediatamente post-68 se repite como la opinión de una joven oestealemana sobre los activistas de la oposición en la RDA. La madre se indigna cuando su hija le pregunta cuándo fue la última vez que se acostó con un hombre y le prohíbe que le hable así. La hija concluye: *Estás llena de trancas, trancada sin remedio. Toda tu generación es igual. Siempre se interesaron por cualquier tontera.*

Se comprometieron con tantas cosas heroicas, resistencia y toda esas estupideces políticas que en realidad nadie necesita. Sentados en las iglesias y discutiendo, vigilias con velitas, sacando manifiestos a mimeógrafo que casi no se podían leer. Eran personas políticamente conscientes, sí sé, pero con todo eso también se castraron de alguna manera. Una generación degenerada, ¿puede ser que exista algo así? *Es el arreglo de cuentas con el espíritu rebelde de una vida sin alegría*, o lo que apunta Rolf Hochhuth en sus **Szenen aus einem besetzten Land** (**Escenas de un País Ocupado**). Cuando escribió su **Wessis in Weimar**[7] seguramente no pensó que la ex-luchadora por los derechos civiles de **Randow,** con su idilio personal en la casita del parque ecológico, en el fondo había alcanzado justamente la meta del movimiento. Ni las intrigas del los malvados burócratas y corredores de propiedades lograrán que la artista, ahora independiente y pertrechada con Ernst Jünger, vuelva a la lucha. Porque la obra de Hochhuth no es otra cosa que eso: un llamado a la sublevación. También este autor comprimió el poder fáctico de lo *auténtico* en un montaje de escenas. Pero él da un claro mensaje. Incluso tres años después del estreno, en vista del correcto balance de las injusticias, se plantea la pregunta: ¿por qué nadie se inmuta? ¿Quizás porque el grueso del público no salió perdiendo con el cambio? ¿Es por eso que los rezongos contra la injusticia parecen tan hipotéticos? ¿Será porque la tendencia de la obra nace de la movilización de lo marginal, porque no apunta a la suave inmersión en lo occidental y al spagat de los sentimientos que sobreexige un poco al cerebro? Es en cierto modo una ironía del destino que a Rolf Hochhuth, quien con esta obra se planteó como abogado del Este expropiado y llamó a hacer el gran experimento después de que ya había desembocado en la estabilidad occidental, y quien se sabía de perfecto acuerdo con Heiner Müller: se le haya querido evitar que asista a los funerales de Müller, porque ahora aparecía como el expropiador de uno de los últimos símbolos de identidad del Este.

9 La protesta contra la injusticia en el Estado de Derecho burgués está legitimada, en Rolf Hochhuth, no en último término por los valores conservadores que se basan en conceptos de derechos y deberes más allá de las definiciones de la Constitución. Con esto se acerca bastante a los razonamientos de Botho Strauss.

Sin embargo, éste combina la reconstrucción del pensamiento conservador con el intento de combinar sus contenidos con las más modernas teorías económicas en un concepto avanzado de Arte. En un ensayo como **Aufstand gegen die sekundäre Welt** (**Alzamiento contra el mundo secundario**) o en su libro **Beginnlosigkeit** (**Falto de comienzo**) Botho Strauss insiste, bajo nuevas premisas, en el intento de *unir intelectualmente sucesos políticos y estéticos*. El descalabro político del bloque oriental, la apertura casual del muro por Günther Schabowski y el súbito cambio de apariencia de todas las relaciones que esto provocó, son analizados por Botho Strauss desde la perspectiva de la teoría del caos y de la biología moderna: *A pesar de que en este contexto no hay partícula más usada que la de "re", de lo que menos se trató fue de retomar o reconstituir. Más bien, lo que pasó tuvo algo de esa fuerza que en las ciencias biológicas se designa con el término de emergencia: algo nuevo, algo que nuestros conocimientos no permitían anticipar, emergió de repente para cambiar la totalidad del sistema, en este caso el mundo.* Con sus obras **Schlusschor** (**Coro final**) y **Gleichgewicht** (**Equilibrio**), Botho Strauss tradujo su concepto artístico en complejas dramaturgias, excelentemente descritas por Bernhard Greiner, que transforman la fuerza fáctica de lo súbito, su inexplicable *presencia real*, en un suceso teatral. Parte de este mundo sin comienzo, donde algo súbitamente ruge *Alemania*, el mundo del equívoco, de la lucha por un equilibrio, son también las constelaciones míticas y la culpa proporcional a ellas. Pero pareciera que, aparte de los motivos de política contingente, el teatro apenas acepta el desafío que significan estas obras que más encima modernizan las bases de su trabajo recordatorio.

Además, una obra alemana contemporánea siempre está amenazada por el pasado: en el Este existe el peligro de que sea saqueada por nostalgias sentimentales, en el Oeste por la atención cuasi-obligatoria que requiere el álgido tema. En ambos casos, es legitimada por su importante aporte a la temática Este/Oeste. Con la priorización de esta perspectiva, el teatro contemporáneo pierde su propio presente, el que ya no puede describirse con los cánones interpretativos de la era del muro, sino que se ve enfrentado a los quiebres y conflictos entre personas. Estos quizás fueron provocados por los hechos históricos, pero ahora necesitan plasmarse en formas que son comunes para los mundos espirituales de ambos pre-estados. En la zona de transición entre Este y Oeste podría buscarse una mejor definición del hombre (y de su relación con la despedida y la llegada, con la *culpa*). Podría reinar la curiosidad antropológica, pero lo que se hace en esta zona es seguir buscando el *Este* y el *Oeste* como si fueran marcas registradas con garantía de ventas.

El interés humano por el individuo parece anacrónico en vista de los intereses actualmente preponderantes en el teatro, que más que nada quiere estar a tono con los temas *correctos* de los noticiarios y con la superficie del todo. La importación de superficie: la cultura del celular, la jerga Tempo[8] y los trucos populares del género pretenden imbuir al teatro la juventud de **Pulp fiction**, y a la sensación de falta de profundidad se responde con una esperanza de Zeitgeist [9] que, sin embargo, no alcanza la profundidad que **Pulp fiction** alcanzó en su medio. La nueva palabra mágica es *juventud*: Basta **un** éxito bajo el signo de la juventud para ser entronizado y los viejos, súbitamente despojados de su ventaja de experiencia, esperan que la sala se llene porque este avance de confianza no está fundado en nada más que en lo *inconsciente* del estar-en-el-tiempo de la juventud. Queda la pregunta de hasta qué punto esto es compatible con la estructura de funcionamiento interno del teatro, ya que ésta se nutre de la conciencia elaborada durante los ensayos. Por ejemplo **Katarakt** (**Catarata**) de Rainald Goetz, una carta de Chandos de fin de siglo, pero: nada sobre el SIDA, sobre Bosnia, sobre el abuso de menores, los asesinatos de mujeres o sobre *Alemania*, nada bucólico para el brillo del elenco. Dos funciones y finito. Ahí sólo queda una cosa: seguir escribiendo.

Traducción: Luiso Ludwig

7. Wessis: alemanes del Oeste, un neologismo post-cambio.
8. Tempo: revista Zeitgeist.
9. Zeitgeist: espíritu de la época, término originalmente hegeliano que se popularizó en Alemania con la onda posmoderna.

Juanjo Meza

HARALD MÜLLER *es gerente de la revista Theater der Zeit desde su refundación en 1993. Estudió periodismo y ciencias teatrales en Berlín y Leipzig. Posteriormente, se desempeñó en forma independiente y en diversas editoriales. Luego, en 1988, poco antes de que el muro se mudara del centro de Berlín a las cabezas de la gente, fundó una editorial ilegal de teatro, como antípoda a una de las grandes casas editoriales del Estado. Esta editorial se llama Autorenkollegium, un nombre que desde ya implica un programa. Su objetivo es la promoción de autores jóvenes. En este proyecto trabajó muy estrechamente con Heiner Müller, quien acompañó esta labor con mucho interés y compromiso. Es así como el fundador de la editorial y el autor asumen en conjunto, por decirlo así, las funciones clásicas de lector y editor en su labor de apoyo a autores jóvenes. Es ante el trasfondo de esta colaboración que Harald Müller tratará sobre las características propias del autor Heiner Müller. (Martin Roeder-Zerndt)*

El trabajo con los textos de Heiner Müller

1. Contexto

Mi nombre es Harald Müller. No soy pariente de Heiner, pero nuestras vidas se han cruzado mucho en los últimos diez años, siendo el punto de referencia y de trabajo común el desarrollo y la reseña de obras de teatro. En 1988, aún en tiempos de la RDA, intenté fundar con varios autores más jóvenes una editorial de teatro que pretendía competir con la hasta entonces única editorial de ese tipo en la RDA, la editorial Henschel. En este intento llegó a culminar la discrepancia cada vez mayor entre las nuevas obras de teatro, con sus planteamientos incómodos de autores de teatro jóvenes o nuevos en la RDA, y la falta de disposición de los teatros de presentar a estos autores.

La obra dramática de Heiner Müller se convirtió en algo esencial para por lo menos dos generaciones de jóvenes autores de teatro en Alemania Oriental, tanto con respecto a cuestiones de aproximación a la historia como a una forma estética particular.

La primera generación de discípulos de Heiner Müller –y quiero nombrar aquí a Thomas Brasch, Stefan Schütz y Lothar Trolle– tuvo en el transcurso de los años setenta un peso dramático, emigrando a finales de los setenta a Alemania occidental o rechazando el contexto político-cultural de la RDA.

La segunda generación reunía a los autores con y para los que luego fundaría la mencionada editorial de teatro; mencionaré a Jochen Berg y Jörg Michael Koerbl. Estos dramaturgos representaban la generación de los que entonces tenían 30 años y que se diferenciaba de la generación de Müller en dos aspectos esenciales:

Por una parte, carecían de la vivencia de la Segunda Guerra Mundial, central para Müller, y por la otra, su escepticismo fue más evidente desde el principio en lo que a la puesta en práctica de una utopía concreta en Europa del Este se refiere. Para esta generación, el desencanto con la sociedad fue la condición para escribir; para Heiner Müller, en cambio, fue el resultado de una confrontación llena de contradicciones con los fenómenos más dispares y disparatados de la segunda mitad del siglo veinte.

Heiner Müller, cuyo principio de trabajo ha sido siempre discursivo, tenía mucho interés en leer estas nuevas obras de teatro pues, como dramaturgo, se sentía el último dinosaurio de una especie en extinción. A partir del diálogo con él sobre estas obras de

Heiner Müller

teatro, fue surgiendo en el transcurso de los años una especie de dramaturgia, la cual, si se la lee en forma invertida, entrega informaciones esenciales sobre los principios teóricos y formales de las obras de teatro de Heiner Müller.

2. La política del texto

La premisa más importante para Müller planteaba la pregunta por la política del texto. El estaba absolutamente convencido de que tanto el lector como el teatro pueden y deben interrogar a cualquier texto sobre su política.

Sin embargo, Müller no media la política de una obra por las tésis que contenía, sino por la forma de cómo se organiza o las organiza. El no se refería a la política en el texto, sino a la política del texto.

3. La supresión del sentido

Algo que no debe considerarse contradictorio con lo anterior, sino como algo constitutivo para Müller: Su afán de sustracción/supresión/revocación, de sustraer/revocar/**suprimir** el sentido. Müller se refería con ello a la tendencia del sentido a lo autoritario. Para él, el sentido era la instancia de la autoridad, del autor, del Yo. Representa el poder en el ámbito de lo estético. Otorgar sentido, también sentido político, era algo que detestaba y que había que desechar.

La máxima de Müller, como asimismo su invitación al teatro, decía: *No es la moral que allí se manifiesta la que decide sobre la calidad política, sino la consecuencia con la que se resiste la tentación de confirmar el sentido.*

4. La risa

Müller insistía en que no debía existir el miedo a la risa –entendida como comedia de la dialéctica– en la relación con sus obras. Sin confundir la risa con el cinismo o el acomodo. El se refería a la risa dolorosa sobre el deseo irresistible de sentido de todos nosotros, sabiendo que no podemos encontrar el sentido sino a través del trabajo, la experiencia o la representación.

5. La pluralización

La pluralización de la instancia del sujeto en los textos de Müller lleva a, o tiene como requisito, la pluralización de las fuentes del texto. Allí está la presencia de otra literatura, de citas, alusiones, referencias. Estas no revelan el sentido, pero lo hacen aplicable, si bien no controlable. Sus textos van a la deriva, se convierten en dispositivos en los que pueden inscribirse instrucciones de uso totalmente imprevisibles. (**La misión** presentada en Santiago es un caso así). Para Müller, cualquier *proclama* escénica de su texto sería la muerte del mismo.

6. El pathos

Heiner examinaba con cautela y también con desconfianza los textos de diversos dramaturgos jóvenes de la RDA que creían, desde una actitud de gozador distante, no involucrado, poder develar en forma sarcástica las contradicciones políticas, o negarlas por obsoletas.

Como persona, Müller sí podía ser sarcástico. Pero, cuando lo es como dramaturgo, y eso no ocurre con frecuencia, jamás lo es desde la perspectiva de gozador. Su campo es más bien el pathos; que el humor paradojal deba limitarlo, fue el balance de su vida autodeterminada. Con humor y pathos, un dolor universal que trataba de ocultar las heridas del corazón y de la historia detrás de una máscara de creencia en el caos. Heiner Müller es un romántico que tiene la rara cualidad de unir una sensualidad cautivadora con un brillante intelecto.

7. Perspectivas

Once meses después de la muerte de Heiner Müller, se vislumbran perspectivas tanto interesantes como amenazantes para la recepción de su obra, hablando de Europa Central y especialmente de Alemania.

Uno de estos peligros proviene de partes del aparentemente benévolo periodismo cultural alemán occidental, que actualmente intenta canonizar al hombre Heiner Müller como estrella de los medios de comunicación y paradigma de la historia interalemana, es decir, de privatizarlo. Esta estrategia es a costa de la obra de Müller, cuya actualidad y explosividad ahora, finalizado el conflicto Este-Oeste, se considera como una etapa superada.

El otro peligro se refiere a un auténtico problema de teatro. Brecht lo formuló de manera muy simple: *Das Theater theatert alles ein* (cuya traducción aproximada podría s er *El teatro teatraliza todo/convierte todo en teatro*). Brecht es un ejemplo de que todos se han acostumbrado a que sea un perro muerto. Con esa frase se refería a la tendencia, sobre todo del Teatro Municipal en Alemania, de recoger y sepultar a forzados conceptos dramatúrgicos para luego entregárselos al público listos para consumir como kitsch color de rosa. En ese contexto, Müller decía –¡ojalá no en serio!– que lo mejor sería no presentar sus obras hasta unos treinta años más para luego descubrir que aún no ha muerto.

Pero, a la vez, también deseaba que sus obras fueran ensayadas con posturas y experiencias lo más distantes y diversas posible, como por ejemplo **Der Auftrag - La misión** en Santiago.

Traducción: M. Schmohl

Joseph Mehr

FRANK HÖRNIGK *desde 1990 es profesor de Germanística en la Universidad Humboldt de Berlín, en la asignatura literatura alemana contemporánea. Desde 1993 es miembro del Centro Alemán del PEN. En realidad, tiene estrechos vínculos con la universidad desde 1973 por su calidad de asistente y colaborador académico; sin embargo, nunca se enclaustró en la universidad. Al contrario, siempre buscó el contacto con la praxis cultural artística, con la praxis literaria fuera de la universidad. Ahora bien, me rindo ante su biografía de académico, ante las listas de publicaciones... Lo importante para nosotros es que Frank Hörnigk es uno de los pocos verdaderos conocedores de Heiner Müller, en tanto académico y amigo del autor. El tuvo a su cargo una serie de publicaciones sobre y de Heiner Müller, y colaboró como dramaturgo en algunos estrenos de sus obras. (Martin Roeder-Zerndt)*

Heiner Müller: Su amor se llama Sasportas... como su dolor

El doble o la antípoda: identificación con el Tercer Mundo

En octubre de 1985, casi 10 años antes de su muerte, el dramaturgo de la RDA Heiner Müller recibió la máxima distinción literaria de la República Federal de Alemania, el premio Georg Büchner, otorgado por la Academia Alemana de Lengua y Literatura en Darmstadt. Su discurso en la Academia lo desarrolló bajo el título **La herida Woyzeck**. El texto lo había dedicado al preso político Nelson Mandela.

Un día después de la ceremonia en la Academia, la Librería Büchner de la ciudad organizó una lectura de textos con Müller. La planeada lectura se convirtió en un diálogo que más tarde sería publicado con el título **Yo soy un negro. Conversación con Heiner Müller**. Con mi conferencia quiero recordar por un momento este diálogo y con él, sobre todo, una de las estructuras básicas de la dramaturgia de Heiner Müller: la experiencia de aquella *doble mirada* con la que Müller percibía la historia y la grababa en el lenguaje de su obra: en ella está inscrita lo inconsciente del proceso en lo consciente, al igual que la conciencia en el proceso inconsciente, lo desconocido en lo conocido o lo conocido en lo desconocido, lo siempre igual de la experiencia en lo siempre distinto de las imágenes –etcétera– una secuencia experimental sin fin.

De acuerdo a esta concepción de compleja realidad poética, la dimensión del *Tercer Mundo* tanto como punto de partida como de desistimiento de una esperanza –ésa es mi tesis y asimismo el hilo que guiará mi conferencia– siempre está presente en los textos de Heiner Müller como contradicción viva, aun allí donde este amor y/o dolor no son evocados o tematizados directamente como experiencia histórica. Se puede decir que esta dimensión es constitutiva de su obra desde el principio; ya inscrita en aquellos primeros textos, en los que ni el mismo Müller parece captar aún en toda su magnitud la enorme consecuencia que la fuerza dramatúrgica de ésta tendría para sus textos o que –como ocurriría más tarde– no sigue desarrollando en la misma forma como este algo verdadero, descubierto de una vez por todas. En este contexto, bien podrá medirse con la misma vara de su crítica radical a Brecht: *El autor sabe más que la alegoría, la metáfora sabe más que el autor... El miedo a la metáfora es*

el miedo al movimiento propio del material. El miedo a la tragedia es el miedo a la permanencia de la revolución.

En este sentido y con esta interpretación del texto poético, la imagen *Yo soy un negro* puede efectivamente ser leída como una metáfora que es más sabia que su autor, que sabe más de lo que él dice. La imagen cita conscientemente la ceguera de la experiencia, pero precisamente eso le certifica su autenticidad. Lo que se formula es la certeza de la mirada desprovista de párpado y llena de dolor, desde abajo hacia el sol, de uno que ya no tiene lugar en la mesa (o que en realidad nunca lo tuvo), que esperará en vano la comida si no aprende a conseguirla por sí mismo. Se llama Sasportas o Galloudec, es Woyzeck, el hermano de Runge(!) o Heracles, el libertador y más tarde rocín de Prometeo; puede también llamarse Ofelia, a la que el río no retuvo y que ahora comienza a demoler los instrumentos de su cautiverio, convirtiéndose en Medea o Dascha, la hermana que deja morir de hambre a su hijo como precio por su propia liberación como mujer. Es el soldado alemán en el cerco de Stalingrado o el soldado ruso en el camino de Wolokolamsk (Wolokolamsker Chaussee), ejecutado por su comisario, por temer más al enemigo que a él, su superior.

Müller habla por todos ellos –en actitud de solidaridad con los oprimidos y las víctimas– y por asco por sus opresores, pero también con el asco que siente por sí mismo, por el propio rol asumido en esta relación de violencia, en la que se fue convirtiendo en mero observador de la violencia y con ello en máquina [de escribir], estando y escribiendo en ambos lados del frente.

El punto final de la esperanza revolucionaria

Justo aquí se lleva a cabo la salida, el salto hacia otra experiencia, equivalente a un punto final que a la vez formula el final de otra esperanza, que él antes –y por mucho tiempo– solía ver estrechamente vinculada a la utopía de un mundo, en el cual –como muchos otros– creía ver el posible inicio de la *verdadera* historia de la humanidad, conjurando a la vez el fin del matadero como historia previa, como una sola huella de sangre. Este sueño de socialismo terminó para él en 1956 en el otoño húngaro: *El horno humea en el otoño sin paz*, la revolución está ahogada, el fuego apagado. Lo que queda es el blablá de un discurso pronunciado hacia el oleaje del mar, *en la espalda los ruinas de Europa*. Así comienza el texto de **Máquina Hamlet**: el que habla ya no es más Hamlet, sino que *fue Hamlet*, quien abandonó su papel; pero es también el discurso del autor Müller, que también sale de su papel en ese momento, que hace romper su imagen, partiendo definitivamente rumbo a un paisaje desconocido; en la convicción de encontrar a ese otro *con mi rostro de nieve*. (Muy tarde, en octubre del año 1995 –sólo faltarían seis semanas hasta su muerte– él mismo disolverá esa imagen del doble, del *antípoda*, dándole su última respuesta. Volveré sobre este punto.)

Pero a esto precede otra experiencia: es la revolución del Tercer Mundo, ahora formulada en forma muy directa en su obra, la revolución negra, la rebelión del cuerpo contra el lenguaje, que es también una revolución femenina. El texto central se llama **La misión**: Sasportas es su nueva y a la vez su última esperanza, su amor y a la vez su dolor.

Esta obra de Müller del año 1979 está basada en la novela **La luz sobre el cadalso** de Ana Seghers. Müller ya había leído este texto muchos años antes, respondiéndole en 1958 con un poema propio. El título es **MOTIVO EN A.S.** Este es el texto:

Debuisson en Jamaica
Entre pechos negros
En París Robespierre
Con mandíbula rota.
O Juana de Arco cuando el ángel no llegó
Al final los ángeles nunca llegan
MONTAÑA DE CARNE DANTON NO
PUEDE DARLE A LA CALLE
CARNE ALGUNA
VEAN VEAN PUES LA CARNE EN LA
CALLE
CACERIA DEL VENADO CON
LOS ZAPATOS AMARILLOS
Cristo. El diablo le muestra los reinos del mundo
ARROJA LA CRUZ Y TODO SERA TUYO:

Alexej Tutunari

La misión, en dirección de Heiner Müller, Bochum, 1982.

En los tiempos de la traición
Los paisajes son hermosos.
(Traducción: U. Atzpodien, R. Pérez, M.Schmohl)

Ambos textos de Müller, tanto este primer poema como la obra posterior, comienzan con la evocación de un recuerdo. Es el recuerdo de la Gran Revolución del año 1789, roto por la experiencia de la derrota, de su fracaso y su violenta interrupción para las antiguas y ahora viejas vanguardias.

Sin embargo, aquí no se presenta una experiencia que se centre sólo en París. También en otras partes del mundo esta derrota ha adquirido la forma de una percepción de largo aliento, quizá definitiva, de pérdida de esperanza –que por siempre e indefectiblemente quedará relacionada con el recuerdo de los tiempos de la traición. El poema de Müller termina enfatizando la violencia irracional de esta relación: la belleza de un paisaje y el poder del *Primer Amor* se convierten en los polos irresistibles de esta traición de la revolución y, con ello, en las condiciones necesarias para la despedida del autor intelectual blanco Debuisson de su *Segundo Amor* –su revolución– rebajado a puta *ensangrentada*.

Veinte años más tarde, Müller retoma en **La misión** esta imagen de la despedida de un ideal de identidad revolucionaria –y la amplía. En la carta que, a modo de enunciado programático, introduce este nuevo texto su Galloudec, el antiguo compañero de Debuisson, envía un mensaje al que le s encomendó esta misión en París. Un mensaje que adquiere carácter de símbolo en tanto conclusión y radical experiencia elemental de una derrota histórica:

> *Galloudec a Antoine. Escribo esta carta en mi lecho de muerte. Escribo en mi nombre y en el del ciudadano Sasportas, a quien han ahorcado en Port Royal. Le comunico que tenemos que devolver la misión que nos encomendó la Convención por medio de la persona de Usted, pues no pudimos cumplirla. Quizá a otros les vaya mejor. De Debuisson no espere noticias, le va bien. Suele ocurrir que los traidores lo pasan bien cuando los pueblos se desangran.*

La carta de Galloudec va adquiriendo en su dicción y tratamiento la forma de un legado revolucionario global. Es la petición de ser liberado de una misión y asimismo un llamado a este antiguo compañero, que ahora vive escondido, de mostrar a su vez la cara, y junto con la misión devuelta, recibir de vuelta/aceptar también su propia responsabilidad individual. Es decir, asumir su propia historia y, con ello, cumplir por fin con el desistimiento de un mito de disciplina revolucionaria que hasta ese momento parecía definitivo: la *conformidad con la anulación de su rostro* en nombre y al servicio de la revolución, es decir, la autonegación del sujeto en la historia. Originalmente los propios emisarios enviados a Jamaica desde París –Debuisson, Sasportas y Galloudec– habían confirmado esta disposición como camuflaje para su misión: *Nuestro lugar es la jaula, si nuestras máscaras se rompen antes de tiempo.*

Sin embargo, con la experiencia de la derrota va surgiendo otra actitud de aprendizaje –existencial, fuera de cualquier teoría conocida hasta ahora; pues ahora el quitarse las máscaras está convirtiéndose precisamente en condición para la única y tal vez última posibilidad que queda de entregar una misión revolucionaria a aquellos que –quizás– seguirán/podrían seguir a sus antecesores o que, habiendo nacido después, sólo escuchen su relato, como de una antiguabitácora: un código tal vez indescifrable, incomprensible como una escritura desconocida, pero no obstante una señal de vida. (Las mujeres del monte Ida del cuento **Kassandra** de Christa Wolf imprimen sus manos en arcilla: pues podría ser que algún día otros seres humanos, tal vez otra cultura más allá de toda experiencia propia, vean estos pedazos de greda como un mensaje secreto, un jeroglífico, en todo caso como un testimonio de otra vida: ¡un mensaje posible de descifrar!).

En la obra de Heiner Müller, Antoine recibe el mensaje de Galloudec en este mismo sentido; cuando le revela al extraño, que le trae el mensaje, después que éste le nombrara a Sasportas, su verdadera identidad –lo que equivale a entregarse.

El ángel de la historia

Mostrar la cara: ésta es, en tiempos de derrota, la única alternativa a la traición, que tarde o temprano siempre termina por mostrar su cara y que luego separa los muslos, contoneándose en el placer que brota de su propio tormento –y que la hace tan poderosa. Enfrentarse a esta violencia de una supremacía carente de moral, con la cara abierta de la desesperación, es un paso, que si bien no impide la tristeza y el desaliento, sí puede romper el anquilosamiento y la muerte –en nombre de las víctimas, los vivos y los muertos.

Con esta imagen conceptual, Müller retoma –en la aparición mítica del *ángel de la desesperación*, ya en la primera escena de la obra– un motivo, desarrollado por él mismo desde mucho antes: a saber, el motivo del ángel de la historia que, ya a finales de los años 50, había hecho resucitar en la imagen del **Angel infortunado** en respuesta al **Angelus novus** de Walter Benjamin en sus tesis sobre el concepto de historia y a **Los viajes del dios de la fortuna** de Brecht. Cito:

El ángel infortunado

> *A sus espaldas se arrumba el pasado, arroja escombros sobre las alas y los hombros con un estrépito como de tambores sepultados, mientras el futuro se amontona delante de él, le hunde los ojos, hace estallar las pupilas como una estrella, transforma la palabra en mordaza tonante, la ahoga con su propio aliento. Durante algún tiempo se ve aún el batir de las alas, a través de su zumbido se oye derrumbarse las piedras ante sobre tras él, más fuerte cuanto más impetuoso el movimiento inútil, esporádico cuando decae. Entonces se cierra sobre él el instante: de pie en el lugar que rápidamente se ha llenado de escombros, el ángel infortunado queda inmóvil, esperando. Historia en la petrificación de vuelo mirada aliento. Hasta que el zumbido renovado de poderosos aletazos se propague en ondas por la piedra y denuncie su vuelo.*
>
> *(Traducción: M. Schmahl, U. Atzpodien, R. Pérez)*

La aparición del ángel de la desesperación es ahora la dolorosa actualización de esta imagen: como experiencia de pérdida de aquella última esperanza de que las piedras adquieran movimiento. Ahora, sólo queda la embriaguez del olvido y la promesa de un cielo desplomado que se convirtió en abismo:

> *Soy el ángel de la desesperación. Con mis manos reparto la embriaguez, el letargo, el olvido, deseo y tormento de los cuerpos. Mi discurso es el silencio, mi canto el grito. A la sombra de mis alas habita el espanto. Mi esperanza es el último aliento. Mi esperanza es la primera batalla. Soy el cuchillo con el que el muerto hace estallar su ataúd. Yo soy el que será. Mi vuelo es la rebelión, mi cielo el abismo de mañana.*

Entonces los muertos comienzan a hablar: **Habíamos llegado a Jamaica**. Su relato es la historia de una experiencia catastrófica –repasada como trabajo recordatorio. Pero precisamente por este relato el vuelo del ángel puede comenzar de nuevo. Vuelve a entrar en movimiento, cuando hace estallar los ataúdes de los muertos, liberándolos de su pasado. Es una *explosion of a memory*, porque acaso –y esa es la convicción histórica de Müller–, sólo con ella podrá romperse la continuidad de la historia.

Tercer Mundo: *la gran esperanza para nosotros*

A finales de los años 70, para el autor, el único lugar desde el cual esta liberación era siquiera posible pensar *se llama Africa, se llama Asia y Latinoamérica* –el Tercer Mundo. En ese entonces –como sueño de liberación a pesar de todas las derrotas– sólo ese mundo parecía encarnar la última *gran amenaza para Occidente y la gran esperanza para nosotros*... Aquello fue el sueño de una izquierda europea, que recitaba el sueño de Sasportas en el texto de Müller, que se cristalizó en una imagen más allá del racionalismo de ideas ilustradas de una razón instrumental y de su ceguera o discrecionalidad en todos sus diagnósticos analíticos de las condiciones sociales en el Este como en el Oeste. Frente a su antiguo compañero/aliado Debuisson y este otro proyecto *blanco* –que no era ni podía ser el suyo–, y al que debía poner término con su propia muerte, Sasportas enarbola la fuerza elemental de su propia revolución negra. Esta se convierte en la anticipación de un orden diferente y en el modelo de un camino alternativo para alcanzarlo. Le hace decir Müller:

> *Cuando los vivos no puedan seguir luchando, lucharán los muertos. Con cada latido de la revolución vuelve a crecer carne sobre los huesos, sangre en sus venas, vida en su muerte. La rebelión de los muertos será la guerra de los paisajes, nuestras armas los bosques, las montañas, los mares, los desiertos del mundo. Yo seré bosque, montaña, mar, desierto. Yo, eso es Africa. Yo, eso es Asia. Las dos Américas soy yo.*

Aquí aparece una imagen que ya en ese entonces ponía las posibilidades revolucionarias del Tercer Mundo muy por encima de sus condiciones políticas reales, percibidas simbólicamente en la furia de sus cuerpos, en las dimensiones de un paisaje y, con ello, en abierto contraste con este, para Müller, decadente lenguaje de la Ilustración en el viejo Primer Mundo. Desde la perspectiva histórica, éste habría perdido definitivamente su rol de sujeto, por lo que los nuevos sujetos de la resistencia contra él –fuera del Tercer Mundo– ya no se encontrarían en las ya clásicas estructuras de condiciones concebidas como lucha de clases, por lo tanto ni en la perspectiva de un proletariado revolucionario –un concepto del siglo XIX–, ni en sus guías y supuestos representantes intelectuales, sino en los marginados, los personajes marginales y las minorías de las antiguas metrópolis y su integración en los paisajes urbanos asiáticos, africanos, latinoamericanos del viejo continente, que están socavando este viejo mundo. Temor o esperanza, cuando *Aliento de fieras sopla en el Parlamento/sigilosamente saltan las panteras entre las bancas – llevándose de vuelta a la nada al Primer Mundo.*

Es una imagen tremendamente subversiva y provocativa a la vez, la que se evoca aquí, pero que **muy** pronto reflejará también la certeza del fin de un sueño, su ineludible fracaso. Müller ya lo sabe hace tiempo, cuando reflexiona sobre Georg Büchner con ocasión

de su discurso de Darmstadt ante la Academia –y de paso también sobre el gigante de Goya en el recuerdo de su primera aparición como *padre de la guerrilla, que sentado en las montañas sólo tenía que contar las horas de la dominación*, o así parecía ser. Ahora vuelve a la realidad. ¡Y a qué conclusión llega Müller!

> *En un cuadro mural de una celda de monasterio en Parma he visto sus pies cortados, gigantes en medio de un paisaje arcádico. Tal vez en alguna parte su cuerpo siga impulsándose sobre sus manos, sacudido por la risa tal vez, hacia un futuro desconocido... En Africa aún recorre su vía crucis hacia la historia, el tiempo ya no trabaja a su favor, y su hambre también habrá dejado de ser un elemento revolucionario desde que puede saciarse con bombas, mientras los tambores mayores del mundo se dedican a devastar el planeta.*

Este es su último diagnóstico, que encierra la memoria del destino de las hermanas y hermanos europeos de la guerrilla: por ejemplo, Ulrike Meinhof, *hija de Prusia y novia de nacimiento tardío de otro (junto a Büchner) solitario de la literatura alemana, que se enterró a orillas del Wannsee; protagonista del último drama del mundo burgués... su hermana con el collar sangriento de Marie.*

Tiempo vacío

Lo que viene después, es sólo *tiempo vacío*. El ángel de Müller dejó de volar. Este es el texto:

Angel infortunado 2

Entre ciudad y ciudad
Después del muro el abismo
Viento en los hombros
La mano extraña en la carne solitaria
El ángel aún lo escucha
Pero ya no tiene más rostro que
El tuyo que no conozco.

(Traducción: Margit Schmohl)

Aquí terminó por salirse por completo. Una y otra vez, como sintiéndose forzado a la necesaria reinterpretación a la luz de experiencias radicalmente diferentes, las antiguas imágenes son evocadas una y otra vez, cuestionándose su validez, con lo que crece, en su propio juicio, la funesta sentencia del fracaso, la conciencia de la pérdida de la utopía. Su envergadura de dimensiones históricas (pasado, futuro, presente) al final para él parece haber caído en un abismo, que ya no significa más que espacio. El ángel infortunado en la imagen del **Angel infortunado 2** ha sido definitivamente catapultado fuera del tiempo, su lugar es ahora sólo el *abismo entre ciudad y ciudad* –determinación geográfica y autodeterminación a la vez, pues es el Muro de Berlín el que se recuerda aquí– y que para Heiner Müller fue desde siempre algo más que una frontera entre Estados. Su valor simbólico: la realidad drástica de una experiencia palpable de las diferencias en el mundo: *Lo que me gusta (del muro...), es que representa un símbolo de una situación real, de la situación real, en la que se encuentra el mundo. Y aquí lo tenemos en hormigón*, se puede leer en una de las primeras anotaciones de Müller a propósito de la justificación de su existencia.

El sigue convencido que estas diferencias no desaparecieron con la demolición del muro. El problema reside ahora –como fatalmente queda de manifiesto– más bien en la identidad del ángel mismo, que ya no es reconocido. Y esta es una situación nueva. Porque por muy grande que haya sido el distanciamiento en la descripción antigua de este ángel, éste no podía hacer olvidar el hecho de que el autor –a pesar de todo– lograba ver en su figura algo *reconocido* o al menos reconocible. Así fue posible evidenciar la objetividad del proceso: la compenetración intelectual de las circunstancias sugería la posibilidad potencial de dominarlas. Aquí la historia sigue teniendo el aspecto de lo externo, supra-individual. Desde la posición del observador europeo, del que describía, se relativizaba el temor frente a lo que ocurría *afuera*.

En **Angel infortunado 2** esta distancia dejó de existir. La historia se convirtió en historia propia, su dimensión histórica desapareció en el abismo dejado por el muro. El sujeto de la historia se ha acercado, podría tener **tu** rostro, pero el autor ya no lo reconoce. Lo que queda son momentos de soledad, de extrañeza, de fragilidad. Inscrita en el nuevo texto se encuentra la

confesión de que el prójimo ya no es visto ni reconocido como coetáneo. Con sinceridad sorprendente, Müller renuncia a imágenes anteriores como convicciones. Si bien sigue identificando a **su** ángel, el símbolo de liberación y emancipación como existente en el mundo, ya no está en condiciones de reconocer el rostro de este ángel.

De esta manera, se convierte, como autor, en el testigo contemporáneo de una época de este fin de siglo que está cuajando para convertirse en historia; fin de siglo, cuyas viejas caras le son familiares, que sabe nombrar, sabiendo a la vez de su historicidad. Negarse a reanimar las antiguas certezas y cuidarse de otras nuevas –también esta verdad se encuentra inscrita en el poema: como aceptación de que el ideal por tanto tiempo alimentado ahora le es ajeno, debiendo quedar en manos ajenas– y en la duda si acaso son las manos adecuadas...

Es finalmente la renuncia a una utopía de un sujeto histórico que rompa sus propios límites: Ningún *ángel romperá con alas tu espacio*, dice el poema posterior **Autocrítica 2 Llave rota**. Es la revocación dolorosa, y por lo mismo tan impresionante, de aquel enfático comienzo que, a pesar de todas las catástrofes del mundo, hacía aparecer al **Angel infortunado** de 1958 como axioma central de una **acción** posible. Pues aquel ángel sólo esperaba la historia en la petrificación *hasta que el zumbido renovado de poderosos aletazos se propague en ondas por la piedra y anuncie su vuelo*. Ahora se anuncia doble inseguridad: la ineficacia se limita al espacio propio. Es esa limitación la que niega con tanta vehemencia la perspectiva subjetiva de *salvación* y que ya no quiere decir nada con respecto a la posibilidad general. Es por ello que, fuera del espacio propio, se puede y debe seguir afirmando la liberación como tarea, como una misión existencial. Por consiguiente, la desesperación del sujeto no se refiere tanto a una catástrofe universal que impide la historia, sino más bien a la comprensión de la situación exclusivamente personal de exclusión. La confesión de Müller se refiere a que ahora, en su etapa individual de vida, no sólo ya no vea un lugar para las utopías de su época, sino que además tenga que admitir que cualquier perspectiva de utopía alimentada hasta ahora –para sí mismo– esté bloqueada definitivamente. Lo que queda, es pues la imagen de un Tiempo vacío:

Tiempo vacío

A mi sombra de ayer
La quemó el sol
En un cansado abril

Polvo sobre los libros
En la noche
Los relojes se aceleran

Ningún viento del mar

Esperar a nada

(Traducción: Uta Atzpodien, Rodrigo Pérez)

Eso de *esperar* nunca fue el fuerte de Müller. Lo sabemos. Su postura como autor se caracterizaba más por la impaciente búsqueda de potenciales revolucionarios que por la paciente espera de una situación revolucionaria que, algún día, podría pasar por allí. Sin embargo, este diagnóstico no podía aplicarse a sus textos: A ellos, por largo tiempo los veía como criaturas en soledad –por lo que perfectamente podían esperar la historia– esa fue su convicción. Y sin embargo, en forma simultánea y recurrente, los textos develan indicios de que también él entendía la *sociedad sin clases* como un *ideal*, a cuya realización quería decididamente contribuir. Precisamente esta sensación de seguridad, la certeza de esta expectativa, me parece, lo hizo aparecer como un hombre tan sereno: su tiempo –como tiempo de sus textos– ¡vendría!

Sin embargo, con vistas a las obras tardías de Müller, esta promesa de una espera en este sentido productiva cambia claramente en la nueva percepción dolorosa de la *espera a nada*. Müller perdió su fe. El *tiempo nuevo* que comienza después de su tiempo de una *vida en dos dictaduras*, de una vida en una permanente *guerra sin batalla* –como tituló su autobiografía–, pero vinculada a la utopía de liberación de la humanidad; este tiempo nuevo ahora sólo aparece como la mera negación de este ideal. De allí que, ante semejante peso de la experiencia, que marcaría cada vez más los textos

tardíos, todos los anteriores parezcan casi ingenuamente optimistas. Puesto que todos sin excepción tenían siempre un momento de perspectiva; a pesar de todos los conflictos y disonancias, llevaban inscritos una posible solución. Si por ejemplo en el interludio de **CEMENTO**, **Heracles 2 o la Hidra**, el protagonista se encuentra envuelto hasta la autodestrucción en un conflicto, en cuyo transcurso se enreda crecientemente en la identidad del adversario, el final ofrecía al menos la perspectiva de una solución o superación del conflicto por medio del cambio:

> *... en el silencio blanco, que anunciaba el comienzo del asalto final, aprendió a leer el siempre distinto plano de construcción de la máquina, que él era dejaba de ser era nuevamente distinto con cada mirada garra paso, y que él lo pensaba cambiaba escribía con la caligrafía de sus trabajos y muertes.*

Precisamente esta confianza en los cambios, en la posibilidad de transformar las condiciones, formaba el contexto secreto de todos los textos anteriores; la confianza perdida en este mundo del Heiner Müller tardío –en su posibilidad de cambio– es por lo tanto, como su última palabra, su último desafío para nosotros, sus lectores y espectadores.

Los textos oníricos

Para finalizar, al menos demos otro vistazo más profundo, no en la esperanza de encontrar de repente algún secreto mensaje de salvación que hayamos pasado por alto, pero sí con la actitud de disposición autodeterminada a pensar por nosotros mismos y la oportunidad contenida en ello, de contestar la negación de Müller, su negativa de responder a nuestras esperanzas depositadas en él, eventualmente de otra forma que no sea el mero gesto de la desilusión.

Muchos de los textos de su obra póstuma son textos oníricos. Su dictum, de acuerdo al cual primero hay que analizar la historia para poder denunciarla, deshacerse de ella, vale también para el ámbito individual. En los sueños se vivencia el Yo auténtico,

Als an einem Märzmorgen des Jahres 1966 der Gefreite Knechtel durch den Sehschlitz des Postenstandes auf den Belebtesten Platz Europas starrte, sah er seine Großtante Anna, wie sie - vom Haus Vaterland kommend - gegen eine Straßenbahn der Linie 93 lief, und die zu Höckersperren verarbeiteten Schienen kamen ihm wie ein verspäteter Sieg der Novemberrevolution vor. ***H. Müller***

exponerse a ellos significa querer reconocerse y aceptarse como el que se es. Pero el sueño no tiene sólo ese significado individual. Por algo, la sociedad burguesa institucionalizó a los sueños o la interpretación de los sueños por medio del psicoanálisis y la socialista ni siquiera se aproximó científicamente al tema. Sin embargo, en cualquier caso, la separación del lado *oscuro* del hombre de la vida cotidiana es la garantía de su funcionamiento. Desde que la ciencia manifestó su interés por los sueños, existe el interés simultáneo de mantenerlos lejos de la esfera pública y de circunscribirlos a la esfera meramente privada. Estos propósitos saben de la relevancia de los sueños para la esfera pública, de ser el sismógrafo de su tectónica, incluso antes de que las dislocaciones se manifiesten en la superficie. Por lo tanto, el trabajo con los sueños es siempre trabajo con la globalidad, siendo el sondeo de la dimensión privada y social su tarea más difícil.

A finales de los años 70 se encuentra en **La misión** de Müller la descripción de una situación paradojal, *traumática*. Un empleado, camino a la oficina de su jefe, que lo espera con una misión importante, entra en un ascensor, en el que la acostumbrada vivencia espacio-tiempo está siendo totalmente trastornada. Cuando el ascensor se detiene, el narrador en primera persona se encuentra en una calle de una aldea en Perú. La sorpresa de encontrarse fuera de lugar sólo es superada por la absoluta indiferencia de los nativos frente a él. La descripción del *paseo* del empleado en este mundo extraño para él terminará finalmente con una confrontación:

> *...y sigo adelante en el paisaje, cuyo trabajo no es otro que esperar la desaparición del ser humano. Ahora conozco mi destino. Tiro mi ropa, lo exterior ya no importa. En algún momento EL OTRO me saldrá al encuentro, el antípoda, el doble con mi rostro de nieve. Uno de nosotros sobrevivirá.*

En 1995, Müller escribe un soneto con el título **Bosque de sueño** que retoma una vez más aquella expectativa del encuentro esperado/temido consigo mismo, disolviéndola por fin:

Cuando una mañana de marzo del año 1966 el cabo Knechtel miraba fijamente desde su puesto de centinela sobre la plaza más concurrida de Europa, vio cómo su tía abuela Ana -quien venía de la casa paterna- se estrelló con un tranvía de la línea 93, y los rieles convertidos en barras de contención le parecieron como una victoria tardía de la Revolución de Noviembre. ***H. Müller***

BOSQUE DE SUEÑO

Esta noche en sueños atravesé un bosque
Lleno de espanto. Siguiendo el alfabeto
Con ojos vacíos que mirada alguna comprende
Estaban los animales entre árbol y árbol
Esculpidos en la piedra por el hielo. De las filas
De pinos surgía, abriéndose paso en la nieve,
Acercándose con ruido metálico, a mi
Acaso sueño, veo lo que veo
Un niño en armas, con armadura y visera
Lanza en ristre. Su punta emite un fulgor
En la oscuridad del bosque que bebe el sol
La última huella del día un rayo dorado
Detrás del bosque de sueño que llama a morir
Y en el parpadeo entre golpe y estocada
Mi rostro me miró: el niño era yo.

(Traducción: Margit Schmohl)

El que haya retomado el motivo muestra lo fuerte que esta imagen del doble tiene que haber sido para Müller. Es el intento de mirarle la cara a la propia verdad, de producir autenticidad consigo mismo. El nuevo encuentro es un encuentro con la muerte en un paisaje de la muerte. Si en **La misión** se manifestaba aún la confianza en la existencia de un paisaje más allá del hombre, ahora el encuentro transcurre en un paisaje meramente imaginario. La percepción está restringida a un bosque de sueños que contiene todos los elementos del mundo de los muertos: los animales y los árboles no son más que accesorios de una realidad rígida, fría, que bebe la luz del sol.

El que el encuentro sea una confrontación que terminará con la muerte del más débil, no impide que el empleado de **La misión** siga buscando esta confrontación (que más bien parece llevar a la fusión). Reunir en uno a antípoda y doble es más que un juego dialéctico. En él, se revela el saber que antes de lo propio hay que conocer lo extraño. Sobrevivir en un encuentro como éste no sería tanto el resultado de una exitosa capacidad defensiva, sino más bien producto de la capacidad de aceptar al otro en uno mismo. La misión del empleado apunta al perfeccionamiento personal; el sobreviviente habría, entonces, integrado los aspectos del otro, se los habría apropiado, internalizado. El resultado de semejante fusión sería una nueva identidad que comprendería a la antigua.

El nuevo texto rompe precisamente con esta esperanza. Porque este encuentro es un encuentro que conduce a la muerte. Ya no existe la posibilidad de un balance productivo en el encuentro consigo mismo, pues este otro aparece en armadura, ¡se enfrenta a él! El que buscó, ahora es encontrado. Necesariamente surge la evocación de que se trata de un ajuste de cuentas. Encontrarse consigo mismo conduce a darse muerte a sí mismo –al suicidio. Sólo en el momento de morir el moribundo se reconoce: su Yo de niño es la razón de su muerte.

Con este breve texto, Heiner Müller se acerca a un trauma, cuya importancia como impulso básico para su obra en general no es de subestimar. Al principio de sus recuerdos está la experiencia de la detención de su padre por hombres de la Gestapo. Cuando el padre quiere mirar por última vez a su hijo, éste finge dormir. Se llevan al padre, sin que éste haya tenido la oportunidad antes de hablar con su hijo. Müller habla incluso en esta relación de su culpa: *Esto es mi culpa. Yo fingí dormir. En el fondo ésta es la primera escena de mi teatro.*

Es esta combinación fatal de culpa y traición que el niño Heiner Müller experimenta y que el autor Müller nunca olvidará. El adulto Müller desconfía del niño. Sabe de lo que es capaz: en el momento de crisis traicionará al padre. La orientación del texto apunta a un diagnóstico traumático: ¡la culpa confesada hace tiempo aún no ha sido expiada! Pero si el niño mata hasta hoy, vuelve a plantearse la pregunta si acaso se ha encontrado el camino correcto. La conclusión a la que se llega al juntar este texto con el de **La misión** es funesta para él, que realiza el balance, pues dice: *continuación de la traición por medio de la escritura.* Y en el encuentro con el otro es la victoria del Yo armado y acorazado sobre el Yo manifiestamente indefenso.

MUERTE EN EL TEATRO – TEATROMUERTE

Y sin embargo: el texto apunta más allá de este final, pues por su mera **existencia** es también una victoria sobre ese otro. Porque en la descripción va

superando una culpa y el gesto de escribir se convierte en un gesto de auto-desenmascaramiento. Se convierte en la prueba de la capacidad de Müller *demirar el blanco del ojo* de su propia historia –contra la tentación de seguir confiando en su consagrado carácter clásico o de sostener el juego de máscaras de una representación teatral. Por ejemplo, como el personaje de Valmont lo demuestra en **Quarteto**, celebrando aún su propia muerte. Allí, morir se convierte en retirada placentera de un mundo muerto desde ya. Müller titula esta escena *Salón antes de la revolución francesa. Bunker después de la tercera guerra mundial*. En este sentido, en la pose vanidosa del moribundo se pone al descubierto algo más que sólo un carácter narcisista. La puesta en escena de la propia muerte es autoestilización y determinación temporal a la vez. Ya no es el tiempo de Sasportas o de una Ofelia transformada en crisálida, que como una bomba, aguarda con impaciencia el momento de su explosión. Su tiempo ha transcurrido, sólo siguen presentes en tanto siluetas colocadas contra los rostros lisos de sus sucesores. ¡Presencia en la ausencia! En este sentido, ya no es posible pensar la Marquesa de Merteuil –compañera y víctima de Valmont en este nuevo juego– sin Ofelia. Pero ya no es la hermana de Ofelia sino su contraste, la mujer dejada atrás, echada hacia atrás en el paso de cangrejo de la historia por un hombre que determina –y domina– el juego hasta en la muerte:

> *No necesito decirme Marquesa que el vino estaba envenenado. Quisiera poder observar su muerte como ahora observo la mía. Por lo demás, todavía me gusto.*

Es decir, aún la muerte recibida ofrece la oportunidad de burlarse de la que queda atrás, la que pretendía vengarse con el asesinato y, sin embargo, se queda sola, como víctima. Las últimas palabras del moribundo Valmont terminan con la confesión de no haber actuado nunca, en ningún momento, sin máscara, sin simular. En este sentido, la muerte viene a concluir una vida que sólo fue actuación, más precisamente, teatro: *Espero que mi actuación no la haya aburrido. Esto sería en verdad imperdonable.* Muerte en el teatro - **Teatromuerte**, también esta imagen se repite, y yo quisiera presentarles esta repetición como experiencia de contradicción, aunque sólo fuera para darles a escuchar el poema que lleva este título. Pienso que en términos de estética formal es una joya.

Teatromuerte

Teatro vacío. Sobre el escenario muere
Un actor según las reglas de su arte
El puñal en la nuca. Agotado el fervor
Un último solo, publicitándose para el aplauso.
Y ninguna mano. En un palco, vacío
Como el teatro, un vestido olvidado.
La seda susurra, lo que el actor grita.
La seda se tiñe de rojo, el vestido se hace pesado

Por la sangre del actor que se escurre en la muerte.
Al resplandor del candil que destiñe la escena
Bebe el vestido olvidado, vaciándole las venas
Al moribundo que ya no se parece más que a sí mismo
Ni deseo ni espanto de la transfiguración
Su sangre una mancha de color sin retorno.

(Traduc.: U. Atzpodien, R. Pérez, M. Schmohl)

A primera vista, esta situación recuerda la vivida por Valmont. Pero la primera vista engaña. Porque el poema carece de aquel amaneramiento, aquella afectación y vanidad aún tan característica de Valmont. Además falta la contraparte, por y para la cual se muere: ya no está. Lo sorprendente es que aquí, en cambio, vuelva con mucha fuerza el recuerdo de Sasportas, cuando acusa a Debuisson después de su traición. Recuerden: *Cuando los vivos no puedan seguir luchando, lucharán los muertos. Con cada latido de la revolución vuelve a crecer carne sobre los huesos, sangre en sus venas, vida en su muerte.*

Es este conjuro del regreso de los muertos, que –cuando los vivos hayan abandonado la lucha– asumirán y deberán asumir ese trabajo. En este sentido, Sasportas sólo denuncia la existencia de Debuisson como un dato colonialista y lo archiva: *Tu sangre vacía nuestras venas* –éste es el diagnóstico y sobre todo

por ello se le niega ahora consecuentemente su muerte; no se le da en el gusto. No le permiten morir; debe quedarse solo con su traición. Si volvemos ahora al poema **Teatromuerte**, encontraremos también aquí nuevamente una actitud extremadamente crítica de Müller frente a sí mismo. Pues en su cuasi-identificación con Debuisson vuelve a relucir la experiencia de la propia traición, disfrazada como obligación de seguir viviendo. ¡Ahora todo esto ha terminado!

Culminación vivencial en la catástrofe y la esperanza

Y con ello llego al final, refiriéndome por última vez a un **Texto de sueño**, en el cual Müller vierte, inmediatamente antes de su muerte, como en un testamento final, la culminación de su mundo vivencial como catástrofe –y a la vez, esperanza para las generaciones futuras. Su descripción desemboca y culmina en la imagen de una caldera y de la única forma que queda para moverse en ella, en la delgada línea entre la pared de la caldera y el inexorable fondo de agua. Por dirigir una mirada voyerista a un moribundo, el paso del que se encuentra encerrado allí se confunde, cae al fondo de agua y ve con espanto y con alivio a su hija arriba, en el borde de cemento, salvada por ahora, pero ya en vías de salirse del canasto en el cual la llevaba:

> *...los ojos puestos sobre mí, que no puede salir del agua, el borde de cemento demasiado alto, PERMANECE LEJOS DE MI QUIEN NO TE PUEDE AYUDAR mi único pensamiento, mientras su mirada confiada y exigente a mí, nadador desamparado, me parte el corazón.*

Ninguna advertencia ante las consecuencias de una recepción ingenua que espera salvación de los textos de Müller podría ser más enfática que la que el mismo Müller formula aquí. Porque él, que se está hundiendo aquí, apunta lejos de sí mismo: No soy yo el que pueda entregar esperanza. La antigua represión de la certeza del fracaso por medio de permanente y exitosa actividad, se manifiesta por última vez –como corrección. Porque ahora todo ha terminado. El hombre dejó de esperar a otra historia o de romper lo siempre igual –como su texto. Con la percepción última de haber sido alcanzado por ella, permanece en el lugar de su cautiverio, esperando su muerte; por encima de él, una vez más la mirada infantil, llena de confianza en la salvación que él podría dispensar; un solo pensamiento que *parte el corazón*, pero que ya no puede anular el conocimiento de lo definitivo del propio fin. La *pesadilla de la historia*, llevada hasta la última consecuencia de todas las experiencias catastróficas de su vida en la imagen de la caldera, de un cerco* sin salida, persiste, sigue allí como símbolo monstruoso de un estado de guerra sin fin.

La muerte de Müller no logra borrar esta imagen. En una superación crítica del *cerco de hielo** el lector, nosotros, tenemos que desarrollar estrategias diferentes, propias, para deshacernos de esta pesadilla. ¡Sin análisis no hay denuncia! En este sentido, los textos de Müller siguen y seguirán siendo garantes de perturbación, de trastorno en sentido productivo. Y de ello se pueden experimentar pruebas y actitudes significativas también por estos días, en esta ciudad, en este país. Müller lo sabía –y nosotros deberíamos aprenderlo en nuestro trabajo: *Sólo a pocos vale la pena rebatir.*

El camino no termina cuando la meta estalla. Mi última frase cita a Volker Braun, dramaturgo y amigo de Müller, y dos frases del **Fatzer** de Brecht, con las cuales finalizo, saludando a todos los antiguos y nuevos amigos en Chile:

> *el conocimiento puede necesitarse en otro lugar/ diferente al lugar donde se encontró... todas estas noches/ ya no duermo por temor a que algo pudiera/ perderse en la arena y olvidarse.*

Traducción: Margit Schmohl
Subtítulos: Revista Apuntes

* En 'Texto de Sueño' (Traumtext) H. Müller utiliza el término "Kessel", que significa "caldera", pero a la vez designa un concepto de estrategia militar que en español corresponde a "cerco" (p.ej.: "der Kessel von Stalingrad" – el cerco de Stalingrado).

Sobre la dirección de Quarteto

Rodrigo Pérez
Director y Actor

Yo... no escribo, mi escritura se encuentra sobre el escenario. Mi caligrafía o el intento de caligrafía está ahí, en la puesta en escena.

Me parece interesante señalar la historicidad en función del creador de la puesta en escena. Me refiero a qué rol juega, dentro de mi trabajo creativo como director, asumir el texto de **Quarteto**. Tengo la sensación que, para mí, el encuentro con Heiner Müller, con sus textos, recién está empezando. Me he dado cuenta de eso porque las primeras lecturas que tuve de Heiner Müller me dieron la impresión de un mar tremendamente insondable. Yo leí, me aproximé a varios textos de Müller, primero en alemán –yo hablo alemán–, y no entendí absolutamente nada de su idio-ma. Me costó mucho, mucho aprenderlo. Después, tuve acceso a un par de traducciones hechas en España de estos textos y me pareció que las traducciones no daban fe de lo que realmente era el texto.

El último proceso en que estuve involucrado con relación a Heiner Müller fue como actor en el trabajo de Alexander Stillmark de **La misión**. Allí tuve, gracias a Uta Atzpodien, la posibilidad de ayudar en la traducción de esos textos y pasó algo muy interesante: descubrimos que las traducciones de Müller al español incurren en un error bastante grave, que es un intento de corrección de aparentes errores gramaticales en la estructura del lenguaje que Heiner Müller propone. Y no son errores, son espacios, son metáforas, son imágenes. Cuando tuve acceso a estos textos finalmente llegué a **Quarteto**. Yo creo que el trabajo de un creador tiene una historia, como partí diciendo. Y yo sentí en ese momento que sí, que ese texto se podía aproximar a mi trabajo creativo. No así otros textos. No soy capaz de poner en escena **La misión**, **Medea material**, o los otros textos, aún admirando profundamente a Müller y conmoviéndome profundamente con sus textos. El que de alguna manera se aproximaba a las temáticas que a mí me interesan, a la forma de teatro que a mí me interesa, o del cual yo puedo deducir formas de hacer teatro, era **Quarteto**. En ese sentido, **Quarteto** fue para mí como la puerta de entrada a Heiner Müller.

No soy experto en Heiner Müller y creo que es muy difícil aproximarse en términos conceptuales al conjunto de su obra. Sí creo que hay diferencias culturales desde donde él escribe y tengo la sensación de que una de las grandes diferencias culturales que de algún modo nos dificulta la aproximación a su obra es el espanto. Yo –y esto es absolutamente personal–, tengo la sensación de que nosotros trabajamos, o yo por lo menos, más desde el dolor que del espanto, el dolor nos es más cercano. Tal vez porque el espanto de nuestra propia historia es reciente y todavía no lo hemos elaborado para dimensionar y transformar el dolor, las heridas profundas que tenemos, en espanto, que es una mirada, pienso yo, más distanciada en términos emotivos. A propósito del dolor y de la actuación, de la puesta en escena, yo siempre he tenido la sensación desde acá, desde mi trabajo, que el material fundamental desde el cual parte la creación es el dolor. Se puede también tener humor con el dolor, eso lo aprendí hace poquito.

Ahora, es cierto que Müller tiene un contenido político macro que es fundamental, que es para mí –perdón que insista tanto en la misma palabra–, conmovedor. Y mi aproximación al texto de **Quarteto** tenía que ver con un intento tal vez un poquito vanidoso, lo reconozco, de compartir con mi país este impacto que me provocó la lectura de los textos de Müller. Suena un poco mesiánico, pero es así. El medio teatral chileno, en el que está surgiendo una nueva dramaturgia, me pareció que era fundamental que conociera a Müller más allá de lo literario. Por eso se me ocurrió esta aproximación y la obra que a mí me acomodaba o la única posible hasta ahora, para mí, era **Quarteto**.

¿Por qué **Quarteto**? **Quarteto** está basado, como todos ustedes deben saber, en la novela prerevolución francesa del señor Laclos (**Relaciones peligrosas**). Müller, a partir de esta anécdota, se va a donde le permite su creatividad irse, es decir, muy lejos del original, y rescata algo que a mí me parece importante desde mi trabajo sobre la actuación, que es la simulación, la seducción, que es el ámbito donde todos más menos estamos metidos. Y en ese sentido yo centré la puesta en escena en ese elemento fundamental.

Frank Hörnigk dijo que allí se escenifica la propia muerte. Valmont, interpretado por Alfredo Castro, le escenifica su propia muerte a la Marquesa de Merteuil. Esa escenificación, ese monólogo final, brutal, dicho además por un actor a partir del personaje de Madame de Turvell, fue para mí fundamentalmente el motor, la motivación de montar el texto. A mí lo que me sedujo fue el monólogo, debo reconocerlo. Ahí se plantea la esencia, para mi gusto, de un teatro que a mí me interesa, que es un teatro que se autorreflexiona. Un teatro que se está pensando en tanto teatro mientras se está haciendo.

El proceso de trabajo partió con una re-traducción de la obra a partir de la versión española que la encontré muy mala, pero sí nos ayudó a orientarnos. Digo *nos* porque fue fundamental el trabajo de Alessandra Guerzoni, ella hizo la traducción desde una versión italiana muy buena y yo colaboré desde el alemán, en la medida de lo posible, con el apoyo de este texto en español...

Ahora, si bien es cierto que es un teatro que se autorreflexiona, que se comenta a sí mismo, en el que se sabe que se está haciendo teatro, la elección de los actores a mí me parece fundamental, porque es allí donde yo soy capaz, con mis características, de hacer un comentario político. Me explico. Los actores Alfredo Castro y la señora Delfina Guzmán, para mi generación, representan dos polos fundamentales en la historia del teatro chileno de los últimos treinta años o de la dictadura en adelante. La señora Delfina Guzmán –y hablo fundamentalmente para los amigos alemanes– es miembro del teatro Ictus, teatro que durante la dictadura tuvo un rol fundamental en tanto espacio de reflexión. Usaba como metodología de trabajo la que fue más propia de los años de resistencia

Delfina Guzmán y Alfredo Castro en *Quarteto*, Santiago, 1996. Dirección de Rodrigo Pérez.

teatral en Latinoamérica, que era la creación colectiva. Ese es su espacio, ese es su origen, de allí viene esta actriz. En un momento dado, al final de la dictadura –años ochenta– aparece Alfredo Castro como director del teatro La Memoria y para mi gusto –yo soy actor del teatro La Memoria, o sea lo digo con bastante cercanía– él ha logrado crear un lenguaje que vuelve a ser subversivo, pero de un modo absolutamente opuesto al planteado por el teatro de donde viene la señora Delfina Guzmán.

En ese sentido, la elección de estos dos actores juega un rol fundamental, en tanto que en una obra que hace una autorreflexión sobre el oficio del actuar, no en forma directa, pero sí muy visible, en que ellos actúan, se actúan a sí mismos, cambian de roles, etc. poner a estos dos actores que vienen de polos distintos a discutir arriba del escenario, a destrozarse arriba del escenario, a pelear arriba del escenario y finalmente también a amarse arriba del escenario, me parece que es un gesto de darle una vuelta al sentido político que podría tener la obra, en este contexto histórico, en este país.

Heiner Müller, en la única indicación que tiene la obra, sitúa el espacio-tiempo de **Quarteto** en un salón antes de la revolución francesa-bunker después de la tercera guerra mundial. Yo trabajo siempre con el diseñador Pablo Núñez y el espacio escénico diseñado es un intento de aproximación a esa imagen de bunker. El vestuario, por otra parte, hace referencia a la época, al salón pre-revolución francesa.

Nosotros de algún modo somos los Sasportas haciendo a Müller, es desde acá que lo estamos haciendo, desde la antípoda. En ese sentido está la diferencia, pienso yo, entre el espanto y el dolor. Es desde el dolor donde yo entro allí. Hay también un comentario irónico a nuestra formación teatral y a la imagen que nosotros, Sasportas, tenemos de la actuación en el teatro europeo. Una de las indicaciones de dirección que se sostuvo en muchas escenas fue la de actuar como si fuera una obra de Marivaux.

Hay una serie de elementos que a mí me parecen importantes en el texto propiamente tal, en las palabras, en los espacios entre las palabras y en las mismas palabras. Es un texto de ideas, de muchas imágenes y de muchas metáforas. Yo hablaba con una periodista alemana de lo que es para nosotros un bunker. Nuestra aproximación a la guerra es muy distinta a la que tiene el pueblo alemán. Nuestra guerra, que también la hemos tenido y bastante dolorosa, es de otro modo. A pesar, o paralelamente, al dolor había un idealismo brutal. También es cierto que los muertos estaban más escondidos, no nos bombardeaban la casa. Hubo grupos particulares que sufrieron en forma muy violenta la persecución, no es por bajarle el perfil, pero la visión nuestra de guerra es tremendamente distinta a la que tiene el pueblo alemán de la guerra. Y la periodista me preguntaba a propósito de esto, ¿y dónde está la destrucción? Yo creo que está

Quarteto
de Heiner Müller

Estrenada con el patrocinio del Goethe Institut e Ictus
en septiembre de 1996
en la sala La Comedia de Santiago.

Ficha Técnica
Dirección : Rodrigo Pérez
Diseño : Pablo Núñez
Música : Miguel Miranda
Iluminación : Guido Ortiz
Traducción : Rodrigo Pérez y
Alessandra Guerzoni

Reparto
Alfredo Castro : Volmont
Delfina Guzmán : Merteuil

allá, o sea al otro lado del océano está la destrucción, acá no fueron muchas las casas que se rompieron; la Moneda[1], que es bastante importante, pero más casas que esa no se rompieron. ¿Dónde están los escombros? Y a eso me refiero yo con la diferencia entre el espanto y el dolor. Por eso la no distancia y sí la emotividad.

A mí me interesó, en la primera aproximación de Heiner Müller a nuestro país, que el texto quedara muy claro. Quiero decir, la libertad, porque eso tiene de maravilloso Heiner Müller, que él permite un gran ejercicio de libertad. Esto yo se lo planteo al espectador en términos que la lectura que yo hago de la obra parte fundamentalmente de la anécdota y es dentro de la anécdota que las ideas se juegan. Quiero decir, no hice más metáfora que dejar las ideas claras para posibilitar el ejercicio de libertad al espectador.

Ahora, lo que pasa con la obra en Chile es bastante complejo, es un texto que escandaliza mucho. Hay gente que se sale de la sala, no sé si ocurrirá lo mismo en Alemania. Fundamentalmente se escandalizan y se salen por las alusiones a la iglesia y toda la relación con Dios. Como el volver carne a Dios, el volver al lugar donde habita Dios al cuerpo. Eso espanta bastante, en realidad, y allí yo tengo la sensación de que hay también un gesto subversivo.

Hay un dato muy importante que es a propósito de esa indicación espacio-temporal que hace Heiner Müller al comienzo de la obra. El, brillantemente, engloba o toma dos siglos que son del espanto ¿no?, donde se ha hecho de algún modo el gran ejercicio del apocalipsis. Son los siglos de las grandes guerras masivas, porque en las primeras guerras peleaban los que iban a pelear y se mataban entre ellos, o sea cuchilla a cuchilla. Acá no, sobre todo en este siglo, la masacre se convierte prácticamente en cotidiano. Ahora, nosotros desde Chile sí tenemos acceso a la comprensión de ese espanto, de la masividad del horror, a lo que es capaz de llegar el ser humano. Yo no sé si la puesta en escena posibilita algún nivel esperanzador, no es mi intención tampoco ¿no? Es más importante plantear preguntas que dar respuestas. Yo creo en ese gesto de interrogar, de interrogar y de interrogar a través de ideas y de un texto.

Una de las cosas que aprendí ahora con Alexander es la relación que se establece entre el actor y el texto. Yo lo intuía pero nunca lo había conceptualizado de ese modo. A uno le enseñaron que la relación se establece entre el actor y el personaje, y yo he aprendido que es más entre el actor y el texto. Y en este caso particular de **Quarteto** y de este montaje, es además la relación que se establece entre el texto, que ya lo tiene el actor, con el espectador. Más allá de imágenes, no hay teatro de imágenes. Ahora, eso tiene que ver también con mi propio trabajo, porque el tipo de teatro que yo hago o que he hecho no es así. Hay sí siempre una gran teatralidad, yo soy melodramático, me gusta la lágrima. Pero más allá de eso acá hay ideas que son parte constitutiva de un texto: no son ideas puestas, como dejadas caer sobre el texto, sino que el texto se constituye en estructura que sostiene a las ideas.

1. La Moneda es la Casa de Gobierno de Chile.

Fragmentos

Quarteto

de Heiner Müller (basada en Laclos)

Traducción de Rodrigo Pérez y Alessandra Guerzoni

Personajes:

Merteuil

Valmont

Época:

Salón antes de la revolución francesa.

Bunker después de la tercera guerra mundial.

MERTEUIL: Valmont. Creía apagada su pasión por mí. ¿De dónde ahora ese repentino retorno a las llamas? Y con ímpetu tan juvenil. Por lo demás, ya es demasiado tarde. Ya no volverá usted a encender en llamas mi corazón. Nunca más. Y sin embargo hubo momentos, quizás debería decir instantes, un minuto, es una eternidad, en los cuales gracias a su compañía, fui feliz. Hablo de mí, Valmont. Qué sé yo de sus sentimientos. Y quizás debería hablar más bien de los minutos durante los cuales yo he podido servirme de usted, de usted tan hábil en manejar mi fisiología, para probar algo que en el recuerdo termina por parecerse a la felicidad. Usted no ha olvidado cómo se maneja esta máquina. No saque la mano. No es que yo sienta algo por usted. Es mi piel la que recuerda. O tal vez para usted, hablo de mi piel, Valmont, le es simplemente indiferente saber a qué animal esté pegado el instrumento de su lujuria, sea mano o garra. Si cierro mis ojos usted es hermoso, Valmont. O jorobado, si lo deseo. El privilegio de los ciegos. En amor los ciegos son los más afortunados. A ellos se les ahorra la comedia de las circunstancias. Ven lo que quieren ver. El ideal sería ser ciegos y sordomudos. El amor de las piedras. Lo he espantado, Valmont. Qué fácil se deja impresionar. Jamás pensé que fuera usted tan vulnerable. El mundo de las damas lo ha herido después de mí. ¿Lágrimas! Tiene usted un corazón, Valmont. Desde cuándo. O es acaso que su virilidad ha sufrido daños después de mí. Su aliento tiene sabor a soledad. La sucesora de mi sucesora le ha dado a usted la despedida. El amante abandonado. No. No retire su delicada proposición mi señor. Yo compro. Compro de todos modos. No hay que temerle a los sentimientos. Por qué debería odiarle. Yo no le he amado. Froteinos nuestros cuerpos. Ah, la esclavitud de los cuerpos. El tormento de vivir y no ser Dios. Tener una conciencia pero ningún poder sobre la materia. No actúe con precipitación, Valmont. Así está bien. Sí sí sí sí.

¡Bien actuado, no? Que me importa el deseo de mi cuerpo; yo no soy una cualquiera. No estoy loca. Soy completamente fría, Valmont. Vida mía, muerte mía, amor mío.

(Entra Valmont)

MERTEUIL: Valmont. Llega usted en el momento preciso. Y casi me duele su puntualidad. Usted interrumpe un goce que hubiera deseado compartir con usted de no ser éste precisamente incompartible. Usted me entiende, ¿verdad?

VALMONT: La entiendo. Debo entender que usted se encuentra nuevamente enamorada, marquesa. Pues bien, yo también lo estoy, si queremos utilizar esta palabra. Una vez más. Espero no haber interrumpido el ímpetu de un amante en su hermosa perorata, me sentiría desolado. Por cuál ventana ha escapado. Permítame desear que él se haya roto el cuello.

MERTEUIL: Puf, Valmont. Ahorre usted sus cumplidos para la dama de su corazón, donde quiera que se encuentre ese órgano. Espero por su bien que el nuevo cofre sea dorado. Usted debería conocerme mejor. Enamorada. Creía que estábamos de acuerdo en considerar lo que usted llama amor dominio de la plebe. Cómo puede usted considerarme capaz de un sentimiento tan vulgar. La felicidad suprema es la felicidad de los animales. Para nosotros esto sería muy extraño. Usted me la hizo sentir algunas veces cuando todavía me gustaba usarle a usted para esta necesidad, Valmont, y espero que usted tampoco se haya ido con las manos del todo vacías. Quién es la afortunada del momento. O hay que llamarla desafortunada.

VALMONT: Es la Tourvel. Y su inseparable, quién es.

MERTEUIL: Celoso. ¿Usted, Valmont? Qué retroceso. Podría entenderlo si usted lo conociera. Por otra parte estoy segura de que alguna vez se habrá topado con él. Un hombre hermoso. Si bien no muy diferente de usted. Hasta las aves de paso caen en las redes de la costumbre, incluso cuando su vuelo abarca continentes enteros. Dése vuelta un poco. Por sobre usted, él tiene la ventaja de la juventud. También en la cama, por si le interesa. ¿le interesa? Un sueño, considerándolo a usted como la realidad. Perdóneme. Puede ser que dentro de diez años nada los diferencie, siempre y cuando con una amorosa mirada de medusa, pueda yo transformarlo a usted ahora en piedra. O en un material más agradable. Esta es una idea fecunda: el museo de nuestros amores. Tendríamos mansiones llenas con las estatuas de nuestros deseos en descomposición. No es verdad Valmont. Los sueños muertos en orden alfabético o enumerados cronológicamente, libres de los azares de la carne, nunca más expuestos al horror de la transformación. Nuestra memoria necesita tales muletas: uno no recuerda siquiera la diferente curvatura de los miembros, para qué hablar de las caras: niebla.

(...)

VALMONT: Apuesto a que, tras el hielo de sus oraciones infantiles, (su sobrina) arde esperando la cuchillada que ponga fin a su inocencia. Se arrojará sobre mi cuchillo aún antes que yo lo haya lanzado. No se rehusará: ella no conoce los escalofríos de la cacería. Qué voy a hacer con una presa, si no tengo el placer de perseguirla. Sin el sudor del miedo, la respiración ahogada, los ojos en blanco. Lo demás es digestión. Mis mejores trampas me convertirían en bufón igual que a un actor un teatro vacío. Tendría que aplaudirme solo. Dejemos a la plebe el placer de fornicar de pie, en las esquinas: su tiempo es oro, nos cuesta dinero; nuestra sublime profesión es justamente matar el tiempo. Nos ocupa por entero: hay demasiado tiempo. Quién pudiera detener los relojes del mundo: la eternidad como erección permanente. El tiempo es el hoyo de la creación por el cual pasa la humanidad entera. Al pueblo la iglesia se lo ha llenado con Dios: nosotros sabemos que ese hoyo es negro y sin fondo. Cuando el pueblo se entere nos cogerá por detrás.

MERTEUIL: Los relojes del mundo. ¿Tiene dificultad, Valmont, en parar el suyo?

VALMONT: Con usted sí, marquesa. Aunque debo admitir que empiezo a comprender por qué la fidelidad es la más salvaje de todas las anomalías. Es demasiado tarde para nuestra tierna relación, pero voy a ejercitarme un poco en esta nueva experiencia. Odio el pasado. El cambio lo acumula. Observe el crecimiento de las uñas: siguen creciendo aún en la tumba. Piense. Imagínese que tuviésemos que convivir con la basura de nuestros años. Pirámides de inmundicia hasta que uno llegue a la meta. O bien en los restos de nuestros cuerpos. Sólo la muerte es eterna: la vida se repite hasta que el abismo quede abierto de par en par. ¿El diluvio? Un defecto de alcantarillado. Por lo que se refiere al amoroso esposo: está en el extranjero con una misión secreta. Y no es de excluir que, como buen político que es, logre hacer explotar una bella guerra. Un rico veneno contra el aburrimiento de la desolación. La vida transcurre más rápidamente cuando la muerte se torna espectáculo. La belleza del mundo hiere menos hondamente el corazón –¡pero tenemos corazón, marquesa!– en la contemplación de su aniquilamiento, ve uno el desfile de culos jóvenes, que cotidianamente nos recuerdan nuestra caducidad –porque no podemos poseerlos todos. ¡Que la sífilis infecte a cada uno de los que se nos escapan ante la hilera de las espadas

puntiagudas y el relámpago de los cañonazos? ¡Piensa a veces en la muerte, marquesa? ¿Qué le dice su espejo, marquesa? Es siempre el otro el que nos mira desde ahí. Es él a quien buscamos cuando, abandonándonos a nosotros mismos, nos ponemos a hurgar en los cuerpos ajenos. Puede ser que no exista ni uno ni otro, sino sólo la nada de nuestra alma que reclama su carroña. ¿Cuándo será posible inspeccionar a su virginal sobrina, marquesa?

(...)

MERTEUIL: (...) Usted sabe muy bien que para toda mujer cada hombre es hombre por defecto. También sabe lo siguiente, Valmont: muy pronto el destino ya no le permitirá ser hombre ni siquiera por defecto. Todavía tenemos una deuda con el sepulturero.

VALMONT: La brutalidad de nuestra conversación me aburre. Cada palabra abre una herida, cada sonrisa descubre un colmillo. Sería mejor que nuestros papeles fueran interpretados por tigres. Una mordedura más, un zarpazo más. La farándula de las fieras.

MERTEUIL: Usted está perdiendo su seguridad, Valmont, se pone sensible. La virtud es una enfermedad contagiosa. ¿Qué es en realidad nuestra alma? ¿Músculo o mucosa? Lo que yo temo es la noche de los cuerpos. Estamos a cuatro días de viaje de París, en este pudridero que pertenece a mi familia –a esa cadena de miembros y vaginas mantenida unida por el nombre azaroso que un rey maloliente concedió a un rofioso arcecesor mío– aquí todavía vive algo entre el hombre y la bestia. Algo que espero no tener que encontrar ni en esta vida ni en la otra, si es que hay otra. La sola idea de su olor me hace transpirar por todos los poros. Mis espejos transpiran su sangre. Eso no perturba mi imagen; yo me río de los tormentos ajenos como todo animal con uso de razón. Pero a veces sueño que sale de mi espejo con sus patas embarradas de estiércol y sin rostro; pero las manos se las veo nitidamente, garras y uñas cuando me arranca la seda de mis muslos; quizá sea su violencia la llave que abre mi corazón. Váyase, Valmont. Mañana por la noche la virgen estará en la Ópera.

(...)

VALMONT: Me pregunto si podrá usted resistir estos pechos, vizconde. Le veo flaquear. Así que nos hemos engañado en cuanto a su santidad. ¿Soportará usted la prueba más difícil? Aquí está. Yo soy mujer, Valmont. ¿Puede usted mirar a una mujer sin ser un varón?

MERTEUIL: Puedo, Madame. En mí no se agita ni un sólo músculo, no tiembla nervio alguno ante su oferta. La rechazo a usted con serenidad, alégrese conmigo. Lágrimas. Llora usted con razón, mi reina. Lágrimas de alegría, lo sé. Con razón está usted orgullosa de haber sido rechazada de esta manera. Veo que me ha comprendido. Cúbrase, amor mío. Una corriente de aire lasciva podría acariciarla, gélida como mano de esposo.

Pausa

VALMONT: Creo que podría acostumbrarme a ser mujer, marquesa.

MERTEUIL: Yo quisiera poder.

Pausa

VALMONT: Qué pasa. Sigamos actuando.

MERTEUIL: Actuar. Qué otra cosa se puede hacer.

VALMONT: Virgen adorada, mi preciosa niña, sobrina seductora. Ver su inocencia me hace olvidar mi sexo y me transforma en su tía, quien tan amorosamente me la ha recomendado. No es una idea graciosa. Me moriré de aburrimiento encarnando este triste personaje. Conozco cada rincón de su alma. Lo demás, me lo callo. Pero esta fatalidad que cuelga entre mis piernas –rece usted conmigo para que no se le tire encima rebelándose contra mi virtud, y cierre el abismo de sus ojos antes que nos engulla– casi me hace desear el cambio. Sí, quisiera poder cambiar mi sexo, aquí en la tiniebla del peligro de perderme por completo en su belleza. Sólo la disolución de la imagen en ese vértigo voluptuoso al que ella tan urgentemente invita, puede compensar la pérdida absoluta de uno mismo. Sólo el placer puede quitar la venda de los ojos al amor, y mostrarle en esa mirada, a través del velo de la piel, la crudeza de la carne. Ese indiferente alimento de las tumbas. Dios tiene que haberlo querido así. Por qué si no esa arma del rostro. Quién cree quiere la destrucción. Y el alma no puede volar sin que antes la carne se pudra. Mejor deshacerse de ella en seguida. Si al menos fuese

usted fea. Sólo deshaciéndonos a tiempo de los atributos de la belleza nos protegemos del pecado original. Y ni siquiera esto es suficiente. Todo o nada: a un esqueleto no puede pasarle nada, sólo que el viento juegue con sus huesos más allá del pecado. Olvidemos aquello que nos separa, antes que nos una en un espasmo: yo soy bueno, marquesa. Todos somos trapecistas colgando del cordón umbilical, y permítame ofrecerle mi protección masculina contra la maldad del mundo, que el silencio de un monasterio no le ha sabido brindar: el brazo de un padre. Conozco bien, créame, mi sombrío sexo y cuando pienso que un bruto cualquiera, un torpe novicio o un sirviente lascivo podría romper el sigilo con que la naturaleza protege el secreto de su vientre virginal, se me parte el corazón. Prefiero pecar antes que usted sufra esa injusticia que clama venganza al cielo.

(...)

MERTEUIL: Y ahora, Valmont, haremos morir a la presidenta por su inútil mal paso.
El sacrificio de la señora.

VALMONT: Me he postrado a sus pies, Valmont, para que no sucumba más a la tentación. Usted me ha bautizado con el perfume de las letrinas. Desde el paraíso de mi matrimonio me ha lanzado usted al abismo de sus deseos para salvar a esa virgen. Le había dicho que yo me mataría si usted era incapaz de controlar el mal que emana de usted mismo. Se lo había advertido, Valmont. Lo único que me queda hacer es rezar por usted en mi última plegaria. ¡Usted es mi asesino, Valmont!

MERTEUIL: ¡Lo soy! Demasiado honor, señora. No fui yo quien promulgó los mandamientos por los cuales usted ahora se quiere condenar. ¡No obtuvo placer alguno con su piadoso adulterio aparte del remordimiento que ahora disfruta! No está usted demasiado fría para el infierno a juzgar por nuestras batallas de alcoba. Ninguna carne puede mentir tan bien antes de los cuarenta. Y lo que el pueblo llama suicidio no es sino la coronación de la masturbación. Permítame utilizar mi monóculo para mejor contemplar el espectáculo, su último espectáculo, mi reina, con terror y compasión. He hecho instalar unos espejos para que pueda usted morir en plural. Y concédame el favor de recibir de mis manos indignas esta, su última copa de vino.

VALMONT: Espero poder contribuir a su entretenimiento, Valmont, con este mi último espectáculo, ya que no puedo producir en usted ningún efecto moral por haber mirado demasiado tarde en el fondo mugriento de su alma.
HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY.
Me abriré las venas como se abre un libro en la cama. Usted aprenderá a leerlo, Valmont, cuando yo ya no esté. Lo haré con unas tijeras porque soy mujer. Cada oficio tiene su propio humor. Con mi sangre puede usted maquillarse el hocico. A través de mi carne buscaré un camino hasta mi corazón. El que usted no ha encontrado, Valmont, porque es hombre, porque su pecho está vacío, porque en usted no crece nada. Su cuerpo es el cuerpo de su muerte, Valmont. Una mujer tiene muchos cuerpos. Usted tendría que perforarse a sí mismo si quisiera ver su sangre o perforarse unos a otros. La envidia de la leche de nuestros pechos es lo que hace de ustedes unos carniceros. Si pudieran parir. Lamento, Valmont, que este jardín le esté prohibido. Usted daría lo mejor de sí mismo si la naturaleza se dejara convencer y usted supiera lo que se pierde. Valmont. Lo he amado, Valmont. Pero clavaré una aguja en mi sexo antes de matarme, para estar segura de que en mí no crecerá nada de lo que usted ha sembrado, Valmont. Usted es un monstruo y yo quiero llegar a serlo. Verde, hinchada por el veneno atravesaré sus sueños. Bailaré para usted colgada de una cuerda. Con la cabeza en el horno y la lengua afuera sabré que usted está detrás de mí con un solo pensamiento en la cabeza: cómo penetrarme, y yo, yo lo desearé mientras el gas me hace estallar los pulmones. Es hermoso ser mujer, Valmont, y no un vencedor. Si cierro los ojos, lo veo a usted pudriéndose. Quiere saber más: soy una enciclopedia moribunda, cada palabra un coágulo de sangre.
No necesita decirme, marquesa, que el vino estaba envenenado. Me gustaría poder asistir a su muerte como ahora asisto a la mía. Igual me sigo gustando. Esto, seguirá masturbándose con los gusanos. Espero que mi actuación no la haya aburrido. Eso sería imperdonable.

Heiner Muller, la cloaca de la realidad

Viviana Steiner
Directora

Fría mañana en Berlín. Conferencia de Heiner Müller. Almuerzo en la cava que antiguamente fuera parte de la casa de Brecht. Müller que desciende las escaleras y se sienta frente a nosotros. Tras él, un séquito.

Hacer experiencia **con** Müller. Hacer experiencia **de** Müller. Hacer experiencia **a través** de Müller. Cualquiera de ellas deriva del encuentro con aquél que no pasa sin llagar el cuerpo. A partir de él no hay un antes ni un después, sino un durante. Hacer experiencia **de/con/a través** implica un durante que obliga a la inmersión en el teatro sin posibilidad de escapatoria. Müller Transgresor pide ser transgredido. Transgredir con Müller es transgredir el teatro. Transgredir el teatro es transgredir(se). Y no existe transgresión sin seducción.

¿Cómo escapar entonces de este autor que, sin otorgar ninguna complacencia a nadie, empuja hacia el borde dejándonos en las puertas mismas de la vida? Si hacer teatro es seducir(se), ciertamente Heiner Müller puede llegar a convertirse en un viaje sin retorno. Frente al monstruo seductor de su escritura no hay más posibilidades que dejarse envolver y engullir por su propuesta: textos fragmentados, dislocados, retorcidos y rotos, pero entroncados en nuestra realidad como pocos han logrado hacerlo. Müller destapa las cloacas de la realidad enfrentándonos a nuestra barbarie. Müller, ya desaparecido, se ríe en nuestra cara con mueca de felicidad. Escritura fuera de la escritura. Teatro fuera del teatro. Mundo fuera del mundo.

Hacer experiencia, para Müller, consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comenzar, más tarde, a reflexionar acerca de ello. Hasta ahora –escribió– mis textos se han escenificado mal, tan falsamente, porque se los presentaba con esa actitud de ilustración penetrante. Porque se los tomaba demasiado en serio. ¿Qué pide Müller? ¿Humor? ¿Qué ofrece Müller? BURLA.

Müller se burla de la realidad. Müller se burla del teatro. Müller se burla de todo aquél que intenta acercársele. Y la burla no se puede ilustrar, tan sólo se puede pasar por su costado, para intentar tocar el centro. Tal como esas constelaciones que sólo pueden ser vistas si se las observa apenas con el rabillo del ojo. Y aún así, la vista debe desviarse aún un poc o más para poder enfocar un pequeño puñado de estrellas, seguramente apagadas ya. Enfrentar un texto de Müller implica distanciarse del teatro para poder, tal vez, tocar su centro. Si el teatro no tiene forma, su centro es una burla. Ver una estrella apagada es una burla. No ver la realidad es una idiotez. Y Müller se burla de todo idiota. En él CADA PATA DE SILLA VIVE UN PERRO. Müller defeca en el mundo. Pero lo necesita imperiosamente para hacerlo.

Replanteamiento obligado del quehacer teatral. Replanteamiento obligado en cada paso que se emprende a través de un montaje desde Müller. Crisis. Crisis generadora de lenguaje, fragmento que fragmenta y obliga a una ponencia fragmentada y fragmentaria. La coherencia no sirve para explicar a Müller y mucho menos para montarlo.

¿Cómo montar a Müller, entonces, si empuja a la no coherencia mientras uno intenta subsistir a duras

penas en un mundo inconexo? Desde la propia individualidad, individualidad que toca lo colectivo a través de una realidad que se expone en escena simplemente así. Tal vez el desconocimiento de Müller, o la distancia cultural a la que tantos se han referido en relación, por ejemplo a Latinoamérica y Alemania, permita una libertad de traducción escénica más rica y amplia. Si Müller no se afirmó de Brecht con dientes y uñas sino que lo observó atentamente, recogiendo aquello que sentía como propio, asirse a Müller es un suicidio y un asesinato. La seducción Mülleriana radica justamente en el abandono.

En **Ribera despojada - Medea material - Paisaje con Argonautas** –texto que puede ser considerado como un ejemplar menor de la escritura Mülleriana– el abandono es superlativo. No puntuación, no verso, no prosa, no personajes, no situación. Nada. Tan sólo Müller riendo a carcajadas mientras observa a escondidas cada gesto que se intenta realizar. Hasta que, tras un montón de palabras, se descubre su rostro sorprendido de ser descubierto. Entonces desaparece. Entonces se lo abandona.

Abandonarlo posibilita apropiarse del texto. Puntear **Medea material** permite innumerables lecturas sin detenerse a pensar qué es lo que Müller habría querido decir, sino más bien qué rebota en uno y desde allí cuántas más lecturas abre un punto puesto en un lugar o en otro. Hacer dramaturgia sobre la dramaturgia de Müller obliga a responsabilizarse de todo aquello que suceda luego en escena. Aquí, como en otros textos también, Müller ni siquiera plantea personajes, ni una historia lineal y coherente. Podría ser una batalla épica entre 400 actores o la dolorosa separación de una pareja en una intimidad perturbadora. Ambas posibilidades coexisten en este texto. La referencia permanente al mito de Jasón y su periplo con los Argonautas en busca del vellocino de oro, los crímenes cometidos por Medea que entregan razones y fuerzan el amor, se cruzan entroncándose indefectiblemente con la intimidad de una convivencia cotidiana, que aparece como el enrostramiento de la Traición que, a pequeña y gran escala, sigue surgiendo desde las entrañas mismas del hombre.

***Medea materiel*, Santiago 1996.**
Dirección: Viviana Steiner.

Lo sorprendente y sobrecogedor en Müller es su lucidez para contar la historia desde dentro de la historia y colocarla fuera del teatro. En Müller la ficción no existe. Es tan sólo la realidad en toda su amplitud. La revelación de lo innegable en la historia y la nostalgia de los sentimientos más particulares en cada uno de nosotros crean un todo. Es el hombre individual puesto en el macrocosmos de su propia historia, aquella que se viviencia como ajena pero que en Müller se devela como propia y responsabilizante. **La traición en Müller se convierte en tradición.** La advertencia es clara. No tan sólo desde el punto de vista formal, político y ético, sino también como la necesidad de enfrentar el teatro como una realidad otra, más real que la misma realidad.

Traición/Tradición/Transgresión. La tradición teatral para Müller es una traición. Las convenciones teatrales de un texto comprensible, claro y sin secretos, de espacios pasivos para el espectador, de historias que sólo documentan o entretienen pero no remueven, son convenciones muertas pero que siguen deambulan-

***Medea material*, Santiago 1996. Dirección: Viviana Steiner.**

do. Actores que interpretan y no encarnan, directores que ilustran sin crear los mundos que van más allá del texto. Creo en el conflicto –decía Müller– es lo único en lo que creo. Eso intento con mi trabajo. Fortalecer la conciencia para el conflicto, para las contradicciones y confrontaciones. No hay otro camino. Sin embargo, y afortunadamente, no tiene respuestas para las interrogantes que plantea. Simplemente declara que sólo cuando un texto no se puede representar, supuesta la condición actual del teatro, es productivo o interesante para el teatro... ponerse al servicio del teatro tal como éste es, sería parasitario.

¿Cómo se enfrenta entonces el conflicto? La única solución es la transgresión a las formas teatrales convencionales.

La investigación que realizó el Teatro de la Ausencia en relación al montaje de **Medea material** giró en torno a la necesidad, ya presente en nosotros, de replantear o redescubrir el espacio escénico. Para esto la propuesta de transgresión de Müller se prestaba como un espacio que posibilitaba nuestra búsqueda.

La idea primaria era lograr una Obra Crisol en que los elmentos que componen la puesta no se pueden ni desligar ni dislocar. En este sentido la escenografía, la música, la iluminación, el vestuario, el cuerpo del actor, el texto y el espectador forman una significación nueva e inseparable de los elementos que la conforman.

El concepto de escenografía buscó trastocar la re-lación de frontalidad que se establece normalmente con el espectador. Se eliminó toda salida de la escena, planteando un espacio que funciona independientemente del espectador, que entra mientras los actores deambulan por el espacio haciendo caso omiso de los voyeristas invitados a presenciar desde una instalación que rodea a los personajes y contiene al espectador situado en andamios de tres alturas. La pasividad del voyerista se torna entonces en actitud activa al verse obligado, sin mediar mucho tiempo, a elegir el lugar desde donde espiar. Tres alturas, tres y hasta cuatro lados desde donde observar, llevan al espectador a responsabilizarse de su elección. Cada lugar entrega una lectura diferente. Nueve posibilidades distintas para enfrentar este momento prestado, más la posibilidad de retorno al mismo/otro espacio. De la misma manera la estructura actoral, simultánea en muchas oportunidades, también obliga a seleccionar aquello que observo. Fragmentación de la vista, de la vista y el oído, del oído y el cuerpo. Puedo observar y oír la misma situación, u observar una y oír otra que puede incluso completar la anterior. *Cuando escribo*, –declara Müller– *experimento la necesidad de cargar sobre la gente tantas cosas que al principio no sepan qué deben acarrear... creo que ésa es también la única posibilidad. Es menester presentar SIMULTANEAMENTE TANTOS PUNTOS como sea posible, de modo que la gente se vea OBLIGADA A ELEGIR.*

Si crear es seducir(se) y transgredir(se), también es exponerse. Desde una sala cerrada, creamos desde nosotros, con nosotros, para nosotros, con la conciencia de un voyerista que observa y al que finalmente se le abren las puertas. En la estructura de andamios, los espectadores quedan enfrentados, convirtiéndose cada uno en voyerista del otro, observado directamente a los ojos por los personajes que deambulan a veces seis

Medea material
de Heiner Müller

Estrenada por el Teatro de la Ausencia el 19 de octubre de 1996 en la Sala de las Artes del Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago

Ficha Técnica
Dramaturgia : Viviana Steiner Y Domingo Izquierdo
Dirección : Viviana Steiner
Asistente de dirección : Domingo Izquierdo
Escenografía : Rodrigo Tisi
Diseño de vestuario : Claudia Portugueiz
Composición música original : Alejandro Miranda
Iluminación : Diego Duessel

Reparto
Medea : Keyros Guilles
Jasón : Andrés Skokna
Nodriza : Sandro Alzugaray
Niño : Katia Gleger

metros más abajo. La perversión del voyerista se completa al saberse observado observando.

Desde otro ámbito, siempre está presente en Müller la polaridad de los tiempos, situándonos en épocas distintas y distantes. Así, el afán colonizador que caracteriza el periplo de Jasón y su relación hacia Medea, revela el dominio, el amor y la muerte, al mismo tiempo que nos sitúa en el atardecer anterior a la guerra que tendrá lugar mañana, claramente nuestro mañana. Tal situación nos enfrenta a la verdad del mito en nosotros. Así, el espacio creado para **Medea material** remite a una arena romana pero al mismo tiempo construye nuestro espacio urbano: la mirada desde las alturas de personajes encerrados abajo, que se insertan por recorridos y rincones construidos por una lluvia de tubos de acero en un espacio que se completa por una musicalidad que remite a cloacas, wateres gigantes que se destapan a la distancia, campanas que destrozan los oídos, bomba que finaliza toda historia. Lo subterráneo. Más que musicalización, la búsqueda remitió a la sonorización que completa el resto y se completa a sí misma por una atmosferización que rodea a través del sonido, de vibraciones acústicas, caídas de gotas, cristalidad, densidad, explosión.

Si los tubos, que no topan el piso y por lo tanto son absolutamente móviles, tienen la potencialidad de convertirse en juguetes de los actores, el vestuario que alimenta su gestualidad crispada y quebrada, se transforma en continente móvil de los cuerpos. La atemporalidad está presente en el vestuario de los cuatro personajes, que remite a tiempos arcaicos pero que se construye desde el concepto del desecho, la lata, el plástico, la basura. El andador de la Nodriza, esqueleto del vestuario de Medea, se convierte en sostenedor de la sabiduría de los años pero también en escondite, refugio y morgue. Los pelos rojos vestidos con plásticos rellenos con desechos reales, visten a un niño sin sexualidad definida que no tiene ni lugar ni identidad, contrastando con las cabezas rapadas que remiten a identidades dispersas: una sacerdotización, al horror de un campo de concentración o la posición opuesta y constituyente de la anterior, nazi criminal y asesino. Nuestra realidad como latinos no es tan lejana en un continente que durante años se convirtió en cuna de dictaduras.

La actuación se basó en la apropiación de estados que permitió a los actores trabajar con su propia verdad, profundidad necesaria para dar cuerpo y vida a un texto que aparece inicialmente hermético y distante pero que se completa con la humanización que le proporcionan los otros elementos de la puesta, que permiten que el espectador se apropie de las palabras y los gestos realizados en escena. El texto se abre, la distancia se pierde, sólo cuando espectador y actor sienten el cuerpo traspasado, surcado por sus propias fisuras.

Todo lo anterior se convirtió en continente de personajes crispados hasta la exageración, condenados al crimen y la ruptura. La tradición de la traición, condenados ciertamente a morir allí, e sperando un cambio o la certeza de una identidad lamentablemente fragmentada por nuestros tiempos, frente a una historia político-ético-moral que no concede oportunidades. Si pudiéramos sanear la realidad, finalmente sería la naturaleza quien elegiría cómo asesinar a sus víctimas.

Fragmentos

Medea material

Dramaturgia:
Viviana Steiner y Domingo Izquierdo

Basada en:
Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas

de Heiner Müller

En traducción de Brigitte Aschwanden y adaptación de Guillermo Heras.*

Fisura

de Viviana Steiner y Katia Gloger

Ribera despojada

Jason: Lago cerca de Strausberg. Ribera despojada. Huella
De argonautas de frentes achatadas.
Restos de cañas.
Ramas muertas.
Niño: –ESTE ARBOL NO CRECERA POR ENCIMA DE MI–
J: Peces muertos.
Brillan en el fango Cajas de galletas
Montones de mierda CONDONES COLILLAS
Las compresas rotas. **Medea:** La sangre
De las mujeres de la Cólquide.
PERO TEN CUIDADO SI.
SI SI SI SI
REPUGNANTE PERRA LE DIGO, ESTE HOMBRE ES MIO.
METELO VEN CARIÑO
Nodriza: Hasta que Argos le destroce el cráneo. la nave
Inservible
Colgada del árbol **J:** hangar y letrinas para buitres. **NO:** a la espera
Están sentados en el metro caras de periódico y saliva.
Miembro desnudo en el pantalón, mirada fija en la carne
Maquillada. **J:** canalón de desagüe a cambio de tres semanas de salario.
NO: Hasta que el maquillaje
Se resquebraja. **ME:** Sus mujeres mantienen la comida caliente.
Cuelgan las sábanas en la ventana, limpian

*Primer Acto Nº 226, págs. 99-107, Madrid, 1988.

El vómito del traje de domingo. Tuberías de desagüe
Arrojando niños a empujones contra el asalto de los gusanos
J: El aguardiente es barato.
ME: Los niños mean en las botellas vacías.
J: Suelo de un enorme
Coito en Chicago.
ME: Mujeres manchadas de sangre
En los depósitos de cadáveres.
NO: Los muertos no miran por la ventana
No repiquetean en el water
Eso es lo que son Tierra cagada por los supervivientes.
ALGUNOS ESTABAN AHORCADOS DE POSTES DE LA LUZ
[CON LA LENGUA FUERA
SOBRE EL VIENTRE EL CARTEL SOY UN COBARDE.
Pero en el fondo, Medea con su hermano
Despedazado en los brazos. Ella, la conocedora
De los venenos.

Medea material

ME: Jasón, mi primero y mi último. Nodriza.
¡Dónde está mi marido!
NO: Con la hija de Creonte Mujer
ME: Con Creonte dijiste.
NO: Con la hija de Creonte.
ME: Has dicho con la hija de Creonte. Sí.
Porqué no con la hija de Creonte que debe tener
Poder sobre su padre, que
Puede concedernos derecho para residir en Corinto
O expulsarnos a otro exilio.
Ahora mismo puede ser que Jasón esté abrazando
Entre súplicas sus tersas rodillas,
Para mí y su hijo a quienes él ama.
¿Lloras o ríes Nodriza?
NO: Señora, yo
Soy más vieja que mis llantos o mis risas.
M: ¿Cómo vives en las ruinas de tu cuerpo
Con los fantasmas de tu juventud? Nodriza
Tráeme un espejo. Esta no es Medea
Jasón.
J: Mujer, qué voz.
ME: Yo.

(...)

ME: –Un hombre da muerte a su mujer como regalo de despedida–
Mi muerte no tiene otro cuerpo que el tuyo,
Si tú eres mi marido yo aún soy tu mujer.
Ojalá pudiera arrancarte tu puta a mordiscos.
Con la que me traicionaste, lo mismo que mi
Traición fue tu placer. Gracias por tu
Traición que me devuelve mis ojos
Para que ver lo que vi, las imágenes Jasón
Que con las botas de tu tripulación
Pintaste sobre mi Cólquide, oídos
Para escuchar la música que tocaste
Con las manos de tu tripulación y las mías,
Que fui tu perra y tu puta
Sobre los cuerpos huesos, tumbas de mi pueblo.
Y mi hermano Jasón. Mi hermano Jasón,
Que arrojé al camino de tus perseguidores,
Despedazado por estas mis manos de hermana,
Para que tú escaparas de nuestro padre despojado,
El mío y el suyo. ¡Amas a tu hijo!
Me debes un hermano Jasón.
¿A quién quieres más, Al perro o a la perra
Cuando miras con dulzura a tu padre
Y a su nueva perra y al rey
De los perros su padre aquí en Corinto?
Tal vez tu sitio sea en su abrevadero.
Toma Jasón lo que me diste
El fruto de la traición de tu semen
Y mételo en las entrañas de tu puta.
Mi regalo nupcial para tu boda y la suya.

(...)

ME: No puedo odiar mucho tiempo lo que tú amas.
El amor viene y se va. No fui sensata
Al olvidarlo. Ningún rencor entre nosotros.
Toma mi traje de novia como regalo nupcial para
–Difícilmente se desprende esta palabra de mis labios– tu novia.
Que abrazará tu cuerpo, Llorará
En tu hombro, a veces gemirá hasta el delirio.
Que el vestido del amor, mi otra piel robada
Con el oro de la Cólquide y teñido con sangre
De los padres hermanos hijos durante la cena nupcial,
Adorne tu nuevo amor como
Si fuera mi piel. Así estaré cerca de ti.
Cerca de tu amor y muy lejos de mí.
Ahora vete a tu nueva boda Jasón.

Quiero hacer de la novia una antorcha nupcial.
Mira, ahora tu madre te ofrecerá un espectáculo.
¿Quieren ver arder a la nueva novia?
El vestido nupcial de la bárbara tiene el poder
De unirse mortalmente con otra piel.
Heridas y cicatrices hacen un buen venero.
Y la ceniza que fue mi corazón escupe fuego.
La novia es joven, qué firme se tensa su piel
No desgastada por la edad ni por ningún parto.
Sobre su cuerpo escribo ahora mi espectáculo.
Quiero oirte reir cuando ella grite.
Antes de medianoche arderá en llamas;
Mi sol se levantará sobre Corinto.
Quiero verte reir cuando se levante,
Compartir mi alegria con mi hijo.

NO: Ahora el novio entra en la cámara nupcial.
Ahora pone a los pies de su joven novia
El vestido de boda de la bárbara, el regalo de boda
Empapado con el sudor de la sumisión.
Ahora la puta se pavonea delante del espejo.
Ahora el oro de la Cólquide le cierra los poros,
Siembra en su carne un bosque de cuchillos.
–El vestido nupcial de la bárbara celebra su propia boda
Jasón, con tu virginal novia.

ME: La primera noche me pertenece. Es la última.

NO: Ahora grita. **ME:** ¿Tienes oídos para ese grito?
Así gritaba la Cólquide cuando estabas en mis entrañas
Y grita todavía. Tienes oídos para ese grito.
Ella arde. Ríe. Quiero verte reir.
Mi espectáculo es una comedia. Ríe.
Lágrimas para la novia. Ah mi pequeño
Traidor, No en vano has llorado.
Quiero arrancarte de mi corazón,
Carne de mi corazón, Mi memoria, Mi querido.
Devuelve tu sangre a mis venas,
Devuelve a mi vientre tus entrañas,
Hoy es día de pago. Jasón, Hoy
Tu querida Medea cobra sus deudas.
Puedes reir ahora. La muerte es un regalo,
De mis manos lo recibirás.
He roto detrás de mi con todo lo que llamaba
Mi patria. Ahora, detrás de nosotros mi exilio,
Para que no se convierta tu patria en contra mía.
Con estas mis manos humanas – Ah
Si yo hubiese seguido siendo el animal que fui

Antes de que un hombre me convirtiera en mujer.
Medea la bárbara Ahora despreciada –
Con estas mis manos de bárbara, manos
Agrietadas desgarradas consumidas,
Quiero romper la humanidad en dos partes
Y vivir en el vacío que queda en el medio. Yo.
Ni mujer ni hombre. ¡Qué gritas! Peor que la muerte
Es la vejez. Besarías la mano
Que te regala la muerte si conocieras la vida.
Esto era Corinto. ¡Quién eres tú! ¡Quién te ha
Vestido con los cuerpos de mi hijo?
¿Qué animal se esconde en tus ojos?
Finges estar muerto. No engañarás a tu madre,
Eres actor mentiroso traidor.
Morada de perros ratas serpientes
Que ladran chillan chillan, lo oigo bien.
Oh, soy sabia. Soy Medea. Yo.
No te queda sangre ya. Ahora todo está tranquilo.
Los gritos de la Cólquide también han enmudecido. Y nada más

J: Medea.

ME: Nodriza, ¿Conoces a este hombre?

Paisaje con argonautas

NIÑO: ¿Queréis que hable de mí? Yo. ¿quién?
De quién se habla cuando
Hablan de mí. Yo. ¿Quién es
Bajo la lluvia de excrementos de pájaros. En el pellejo calcáreo?
O de otra manera, Yo, una bandera, un
Harapo sangriento colgado en la ventana. Ondeando
Entre nada y nadie, condicionado a que haya viento.
Yo, desecho de hombre. Yo desecho
De mujer. **NO:** Tópico sobre tópico. **NI:** Yo. infierno de sueños
Que lleva mi nombre casualmente.

(...)

NI: Recuerdo de una batalla de tanques.
Mi paseo por los suburbios. Yo
Entre ruinas y escombros crece
LO NUEVO: Celdas para follar con calefacción central.
La pequeña pantalla vomita el mundo en la habitación.
La usura está programada. El contenedor
Se usa como cementerio. Siluetas entre los escombros.
Indígenas del hormigón. Desfile

De zombies perforados por los anuncios publicitarios.
En los uniformes de la moda de ayer por la mañana
La juventud de hoy. Fantasmas
De los muertos de la guerra que tendrá lugar mañana
O el sueño yugoeslavo.
Huyendo entre estatuas rotas
Ante una catástrofe desconocida.
LO QUE QUEDA LAS BOMBAS LO CREARAN.

NO: En un magnífico apareamiento de proteínas y de hojalata
Los niños diseñan paisajes con basura.
Una mujer es el rayo de esperanza habitual.
ENTRE LOS MUSLOS
LA MUERTE TIENE UNA ESPERANZA.

La madre, la vieja con su yugo a cuestas.
En la armadura oxidada corre también EL FUTURO.

ME: Una manada de actores pasa al contrás.
NO OS DAIS CUENTA QUE SON PELIGROSOS. SON ACTORES. CADA PATA DE SILLA VIVE UN PERRO.

NI: Fango de palabras saliendo
De mi cuerpo de nadie abandonado.
Cómo salir de esta maleza
De mis sueños, que a mi alrededor
Se vuelve a cerrar lentamente, silenciosamente.
Un jirón de Shakespeare.

J: En el paraíso de las bacterias
El cielo es un guante cazando.
Enmascarado con nubes de arquitectura desconocida.
Descanso en el árbol muerto. Las enfermeras de los cadáveres.

NO: Mis dedos juguetean en la vagina
Por la noche, entre la ciudad y el campo
Contemplamos la lenta agonía de las moscas.

J: Así se extasiaba Nerón ante Roma,
Hasta que llegó el coche Con arena en el engranaje.

NI: Un lobo estaba en la carretera cuando reventó.
Viaje en autobús al amanecer. A la izquierda y a la derecha
Las enfermeras echando humo bajo sus vestidos. El cénit
Esparcía su ceniza sobre mi piel
Durante el viaje oímos desgarrarse la pantalla
Y vimos las imágenes chocando unas contra otras.
Los bosques ardían en EASTMAN COLOR.

NO: Pero el viaje no tenía llegada. NO PARKING.
En el único cruce, Polifemo
Con un solo ojo dirigía el tráfico.
Nuestro puerto era un cine muerto,

Las estrellas en competencia se podrían en la pantalla.
En el vestíbulo FRITZ LANG estrangulaba a BORIS KARLOFF.

J: El viento del sur jugaba con carteles antiguos

ME: O EL DESAFORTUNADO DESEMBARCO. Los negros muertos
Hincados como estacas en el pantano.
En el uniforme de sus enemigos
DO YOU REMEMEBER? **J:** DO YOU! **ME:** NO I DON'T.

NO: La sangre seca
Humea bajo el sol.

J: El teatro de mi muerte
Se abrió cuando estaba entre las montañas,
En el círculo de los compañeros muertos sobre la piedra.
Y encima de mí apareció el esperado avión.

NI: Sin pensar sabía
Que esta máquina era
La que mis abuelas habían llamado Dios.

J: La ráfaga de aire barrió los cadáveres de la plataforma
Y los tiros estallaron en mi titubeante huída.
Sentí MI sangre salir de MIS venas
Y MI cuerpo transformarse en paisaje
De MI muerte.

Fisura

NI: **Hubo un momento**
casi en el principio
entre arcada
y arcada
un momento en que tuve miedo
del hombre que tocaba las campanas.
¡Me hago cargo!

NO: Cada muerto es colmillo
de cobra venenosa.

NI: Veo a mis abuelos
en primera fila
pero no recuerdo si es verdad.

NO: Grieta que huele.
Fisura
deleitosa.
Cementerio que atesta
de niños muertos.
Las lápidas duermen
unas sobre
otras

entrelazando
el silencio
Se comen unas a otras.

Cada perro con bozal
es colmillo de cobra venenosa.

NI: Me anudo los zapatos.
Zapatos apretados
Caminar errante
La única tierra que logro ver
yace bajo mis pies.
Y huele
Camino
sobre llagas.
Me duelen horrorosamente los pies.
La profundidad de las cicatrices,
La marcaron
mis llagas
A gritos
Y cada noche
es como empezar otra vez.

Hay una sombra en la raíz
del desarraigo.

NO: La naturaleza elige
cómo asesinar a sus víctimas.

NI: A MI ESPALDA EL CERDO.
NO: El resto es poesía. ¿Quién tiene mejores dientes
La sangre o la piedra?

Acotación de Müller:

El texto necesita el naturalismo del escenario. **Ribera despojada** puede representarse mientras que se desarrolla, por ejemplo, el programa de un peepshow; **Medea material** a la orilla de un lago cerca de Srtassberg, que podría ser una piscina cenagosa de Beverly Hills o unos baños de una clínica psiquiátrica. Como en MAUSSER, todo remite a una sociedad de la transgresión en la cual un condenado a muerte real, en el escenario, se vuelve una experiencia colectiva; al mismo tiempo **Paisaje con argonautas** remite a las catástrofes con las que trabaja la humanidad actual. La contribución del teatro para prevenirlas no puede ser otra cosa que su representación.

El paisaje podría ser una estrella apagada, sobre la que un equipo de salvamento de otro tiempo o de otro espacio oyera una voz y descubriera un muerto.

Como en todo paisaje, el yo en esta parte del texto, es colectivo. La simultaneidad de las tres partes del texto, pueden ser representadas como se quiera.

Juanpa Matz

Panel: Montaje de *La misión*

Alexander Stillmark
Director invitado

Primer encuentro con el texto

Utopía, revolución, pérdida de utopía, temas relevantes y comunes a América y Europa, y que están en **La misión**. Este texto me pareció adecuado para trabajar en el Taller de Berlín 1996 con el Grupo La Memoria, porque es un texto abierto que plantea interrogantes. Yo estaba bastante optimista y pensé que iba a funcionar y a suscitar interés. Se los propuse en mi estadía en Chile durante el Santiago-Berlín-Santiago, en diciembre de 1995, y el primer encuentro de los actores con el texto provocó una gran extrañeza sobre esta Revolución Francesa. ¿Y esto, hoy en día, para qué! La verdad es que apenas conocemos nuestra historia y ahora la Revolución Francesa, eso lo aprendimos en el colegio, eso fue hace bastante tiempo, ¿qué tiene que ver con nosotros? Fue muy importante esta sinceridad, una sinceridad chocante, y también la advertencia: esto no va a interesar a nadie.

Yo entonces les pedí, considerando que tenía que regresar a Alemania, que cada uno me enviara un manuscrito con anotaciones respecto a qué frases de **La misión** le dicen algo, le interesan, le llegan. Recibí seis manuscritos marcados que me significan mucho, los transcribí y armé un documento que dice: Nestor encuentra tal frase, Paulina esta parte, Rodrigo esta otra y así sucesivamente, es un libro maravilloso. Hace poco volví a revisarlo y quedé muy emocionado por lo que habían encontrado en aquel momento. Ese fue el primer encuentro, el encuentro decisivo del actor con el texto.

El taller en y con Berlín

Nos reunimos luego en Berlín para la realización del taller, en el cual tuvimos que inventar una dinámica de trabajo que permitiera actuar con el texto en la mano. Así fue que creamos una versión actuada, improvisada, que fue increíble en su espontaneidad. Ellos tuvieron una actitud muy abierta y fueron muy honestos y surgieron muchas preguntas. Conté en aquel momento con el apoyo de Uta Atzpodien, que se incorporó al proyecto y que, traduciendo y anotando, registró todo, configurando un maravilloso material de trabajo. Hubo escenas de una densidad fílmica que debieron haber sido filmadas y de allí habría resultado una película completa. Sí, porque los actores se lanzaron con tal fuerza a la improvisación, al manejo del texto, que nos quedamos admirados y estos ejercicios forman parte de las experiencias más hermosas que jamás he vivido con actores. Estos ejercicios fueron únicos e irrepetibles y eso fue para mí maravilloso. Supe en ese momento que, cuando los haya visto, habrán pasado y nunca más podré recuperarlos. Porque si empiezo a repetirlos, siempre será mentira, eso no es reproducible, esos ejercicios tienen su valor en sí mismos.

Las preguntas continuaron luego en las calles cuando caminábamos por Berlín y yo iba contando la historia alemana. La receptividad de los colegas chilenos frente a Berlín fue fundamental. Ellos percibieron que esta ciudad es algo especial, que tiene un clima

propio, no solamente porque hacía frío y caía la nieve, que los atormentaba mucho, sino porque veían estas casas corroídas por la intemperie, veían las marcas que quedaron de la guerra, veían las edificaciones nuevas, veían donde habían marcas, recorrimos las calles como detectives. Y así, de pronto, se les hizo más fácil comprender determinadas metáforas de H. Müller, qué quería significar con ellas. La verdad es que entonces contamos muchas historias y contamos mucha Historia.

La Misión en Santiago

Fue madurando la idea de poder hacer un montaje de **La misión** en Santiago, porque de repente todos se habían agarrado del texto. Entonces me vi enfrentado a la tarea: ¿cómo se lleva esto a cabo? La verdad es que yo conozco muy poco a Chile, apenas he estado acá. ¿Cómo nos vamos a acercar al texto? Primero queríamos hacer una representación, pero una representación de verdad, arrendar una sala y equipamiento y todo, pero eso no fue posible por razones financieras. Llegaron las restricciones para el Goethe Institut y el proyecto del montaje casi hace agua. Entonces fue que me decidí por un proceso de producción tipo taller con un final abierto, con el riesgo de que al final hubiera una representación o que no la hubiera. Eso lo tuvimos claro y con Michael decidimos asumir el riesgo: trabajamos siete semanas y tendremos de ello un resultado. Podremos contar acerca de él, o tal vez podremos representar algunas escenas. Así empezamos, eso fue igual cero.

Cuando hace siete semanas llegué acá con Uta decidimos hacerlo aquí en el Goethe-Institut. Este era el único espacio que no cuesta dinero, aquí disponíamos de un mínimo de elementos técnicos y con esto nos teníamos que arreglar. Y así empezó la búsqueda: ¿cómo uno se aproxima a este espacio, de qué tipo de espacio se trata? ¿Cómo se seleccionan los actores? Algunos de los miembros del grupo La Memoria tenían otros compromisos, y encontramos en los nuevos colegas muy buenos reemplazantes, muy buenos colaboradores y recomenzamos nuestras improvisaciones, a conocernos. En este proceso también conocimos a Rodrigo Bazaes, un joven escenógrafo de Iquique, quien me fascinó con el mundo de imágenes que lleva en su cabeza, y en ese momento yo no sabía todavía que el desierto que lleva en su corazón iba a constituirse en el momento central de la representación. Pero él me fascinaba, tenía unas ideas tan curiosas y hablaba de muertos y de fantasmas en el desierto. Yo trataba de registrar todo eso, que había un desierto y esto y aquello. Y lo que tengo es una sala vacía y aquí están los actores y de alguna manera había que combinar todo. Entonces comenzamos a coleccionar cosas entre todos. Coleccionamos gestos, por ejemplo. Uta propuso un maravilloso ejercicio de Augusto Boal, los juegos de máquinas, y entonces nos pusimos a inventar máquinas, máquinas maravillosas, máquinas de amor, de muerte, de odio, máquinas de Chile, máquinas burocráticas, máquinas de teatro y a través de estos procesos lúdicos fui comprendiendo el mundo gestual de Chile, su plasticidad, que era muy hermosa y muy enriquecedora.

Para orientarnos, comenzamos de a poco a decodificar el texto, escena tras escena, frase por frase, ¿qué es lo que aquí denota, a qué se está refiriendo en primera instancia? Porque muchas cosas no son tan fáciles de entender: Müller de pronto fusiona bloques y rompe relaciones de sentido para generar nuevas preguntas. Este trabajo en realidad nos ha acompañado durante bastante tiempo.

Puntos de intersección en el espacio/tiempo

Luego, ante la insistencia de Michael, hubo que presentar una propuesta de montaje y decir cuánto dinero necesitamos, qué es lo que hay que gastar y qué es lo que hay que comprar. Fijamos el espacio y examinamos los recursos que teníamos. Ya en Berlín tenía claro que sólo contamos con un proyector y un videoproyector.

De pronto, descubrimos el retroproyector y entonces todo fue dándose muy rápido, casi de la noche a la mañana todo se fue ordenando. Fui capaz de asimilar el desierto, las fotografías de Chacabuco, las que había visto y que me habían interesado, de pronto

se ubicaban en el lugar justo y tuve claro: Chacabuco es un lugar de encuentro central, en muchos sentidos. Espacio y tiempo de nuestro trabajo se entrecruzan allí. Chacabuco como un lugar abandonado de la civilización, la RDA, en su descalabro, una parte de una formación social que se había abandonado, que se hundió. Las imágenes de Chacabuco me recordaron mucho los locales de las fábricas de propiedad colectiva, que ahora son vendidos al mejor postor por el precio de un sandwich. Es decir, por el precio simbólico de un marco se puede comprar el edificio de una fábrica, sólo que no con los trabajadores, verdad, porque a esos no los

Comenzamos a examinar escena tras escena, las trabajamos lúdicamente. Hicimos muchos rodeos, pero nunca *manipulamos* una escena *(an einer scene gefummelt)* con ese tipo de dirección de diálogos pequeña y mezquina, como por ejemplo, ahora cómo tomas esta taza y cómo la vuelves a colocar y ahora tienes que pararte un poco más así o así. Eso ocurría mientras se hacía y a veces se repetía y, en el proceso, esas cosas se iban aclarando.

Hubo mucha camaradería con los actores, que todas las tardes llegaban puntualmente y entregaban su tiempo después de sus jornadas agotadoras. Tam-

Juanjo Meo

Miembros del taller de La Misión: Julieta Figueroa, Paulina Urrutia, Uta Atzpodien, Alexander Stillmark y Néstor Cantillana en el panel "Heiner Müller en América Latina", Santiago, diciembre de 1996.

quiere nadie. Eso fue justamente el punto de intersección. La historia del campo de concentración de Chacabuco, la historia alemana de la dictadura, ese fue otro punto, los muertos, los recuerdos de una revolución, todo calzaba. Tuvimos así una determinada línea, a la cual podíamos seguir, donde todo se correlacionaba y de donde se generaba una determinada orientación.

Proceso de montaje

Sin embargo, no abandonamos nuestro proyecto, mantuvimos el texto. Acentuamos lo fragmentario del texto de Müller y nos aproximamos por separado a cada uno de los fragmentos, no tratamos de contar la historia. Desde un comienzo tuve claro que iba a renunciar a la parte referida al teatro de la revolución blanca, la historia de Sasportas, Robespierre, la historia de Galloudec y Danton, y tenía la intención de incorporar allí un texto, el texto de la Hydra sobre la génesis del hombre (*Menschwerdung*).

también eso fue para mí una experiencia completamente nueva, ya que normalmente en Alemania trabajo en un ritmo de dos sesiones diarias, vale decir: ensayos en la mañana, ensayos en la tarde o función. Eso fue, muy, muy hermoso.

Conservar las huellas del trabajo

Cuando tuvimos la sala de trabajo como fundamento, de pronto supimos que podíamos generar espacios con proyecciones del *overhead*, con proyecciones que están sobre nosotros. Caímos en la cuenta que la luz, como medio inmaterial, es para nosotros muy favorable para interactuar con los recuerdos, la imaginación de la memoria, el desciframiento del texto. Es decir, un auténtico trabajo con la memoria, un trabajo de remoción de escombros, de identificación de los rastros. Esas eran en realidad nuestras metáforas de trabajo, de cómo uno se acerca a este trabajo.

Tampoco queríamos borrar las huellas ni ocultar

el esfuerzo que todo eso nos significó. Queríamos conservar la imperfección de nuestro trabajo acelerado, había que conservar las huellas de nuestro trabajo. Que se supiera que estamos haciendo un trabajo provisorio, que no tiene fin, que se trata de un primer paso.

Y el trabajo sobre este escenario vacío, delante de esta muralla blanca, que para nosotros siempre fue la metáfora del espacio sin historia, del así llamado espacio sin historia en Chile, espacio que, sin embargo, oculta todo lo demás. Y nuestro encuentro en Berlín, donde tuve que darme cuenta por primera vez, cuando les hablé de aquel tiempo con Allende y la revolución, y los actores me decían, bueno, entonces yo tenía tres años, o para entonces yo no había nacido. Nosotros somos hijos de la dictadura, nosotros no conocimos eso. Entonces tuve que cambiar el registro y tratar de imaginarme eso desde su perspectiva.

Esa fue la base, no presuponer nada, no amarrar nada de anteriano. Primero mirar y escuchar, qué es lo que surge, qué es lo que aparece, qué es lo que se puede percibir. Pudimos conservar hasta el final nuestra curiosidad por esta situación.

Un gran aporte significó en este tiempo el trabajo de Uta y Rodrigo Pérez, quienes asumieron la responsabilidad de producir una traducción en "chileno" de **La misión**. Sobre esta experiencia de la traducción Uta debería contarnos algo.

Juanga Melo

Alessandra Guerzoni, Claudio González y Julieta Figueroa en La misión, de Heiner Müller.

Sobre la traducción y otros procesos

Uta Arzpodien

Asistente de dirección y traductora

Fue un trabajo colectivo de traducción. Yo entregué mi contexto cultural, mis conocimientos sobre Heiner Müller y Rodrigo Pérez su contexto cultural y sobre todo su lengua materna, que es el español-chileno que no es mi lengua. Ese trabajo de colaboración fue una experiencia muy importante, porque me parece que tener esta discusión continua es la única manera de acercarse a una traducción. Nuestra traducción la llamaría también como una traducción en movimiento, porque hicimos la traducción durante el proceso de los ensayos. Traducimos una parte, la ensayamos y, después de la prueba de esta experiencia, retomamos y corregimos el texto. Entonces es una traducción muy cercana a la práctica teatral.

Decidimos hacer una traducción propia, porque leímos una traducción que no era una traducción, era una interpretación. Eso es un peligro muy grande, porque falsifica totalmente la imagen del autor. Tuvimos otra traducción, muy buena, pero era el español de España y en algunos aspectos no concordamos. Entonces, para nuestra traducción lo más importante fue mantener ciertas cosas que tiene el original alemán. Es un cierto principio de montaje en el texto, en las frases y trasladar justamente ese principio de montaje al español y no, como lo hicieron varias

traducciones, de redondear todo. Porque el original alemán tiene algo fragmentario, enigmático, un enigmático provocativo, como dijo Alexander el otro día. Al mismo tiempo tiene una claridad, e intentamos con esa traducción de acercarnos a eso. Incluso yo pienso que lo que es muy importante en los textos, mantener la música, el ritmo... todo... la gramática...

Otra cosa que experimentamos mucho fue la metáfora. La metáfora juega un papel muy grande en esta obra. Ahí tuvimos muchas discusiones, intentando encontrar una palabra justa que pudiera abarcar todas las cosas que abarca esa metáfora en alemán.

Porque una traducción es solamente un acercamiento, e intentamos acercarnos de la mejor manera posible. Para mí, fue un trabajo muy intenso e importante. Quiero agradecer sobre todo a Rodrigo, sin él, no hubiera sido posible.

Alexander Stillmark: Este reparto de un nativo-hablante y una alemana fue muy bueno, porque ayudó a descifrar imágenes y a crear posibilidades de traducción adecuadas. Uta tenía la ventaja de que conoce muy bien la historia y la literatura alemana, conoce muy bien a Heiner Müller. Domina su lenguaje y sabe qué significan ciertas palabras que Müller utiliza, que apuntan a un sentido, pero connotan además otras cosas. Sobre eso ella podía discutir con Rodrigo noches enteras, buscando la palabra más adecuada.

También, cuando los actores trabajaban con los textos, me daba cuenta cuándo éstos eran exactos. Comprendí que **La misión** es un texto muy discursivo, es una permanente discusión, y los argumentos tienen peso, tienen una fuerza centrífuga que hace que confluyan como un remolino hacia un cierto núcleo de dolor, y eso funcionaba. Entonces tuve la tranquilidad absoluta de que la experiencia con el texto tenía que funcionar, frente a eso es posible poner resistencia, contra ese remolino es posible imponerse, ahí hay algo que genera una contrafuerza.

Son experiencias que quizás los actores podrían describir mucho mejor. O decir lo que a ellos les llamó la atención en este trabajo.

Nestor Cantillana

Actor

Una de las cosas que más me impactó del trabajo con Alexander fueron las primeras conversaciones que tuvimos con él en Alemania. Cuando leí el texto en español, la primera vez, entendí muy poco. Lo encontraba muy político, demasiado para mí. Yo decía: rescato esto que no es político, esto no, muy político, fuera, fuera. Esto no, ¡qué largo! a ver, si esto se corta queda bien. Anotaba, *si se cortara, quedaría muy bien*. Porque ése es el método, o no, que a uno le enseñan. Uno está acostumbrado aquí a decir: *¿qué dice acá? No, no entiendo.. cortémoslo, da lo mismo... ya, sigamos*. A mí me parecía increíble que estuviéramos horas discutiendo por una frase. Yo pensaba, *sáquenla, si da lo mismo*.

Una de las cosas que más agradezco del trabajo es que, sin que Alexander nos haya dado la lata del discurso político, de lo importante que era la política en

los textos de Heiner Müller, me di cuenta de que lo importante era la historia. Eso fue importante para mí, un, como él llama, *hijo de la dictadura*. Yo no tengo historia,porque desde chico se me enseñó a olvidar. Entonces nadie me dijo que era bueno acordarse de lo que pasó, sino todo lo contrario. Cuando pasaba por la calle y había una protesta y le estaban pegando a una vieja de sesenta años que tenía una foto de su hijo desaparecido, yo veía que un carabinero le pegaba. Después veía las noticias y no salía nada de eso, y salía que los terroristas, que los malos eran los hijos de esa señora a la que le estaban pegando. Entonces yo ya no entendía nada, así era, siempre fue así. Entonces que venga un caballero de Alemania y que te enseñe a recordar y te diga: *no, mira para atrás*, descubres que tú puedes decir que no te interesa la política, pero en este momento, después del trabajo que hicimos, yo en la vida me siento muy político, sin serlo, o sin creer serlo.

Nosotros veíamos en Alemania las cosas maravillosas que los alemanes habían construido para no olvidar la Guerra: tapaban los hoyos de las balas con un cemento de otro color, cuadrado, para que se destacara. Se veía precioso todo, pero lo destacaban. En cambio acá cuando vi por primera vez el video del bombardeo de La Moneda, dije, ¿cómo lo hicieron? Yo nunca vi esto, reconstruyeron muy rápido y quedó impecable. Si alguien ve por primera vez La Moneda, dice ¡qué bonito!, se conserva muy bien desde hace mucho tiempo. Pero esa mentalidad, ese afán de no querer olvidar para seguir adelante, no para quedarse pegado en el pasado sino para avanzar, es una de las cosas que más agradezco.

También está el trabajo como actor y de lo que yo aprendí al ser dirigido por Alexander. Su método de dirección, las improvisaciones, me aterraban. El decía con una disposición maravillosa *improvisemos sobre tal cosa con el texto en la mano* y yo me aterraba, porque tampoco estaba acostumbrado a improvisar. En la escuela uno lo hace, pero piensa que es un proceso de entrenamiento para después hacerlo en serio. Al principio tenía mucho pudor, pero con sus indicaciones fui captando la globalidad del asunto. Se daba dos minutos para explicarte que en tal escena no es lo fundamental que ese personaje mire allá, no sólo porque no funciona, porque ideológicamente no funciona para la escena. El me hubiera podido decir *no mires para allá, mira de frente o mira al suelo, porque no funciona*, pero había un interés de entender. Así, pude entender una obra que la primera vez que la leí, la dejé en veinte minutos, sin ningún pudor. Todavía estoy entendiendo más cosas de ese texto. El trabajo de Alexander fue perseverante, claro, exacto. Todo lo que está en la puesta de **La misión** está allí por algo. Nada fue una *chorera* o una idea que se nos ocurrió de repente porque puede funcionar. Todo fue después de mucho probar y creo que, al final, nos quedamos con lo que mejor explicaba, para nosotros, la obra.

Julieta Figueroa

Actriz

Para mí, esta fue una experiencia inenarrable. Primero, por trabajar con gente que uno tiene casi míticamente en la mente. Trabajar con Alexander, Uta, con un texto de un hombre que, aunque yo conocía poco, sabía que trabajaba unos textos increíbles. Yo había leído unas cuantas cosas de él, no lo encontré nunca lejano, creo que es muy cercano a uno.

Con respecto al trabajo, me llamó la atención el tipo de actuación. Me descoloqué cuando me dijeron que no había que involucrarse emocionalmente en el texto. Me ayudó una acotación que me dijo Rodrigo, que era estar siempre sintiendo que alguien te hablaba al oído. Entonces, tú no alcanzas a procesar emocionalmente sino que trabajas más con el encendimiento. Además, fue importante el trabajo teórico, que creo nos falta a nosotros como chilenos, como americanos. Creo que el pensamiento lógico sirve mucho para lograr un trabajo comprendiendo, entendiendo. Yo creo que este texto se trabajó absolutamente con comprensión, con entender lo que se está haciendo, lo que se está diciendo, y eso fue fantástico.

En cuanto a la obra misma, siento una cercanía ideológica, porque,como se ha dicho, es muy político y creo que le hace bien a este país hablar en forma política desde dos partes, desde una traición y desde una

esperanza. Como hablábamos con Paulina Urrutia, sin sentirme un Debuisson, siento que el lenguaje con el cual hay que llegar a ese texto en Chile es a través de Debuisson. Yo me siento absolutamente un Sasportas, pero ya uno no puede hablar a través de un Sasportas, sino que hay que hablar por Debuisson, estamos como país llenos de Debuissons. Se levanta una piedra y aparecen los traidores: la política, el mercado que hay hoy día son un Debuisson. El egoísmo, la no solidaridad que el texto plantea, es porque Müller trabaja por ser solidario frente al otro. Hay gente que quizás está en las guerrillas, pero él está con su texto enfatizando esa solidaridad, no desde Sasportas sino que desde Debuisson. El lenguaje con el cual hay que llegar hoy día no es con el de los años ochenta, con palos y piedras que es el más cercano que uno tiene como dictadura, sino como Debuisson más que como Sasportas.

A la vez, uno odia un Chile profundamente, pero lo está amando como loco. Es esa la contradicción que aparece aquí, la traición con la esperanza. Siempre uno está traicionando, ya sea a uno mismo como al que está al lado. Hay que tener cuidado con qué se traiciona realmente.

Considero muy importante haber hecho una obra escrita y dirigida por alemanes con actores chilenos, latinoamericanos. Ahí está la contradicción... ¿cómo habría sido sólo con chilenos?

Paulina Urrutia

Actriz

Sí, hubo algo muy importante desde Alemania hasta acá, Santiago, que finalmente se venció y que fue como el triunfo sobre la traición que permanentemente uno vive en el teatro. Hay grandes juegos de poder en el teatro y grandes discursos que tienen muy poco verbo, muy poca palabra. Desde Alemania, cuando estábamos en esos grandes lugares donde ensayábamos, lugares donde no estábamos acostumbrados nosotros a ensayar, con mucha calefacción, nosotros nos pegábamos a los vidrios como lagartijas, porque no soportábamos el calor y afuera nevando... llegar acá, donde ellos se toparon con todos los inconvenientes y con toda la mediocridad que nosotros mismos somos, y con un gran discurso que ellos muy bien conocían y que nosotros no conocíamos. El camino de acercamiento a ese texto fue precismante la distancia y la desconfianza que teníamos el uno con el otro. Y el camino yo creo que fue el ideal; hay un momento en que las personas que saben y que tienen una gran generosidad para poder compartirlo comienzan a hablar con cuento, como grandes parábolas, grandes historias de pequeños hombres como son ellos y como somos nosotros.

Cuando uno se pone en ese papel, en ese rol, que es el gran juego de esta puesta en escena de **La misión**, ¿qué rol me toca a mí contar y con qué palabras lo voy a contar?... uno comienza a ser un aprendiz y a ponerse en el lugar donde uno debería ponerse más a menudo. Eso es lo que me pasó con Alexander y con Uta y con todos mis compañeros de trabajo. Aprendí a hacer teatro, aprendí a quedarme callada, aprendí a decir textos que no eran míos con la humildad que corresponde y al mismo tiempo, cuando aparecían esas cosas que surgen en todos los procesos, y cuando uno tenía que decir y que aportar a ello, con claridad y con nitidez comenzaron a aparecer también, no desde un Sasportas sino desde grandes Debuissons, traicionándonos a nosotros mismos, a nuestro ego y a nuestra sapiencia, a nuestro oficio, entre comillas.

Esa fue una gran tarea, permanecer en silencio, saber escuchar un texto que estaba hablando y, por sobre todo, que estaba hablando por nuestra propia boca en un país que hasta el día de hoy yo todavía no entiendo. Y es la gran pregunta que me cabe, porque es cierto lo que dijo Alexander, nosotros cuando llegamos a Berlín dijimos ¡esta cuestión en Chile, y qué les va a importar que hablen de la revolución en Jamaica! Y de hecho, ésa es la gran risa de nosotros. Nosotros nos reímos de Sasportas, porque de verdad no creemos en sus grandes sueños, ni en la lucha por la unidad, sabemos perfectamente que tanto él como Galloudec están muertos, a uno lo ahorcaron y al otro le cortaron la pierna, murió de gangrena. Entonces sabemos que el que está vivo es Debuisson y nuestra atención está en ése, que somos nosotros mismos. Y en el juego actoral, la traición siempre está presente.

Alexander: Esa búsqueda que describe Paulina, en realidad surgió del discurso, de la descodificación, de la búsqueda de los roles: ¿quién soy yo en este proceso? Y en ese sentido parecía recomendable que exploráramos la situación de actuación allí donde la concemos todos, es decir, en el teatro. Y la verdad, cuando la obra estaba lista así como estaba, yo pensé: mmm, sí, discurso, discurso, discurso... ¿y qué es entonces lo que allí acontece, dónde está la acción? Y es que hay una sola acción y ésta es la traición. Esta traición se convierte, en nuestra actuación, en una traición al teatro. El actor abandona el escenario y se sienta junto al público y eso es doloroso, ese fue un momento que funcionó al instante. Y eso fue la traición en todos, y desde allí de pronto podían articular sus textos también Galloudec y Sasportas, Rodrigo y Néstor, cuando dicen: *noo, nosotros estamos abajo, nosotros continuamos actuando*. Eso son roles difíciles *...esos se van a reir de mí, nos van a abedrear, pero nosotros seguimos actuando*. Y esto: *Nosotros no podemos hacer otra cosa, no hemos aprendido nada más, si esto es así, tú estás fuera de este juego arriesgado allá arriba en el escenario*. De pronto, habíamos encontrado nuestra traición.

Ahora todo parece como si Uta y yo siempre fuéramos los que entregamos, pero debo decir que he ganado mucho aquí. Y eso fue sobre todo por estar en este país y en esta parte de la tierra, donde la tierra aún se mueve, ¿no? Al comienzo siempre hablamos de terremotos, entonces todavía no sabía que iba a incorporar a los terremotos. Paulina dijo que amaba los terremotos y de repente me di cuenta que también yo los encuentro excitantes, de alguna manera. Pero ese moverse no es en verdad caótico; no se mueve cuando está programado sino que cuando no está programado, según leyes bien distintas, que aún ni siquiera conocemos y aquí también se hunde una gleba en el olvido, regresa al magma, y eso tan sólo a unos pocos kilómetros de distancia en el Pacífico. Eso me excitó enormemente: allí de pronto se desarrolla una revolución. Las revoluciones en la historia de la humanidad para mí son comparables con terremotos, vienen y no se pueden parar. Si son necesarias van a ocurrir y nunca han sido programadas, en ese sentido. Las programadas en la mayoría de los casos han fracasdo. La frase final sobre el miedo de Sasportas es absolutamente justificada, ¿verdad? *Sin embargo se mueve...*

Uta: Pienso que nuestro trabajo fue una búsqueda de la historia y en la memoria que se encuentran en nuestros cuerpos. Además, integramos en nuestro trabajo otro trabajo, el de Ricardo Pereira sobre las fotografías de Chacabuco. El también es una persona que se encuentra en el camino de búsqueda hacia la historia, la historia de su propio país y yo pienso que es un trabajo muy valioso que él hace de recuperación de la historia chilena.

Alexander: Sí, en el montaje teníamos esos diferentes intermedios en que utilizamos proyecciones. Al comienzo nos habíamos puesto de acuerdo que todos traerían imágenes que les interesaban y las coleccionamos. De allí surgieron estos intermedios. Yo había reservado un intermedio y había dicho a Rodrigo Bazaes, el escenógrafo, *este es un espacio en el que tú puedes hacer lo que tú quieras, eso es absolutamente tu*

La misión, de Heiner Müller, dirigida por Alexander Stillmark. En la foto: N. Cantillana, J. Figueroa, P. Urrutia, A. Guerzoni, R. Pérez y C. González.

Juango Mejo

tiempo libre. Si ése es de cinco minutos, entonces utilizas cinco minutos, pero este intermedio entre estos dos textos es tu trayecto de improvisación. Y entonces dio cuenta de sí mismo y nosotros vemos sus radiografías, sus zapatos, sus recuerdos del desierto, las que nos muestra y descubre. Eso lo encuentro increíblemente valioso. Tiempo después me di cuenta que también yo construí mi propio bunker, la cuadra de mi bunker, porque el bunker que allí aparece es aquel que está frente a mi casa y frente a la casa de Frank Hörnigk. Eso es ahora un parque, está enterrado bajo escombros, pero ese bunker tiene un rol muy importante, es nuestra historia por dentro. Por lo tanto, en tal sentido, también nosotros estamos personalmente adentro de estos intermedios.

Traducción: Irmtrud König

Edición general: María de la Luz Hurtado

La Misión en el Berliner Ensemble

Paulina Urrutia
Actriz

Durante nuestra estadía en Alemania, nos llevamos más de una sorpresa. La primera fue saber que esa misma semana en el Berliner Ensemble, donde en pocos días más nos presentaríamos, estaban culminando, como cierre de la temporada del año 96, las presentaciones de un montaje de **La misión** realizado por la Volksbühne y dirigido por Castorf.

Después de verla, nos preguntamos quién realmente se podría interesar en nuestro trabajo –un montaje extranjero, en castellano y realizado con muy pocos recursos–, de la misma obra que hasta una semana antes se había presentado con elenco estrella en el mismo escenario.

El día de nuestra presentación nos volvimos a asombrar. Mientras nosotros ocupábamos apenas la mitad del escenario, porque siempre concebimos la obra para un espacio reducido, la sala estaba completamente llena. Eran personas comunes y corrientes que, sin ningún tipo de invitación especial, habían llegado a vernos.

Comenzamos con el nerviosismo propio de la situación, pero muy estimulados por la receptiva actitud del público. Todo marchaba bien hasta que, de pronto, en la mitad de la presentación, se produjo una

La misión, recuerdo de una revolución
de Heiner Müller

Estrenada por el Nuevo Teatro La Memoria
en el Goethe Institut de Santiago el 29 de noviembre de 1996 y
presentada en el Berliner Ensemble de Berlín en enero de 1997.

Ficha Técnica

Dirección : Alexander Stillmark
Colaboración en dirección : Uta Atzpodien
Traducción : Uta Atzpodien y Rodrigo Pérez
Plástica y diseño integral : Rodrigo Bazaes
Asistente de dirección : Alejandra Torres
Asistentes de diseño : Nury Núñez y Orlando Díaz
Operación técnica : Juan Faúndez
Producción : Britta Paulsen - Goethe Institut

Actores

Néstor Cantillana, Julieta Figueroa, Claudio González, Alessandro Guerzoni, Rodrigo Pérez, Paulina Urrutia

falla técnica en el proyector de transparencias. No tuvimos otra alternativa que suspender el espectáculo por algunos minutos.

El público, en silencio, esperaba respetuosamente en la sala, como si nadie quisiera interrumpir la atmósfera que se había creado en el transcurso de la obra. Al cabo de unos diez minutos, la voz lacónica de nuestro director anunciaba que la falla era mayor de lo que pareció en un primer momento y que, en consecuencia, la espera sería larga. Se invitó entonces a los espectadores a salir de la sala.

Mientras el público abandonaba el lugar, a nosotros, detrás del escenario, se nos iban en silencio todos nuestro sueños. Habíamos comenzado tan bien, estábamos asustados pero al mismo tiempo tan entusiasmados. Era muy importante que se viera el trabajo en esa tierra desde donde habían salido las palabras que ahora tenían nuestro cuerpo y nuestra historia.

Mientras tanto, el público se había ido a esperar a una taberna situada en el mismo recinto. Era el lugar en que Bertold Brecht, el propio Heiner Müller y tantos otros habían pasado largo rato conversando unas copas. La espera, que duró más de una hora, se nos hizo inmensa y la tensión nos había agotado. Nos convencimos que, dadas las circunstancias, muy pocas personas volverían a ver lo que quedaba del espectáculo.

Cuando salimos al escenario no lo podíamos creer. Ahí estaban todos como al inicio, observando. Podríamos haber jurado incluso que ninguno de ellos había abandonado su lugar, como si el tiempo se hubiese detenido en las butacas. Hasta el final, la atención jamás decayó. Escuchamos los aplausos entusiasmados y agradecidos, tras una jornada que en total se extendió por más de tres horas.

Después de la función se realizó un foro dirigido por Frank Hörnigk y Alexander, donde pudimos sentir un público que sabe de teatro, que puede hablarlo, criticarlo y analizarlo; que lo goza, se sorprende, descubre, aprende y enseña. Hubo risas, grandes preguntas, enconados puntos de vista, discursos apasionados, fuertes respuestas. Pero además, hubo tiempo, mucho tiempo, para conversar de un trabajo que había nacido del entuerto de la comunicación, de dos idiomas tan lejanos. Un diálogo de dos pueblos diferentes apasionados por un proceso creativo.

Ahí en Berlín vimos terminado nuestro largo trabajo. Sólo podía concluir cuando primero el público chileno y después el público alemán se enfrentaran a **La misión**.

Transformamos la materia prima del verbo en la materia elaborada de un montaje que contaría ahora nuestra verdad, nacida de todo cuanto pudimos aprender en el proceso de exploración y búsqueda conducido por Alexander y Uta. Así, estábamos restituyendo el verbo prestado, atravesado ahora con nuestra historia y enriquecido por nuestra memoria. Remontándose desde los puntos de vista y los horizontes que nos son propios, trabajamos **La misión** en el espacio creador que Alexander y Uta nos proporcionaron y que, allá en Berlín, nosotros devolvimos.

Berlín terminó con un proceso que seguramente abrirá muchas posibilidades. Pero no sólo para llevar a cabo otras experiencias como ésta, sino también para entender mejor todo aquello que realmente está involucrado en la actividad social y cultural de hacer teatro.

Fragmentos

La misión
Recuerdo de una revolución

De Heiner Müller

Inspirada en el relato *La luz sobre el cadalso*, de Anna Seghers

Traducción: Uta Atzpodien y Rodrigo Pérez

(...)

Durante el coito aparece el ángel de la desesperación.

Antoine/voz: ¿Quién eres?

Mujer/voz: Soy el ángel de la desesperación. Con estas manos distribuyo la embriaguez, el letargo, el olvido, placer y tormento de los cuerpos. Mi discurso es el silencio, mi cántico el grito. En la sombra de mis alas mora el espanto. Mi esperanza es el último aliento. Mi esperanza es la primera batalla. Soy el cuchillo con el que el muerto abre su ataud. Soy el que será. Mi vuelo es la rebelión, mi cielo el abismo de mañana.

Habíamos llegado a Jamaica, tres emisarios de la convención francesa; nuestros nombres: Debuisson, Galloudec, Sasportas; nuestra misión: una rebelión de esclavos contra la dominación de la Corona Británica, en nombre de la República Francesa. Que es la tierra natal de la revolución, el terror de los tronos, la esperanza de los pobres. En donde todos los hombres son iguales bajo la cuchilla de la justicia. Que no tiene pan para saciar el hambre de sus suburbios, pero tiene manos suficientes para llevar la antorcha de la libertad, igualdad, fraternidad a todos los países. Nos hallábamos en la plaza junto al puerto. En medio de la plaza había instalada una jaula. Oíamos el viento de las palmas con las que las negras revolvían el polvo del lugar, los gemidos del esclavo dentro de la jaula, el oleaje. Veíamos los pechos de las negras, el cuerpo estriado de sangre del esclavo en la jaula, el palacio del gobernador. Dijimos: Esto es Jamaica, vergüenza de las Antillas, barco negrero en el Mar Caribe.

Sasportas: Hasta que acabemos nuestro trabajo.

Galloudec: Puedes empezar en el acto. ¿No has venido a liberar a los esclavos? Eso que hay en la jaula es un esclavo. Mañana lo habrá sido, si no es liberado hoy.

Debuisson: Los exponen en las jaulas por haber intentado fugarse o por otros crímenes, para que sirva de escarmiento, hasta que los achicharre el sol. Ya sucedía así cuando marché de Jamaica hace diez años. No mires, Sasportas, a uno solo no podemos ayudarlo.

Galloudec: Siempre muere sólo uno. Son los muertos lo que se cuenta.

Debuisson: La muerte es la máscara de la revolución.

Sasportas: Cuando me marche de aquí colgarán otros en las jaulas, de piel blanca éstos, hasta que el sol les carbonice la piel. Entonces habremos ayudado a muchos.

Galloudec: Acaso fuese mejor instalar una guillotina. Es más limpio. La Viuda Roja es la mejor fregona.

Debuisson: La amada de los suburbios.

Sasportas: Insisto en que una jaula es buena cosa para una piel blanca, cuando el sol luce suficientemente alto.

Galloudec: No estamos aquí para reprocharnos mutuamente el color de nuestra piel, ciudadano Sasportas.

Sasportas: No seremos iguales antes de que nos hayamos despellejado mutuamente.

Debuisson: Mal comienzo sería. Pongámonos las máscaras. Yo soy quien fui: Debuisson, hijo de un propietario de esclavos de Jamaica, con derecho hereditario a una plantación con cuatrocientos esclavos. Vuelto al seno de la familia para aceptar su herencia, desde los cielos encapotados de Europa, enturbiados por la humareda de los incendios y la niebla sangrienta de la nueva filosofía; vuelto al aire puro del Caribe, después de que las atrocidades de la revolución le han hecho ver la verdad eterna de que todo lo viejo es mejor que todo lo nuevo. Por lo demás soy médico, un benefactor de la humanidad que no hace distingos entre las personas, amos o esclavos. Curo a uno para el otro, de modo que todo siga como está, mientras dure: mi rostro, el rostro sonrosado del propietario de esclavos, que en este mundo no tiene que temer más que la muerte.

Sasportas: Y a sus esclavos.

Debuisson: ¿Quién eres tú, Galloudec?

Galloudec: Un campesino bretón que ha aprendido a odiar la revolución en la lluvia de sangre de la guillotina –ojalá hubiera llovido a cántaros y no sólo en Francia– fiel servidor del buen señor Debuisson y de la Iglesia. Espero no tener que recitar esto muy a menudo.

Debuisson: Te has salido dos veces de tu papel, Galloudec ¿Quién eres?

Galloudec Un campesino bretón que ha aprendido a odiar la revolución en la lluvia de sangre de la guillotina. Fiel servidor del buen señor Debuisson. Creyente en el orden sagrado de la Monarquía y la Iglesia.

Sasportas: *(Remedo).* Creyente en el orden sagrado de la Monarquía y de la Iglesia. Creyente en el orden sagrado de la Monarquía y de la Iglesia.

Debuisson: Sasportas. Tu máscara.

Galloudec: A ti no debería resultarte difícil interpretar el papel de esclavo, Sasportas, con tu piel negra.

Sasportas Huyendo de la victoriosa revolución negra de Haití, me uní al señor Debuisson, porque Dios me ha creado para la esclavitud. Soy su esclavo ¡Basta con esto!

Galloudec aplaude.

Sasportas: La próxima vez te responderé con el cuchillo, ciudadano Galloudec.

Galloudec: Sé que te toca interpretar el papel más difícil. Lo llevas escrito en el cuerpo.

Sasportas: Con el látigo que ha de escribir un nuevo alfabeto en otros cuerpos, manejado por nuestra mano.

Debuisson: *Victoriosa revolución* no está bien. Así no se habla ante los amos. *Revolución negra* tampoco está bien. Los negros, a lo más, hacen una revuelta, nada de una revolución.

Sasportas: ¿Acaso no ha vencido la revolución en Haití? La revolución negra.

Debuisson: Lo que ha vencido es la hez. En Haití domina la hez.

Sasportas escupe.

(...)

Sasportas *(A Debuisson, que grita).* Lo jodido con vosotros es que no podéis morir. Por eso lo matáis todo a vuestro alrededor. Para vuestras muertas ordenaciones en las que no tiene cabida lo embriaguez. Para vuestras revoluciones sin sexo. ¿Amas a esta mujer? Te la quitamos para que mueras más fácilmente. Quien no posee nada muere más fácilmente. ¿Qué te pertenece todavía? Desembucha rápido, nuestra escuela es el tiempo que no vuelve y no pierde ni un suspiro en didáctica, quien no aprende muere también. Tu piel. A quién se la has arrancado. Tu carne nuestra hambre. Tu sangre nos vacía las venas. Tus pensamientos, ¿no? Quién para vuestras filosofías. Incluso tu orina y tu sangre sólo explotación y esclavitud. Por no hablar de tu esperma: destilado a partir de cadáveres. Ahora ya nada te pertenece. Ahora no eres nada. Ahora puedes morir. Sepultado.

Estoy de pie entre hombres a quienes desconozco, dentro de un ascensor viejo, y mientras éste sube resuena un chacoloteo de varillaje metálico. Estoy vestido como un empleado o como un obre-

ro en día de fiesta. Incluso me he puesto una corbata, el cuello de la camisa me excoria la garganta, estoy sudando. Cuando muevo la cabeza el cuello de la camisa me ahoga. Estoy citado con el Jefe (mentalmente le llamo Número Uno), su despacho se halla en el cuarto piso, ¿O era en el vigésimo?; en cuanto me pongo a reflexionar sobre ello me abandona toda seguridad. La noticia de mi cita con el Jefe (a quien mentalmente llamo Número Uno) me llegó cuando yo estaba en el sótano, un área extensa con cámaras de cemento vacías y carteles indicadores para la protección contra ataques aéreos. Supongo que se trata de una misión que va a encomendarme. Verifico la posición de mi corbata y aprieto el nudo. Ojalá tuviese un espejo para poder verificar la posición de la corbata y también visualmente. Imposible andar preguntando a extraños qué tal queda el nudo de la corbata. Las corbatas de los otros hombres del ascensor están anudadas impecablemente. Algunos parecen conocerse entre sí. En voz baja hablan sobre algo de lo que no entiendo ni jota. De cualquier modo, su conversación tiene que haberme distraído: en la siguiente parada me llevo un susto al leer la cifra ocho en el indicador de los pisos que está encima de la puerta del ascensor. He subido demasiado o bien me queda todavía más de la mitad del trayecto. Lo decisivo es el factor tiempo. *Cinco minutos antes de la cita es puntualidad verdadera y exquisita.* La última vez que miré mi reloj de pulsera marcaba las diez. Recuerdo mi sentimiento de alivio: todavía falta un cuarto de hora para la cita con el Jefe. Al mirar otra vez sólo habían pasado cinco minutos. Cuando ahora, entre el octavo y el noveno piso, consulto otra vez mi reloj, marca exactamente las diez y catorce minutos con cuarenta y cinco segundos: adiós puntualidad verdadera y exquisita, el tiempo ya no trabaja a mi favor. Rápidamente recapacito sobre mi situación: puedo salir en la primera parada y correr escaleras abajo, saltando los escalones de tres en tres, hasta el cuarto piso. Si resulta ser el piso equivocado, ello representa por supuesto una pérdida de tiempo acaso de que el despacho del Jefe no esté allí, bajar al cuarto piso, suponiendo que no se estropee el ascensor, o correr escaleras abajo (saltando los escalones de tres en tres), en cuyo caso puedo romperme una pierna o la crisma, precisamente porque tengo prisa. Ya me voy tendido en una camilla que llevan al despacho del Jefe, por deseo mío, e instalan delante de su escritorio: yo siempre dispuesto a cumplir mi deber pero incapacitado. De momento todo llega a un punto crítico con la pregunta -no susceptible de respuesta previa, a causa de mi negligencia- de en qué piso me estará esperando el Jefe (a quien mentalmente llamo Número Uno) con una misión importante. (Tiene que ser una misión importante, si no, me la habría encomendado por medio de un subordinado). Una rápida hojeada al reloj despeja toda duda posible sobre el hecho de que ya hace mucho que es demasiado tarde incluso para la mera puntualidad a secas, a pesar de que nuestro ascensor, como comprueba una segunda hojeada, aún no ha llegado al duodécimo piso: el horario señala diez, el minutero cincuenta, los segundos hace rato que perdieron toda relevancia. Algo parece andar mal con mi reloj, pero ya tampoco hay tiempo para una comparación de tiempos: estoy solo en el ascensor, sin haber observado dónde bajaron los otros caballeros.

Con un espanto que me pone los pelos de punta veo que en mi reloj, del cual ya no puedo apartar la mirada, las manecillas recorren la esfera con velocidad creciente, de manera que entre cada parpadeo transcurren cada vez más horas. Me percato de que algo ha estado yendo mal desde hace mucho rato: con mi reloj, con este ascensor, con el tiempo. Me entrego a las cábalas más disparatadas: la gravedad se está atenuando, una perturbación, una especie de tartamudeo de la rotación terrestre, como un calambre cuando uno juega al fútbol. Lamento saber demasiada poca física como para poder reducir a ciencia la escandalosa contradicción entre la velocidad del ascensor y el transcurso del tiempo que señala mi reloj. ¿Por qué no habré prestado atención en la escuela? ¿O

porqué habré leído los libros equivocados: poesía en luegar de física? El tiempo está fuera de quicio y en algún lugar del cuarto piso o del vigésimo (la o saja como un cuchillo mi cerebro negligente), en una habitación probablemente vasta y cubierta con una pesada alfombra, detrás de su escritorio probablemente colocado junto a la pared posterior de las dos más cortas de la habitación, la pared situada frente a la puerta, me está esperando con mi misión el Jefe (a quien mentalmente llamo Número Uno), a mí, que le he fallado. Acaso el mundo se está descuajeringando y mi misión, que era tan importante que el Jefe quería encomendármela en persona, ya ha perdido todo sentido a causa de mi negligencia. SIN OBJETO en el lenguaje burocrático de las oficinas, que tan bien he aprendido (¡ciencia superflua!). SEGUN CONSTA EN ACTA que ya nadie consultará nunca, porque él había adoptado precisamente la única medida posible para conjurar la catástrofe cuyo comienzo estoy viviendo ahora, encerrado en este ascensor que se ha vuelto loco con mi reloj de pulsera que se ha vuelto loco. Sueño desesperado dentro del sueño: poseo la facultad de transformar mi cuerpo en un proyectil –sencillamente enrrollándome– que tras atravesar el techo del ascensor adelanta el tiempo. Despertar frío en el ascensor lentísimo cuando miro el reloj acelerado. Me imagino la desesperación de Número Uno. Su suicidio. Su cabeza, cuyo retrato engalana todas las dependencias oficiales, postrada sobre el escritorio. Sangre que emana de un agujero con bordes negros en la sien (presumiblemente la derecha). No he oído ningún disparo, pero eso no prueba nada, las paredes de su despacho están por supuesto insonorizadas, los incidentes estaban previstos en el momento de la edificación y lo que pasa en el despacho del Jefe no atañe a la población, el poder es solitario. Salgo del ascensor en la siguiente parada y me encuentro sin

Juanpa Meo

Néstor Cantillana, Paulina Urrutia y Rodrigo Pérez en *La misión*, de Heiner Müller, dirigida por Alexander Stillmark

misión, con la corbata que aunque ya no es necesaria sigue anudada ridículamente bajo mi mandíbula, de pie en un camino rural del Perú. Barro seco con rodadas. A ambos lados del camino, una llanura pelada con escasas cicatrices herbáceas y manchas de matorral gris intenta imprecisamente agarrar el horizonte, por encima del cual una cordillera nada en niebla. A la izquierda del camino unas barracas de aspecto abandonado, las ventanas agujeros negros con restos de vidrio. Ante una pared pintada con propaganda comercial de productos de una civilización extranjera están de pie dos gigantescos lugareños. De sus espaldas se desprende una amenaza. Recapacito si debo volver atrás, todavía no me ha visto nadie. Nunca hubiera pensado, durante mi desesperada ascensión hacia el Jefe, que pudiera sentir nostalgia por ese ascensor que era mi prisión. Cómo justificar mi presencia en esta tierra de nadie. Me es imposible exhibir un paracaídas, una avioneta o un automóvil averiado. ¿Quién va a creerse que he llegado en ascensor a Perú, con este camino que se extiende delante y detrás de mí, flanqueado por la llanura que intenta asir el horizonte? ¡Pero cómo podría haber ni siquiera un principio de comprensión, si no conozco el idioma de este país: igual daría que fuese sordomudo! Mejor sería que fuese sordomudo: acaso haya compasión en Perú. No me queda otro recurso que la huida hacia un yermo ojalá exento de presencia humana, quizás de una muerte a otra, pero prefiero el hambre al cuchillo del asesino. Sin medios para comprar mi libertad estoy en todo caso, con mis escasas monedas de una divisa extranjera. Ni siquiera el morir en acto de servicio me concede el destino, mi causa es una causa perdida, empleado de un Jefe muerto es lo que soy, mi misión decidida en su cerebro del que ya no sale nada, hasta que se abran las cajas fuertes de la eternidad, cuya combinación es objeto de los desvelos de los sabios del mundo, en esta orilla de la muerte. Me desato el nudo de la corbata –ojalá que no sea demasiado tarde– cuya posición correcta me costó tanto sudor de camino hacia el Jefe y hago desaparecer la llamativa prenda en mi chaqueta. Casi la tiro, y ello hubiera supuesto dejar un rastro. Al volverme veo por primera vez la aldea: adobe y paja, una hamaca a través de una puerta abierta. Sudor frío cuando pienso que me podrían estar observando desde allí pero no distingo ninguna señal de vida, lo único que se mueve es un perro: anda hurgando en un montón de basura que despide un humo espeso. He perdido demasiado tiempo en vacilaciones: los hombres se separan de la pared con propaganda comercial y vienen cruzando el camino diagonalmente hacia mí, al principio sin mirarme. Veo los rostros por encima de mí, borrosamente negro uno, los ojos blancos, la mirada indiscernible: los ojos no tienen pupilas. La cabeza del otro es de plata gris. Una larga mirada tranquila de ojos cuyo color no logro precisar, en ellos relumbra algo rojo. Un temblor recorre los dedos de la mano derecha que cuelga pesadamente y en apariencia también es de plata, los vasos sanguíneos relucen en el metal. El plateado pasa de largo por detrás de mí, siguiendo al negro. Se desvanece mi miedo y da paso a la decepción: ¿no soy ni siquiera digno de un cuchillo o de un apretón estrangulador de manos metálicas? En la mirada tranquila que durante cinco pasos se fijó en mí, ¿No había algo de desprecio? ¿En qué consiste mi crimen? El mundo no ha sucumbido, suponiendo que éste de aquí no sea otro mundo. ¿Cómo se cumple una misión desconocida? ¿En qué puede consistir mi misión en este paraje yermo allende la civilización? ¡Cómo se entera el empleado de lo que pasa por la cabeza del Jefe? No hay ciencia humana que pueda arrancar mi misión perdida a las fibras cerebrales del que pasó a mejor vida. Con él la entierran, y el funeral oficial que quizás ahora ya se está poniendo en marcha no garantiza la resurrección. En mí se expande una especie de serenidad, me pongo la chaqueta en el antebrazo y desabotono la camisa: mi paso es un paseo. Delante de mí el perro cruza corriendo la carretera con una mano atravesada en las fauces, los dedos están vueltos hacia mí, parecen quemados. Con una amenaza que

no se dirige a mí unos jóvenes se cruzan en mi camino. En el punto donde el camino acaba, en medio de la llanura, se halla una mujer cuya actitud podría interpretarse como si me estuviese esperando. Extiendo los brazos hacia ella, cuánto tiempo hace que no tocamos una mujer, y oigo una voz varonil que dice: *Esta mujer es la mujer de un varón.* El tono no admite réplica y paso de largo. Cuando me vuelvo, la mujer tiende los brazos hacia mí y se descubre los pechos. En un terraplén cubierto de hierba, dos chavales se afanan intentando reparar un cruce entre máquina de vapor y locomotora que está situado en una vía muerta. Yo, como europeo que soy, me doy cuenta a la primera hojeada de que pierden el tiempo: ese armatoste nunca se moverá pero no se lo digo a los niños, el trabajo es esperanza, y sigo adentrándome en el paisaje, cuyo único trabajo consiste en esperar la desaparición del género humano. Ahora conozco mi destino. Tiro la ropa, ya no depende de lo exterior. En algún momento *El otro* me saldrá al encuentro, el antípoda, el doble con mi rostro de nieve. Uno de los dos sobrevivirá.

(...)

Sasportas abraza a Debuisson.

Debuisson: (...) La revolución ya no tiene patria, ello no es nuevo bajo este sol que acaso no iluminará una tierra nueva, la esclavitud tiene muchos rostros y aún no hemos visto el último, tú no, Sasportas, y nosotros tampoco, Galloudec, y acaso lo que a nosotros nos pareció la aurora de la libertad no era sino la máscara de una nueva esclavitud espantosa, en comparación con la cual la dominación del látigo en el Caribe y en otros lugares representa un sabroso anticipo de las delicias del paraíso, y acaso cuando se gastan las máscaras de tu amada desconocida, la libertad, se revela que no tiene otro rostro más que el de la traición: lo que hoy no traicionas te matará mañana. Desde la perspectiva de la medicina humana la revolución ha nacido muerta, Sasportas: trasladado de la Bastilla a la Conciergerie, el libertador se transforma en guardián de prisiones. MUERTE A LOS LIBERTADORES, reza la verdad última de la revolución. Y en lo que atañe a mi asesinato en pro de nuestra causa: el papel de médico asesino no es ningún papel nuevo en el teatro de la sociedad, la muerte no significa tanto para el benefactor de la humanidad: otro estado químico, hasta que triunfe el desierto toda ruina es cimiento contra el colmillo del tiempo. A lo mejor yo no hacía otra cosas que lavarme las manos. Sasportas, cuando las bañé en sangre por el bien de nuestra causa, la poesía ha sido siempre el lenguaje de la inutilidad, negro amigo mío. Ahora llevamos otros cadáveres a cuestas que supondrán nuestra muerte si no nos deshacemos de ellos antes de llegar a la fosa. Tu muerte se llama libertad, Sasportas, tu muerte se llama fraternidad, Galloudec, mi muerte se llama igualdad. Cuando todavía eran nuestros rocines se cabalgaba bien sobre ellos, con el viento matinal refrescándonos las sienes. Ahora sople el viento del ayer. Los jamelgos somos nosotros. ¿Sentís las espuelas que se hincan en la carne? Nuestros jinetes llevan equipaje: los cadáveres del terror, pirámides de muerte. ¿Sentís el peso? Con cada duda que recorre nuestras circunvoluciones cerebrales se acrecienta su peso. Una revolución no tiene tiempo de contar sus muertos. Y ahora necesitamos nuestro tiempo para desinflar la revolución negra que hemos preparado tan cuidadosamente, misión encomendada por un futuro que ya es de nuevo pasado como los otros antes de él. ¿Por qué será que el futuro aparece raras veces en nuestra lengua, Galloudec? Acaso entre los muertos sea distinto, si es que el polvo tiene voz. Medita sobre ello, Sasportas, antes de jugarte la vida por la liberación de los esclavos dentro de un abismo que ya no tiene fondo desde la noticia de marras, que ahora voy a echarme al coleto para que no quede ni rastro de nuestro trabajo. ¿Queréis también un pedazo? Esta fue nuestra misión, sólo sabe a papel. Mañana habrá recorrido el camino de toda carne, cada ascención tiene su dirección, y quizás ya está en camino el meteorito desde los

fríos del espacio sideral, una masa compacta de hielo o de metal que excave el agujero definitivo en el suelo de los hechos, en el que siempre seguimos plantando nuestras precarias esperanzas. O el frío mismo que congele nuestros ayeres y mañanas en un hoy eterno. ¡Por qué no habremos nacido árboles, Sasportas, a los que nada de esto concierne! ¡O prefieres ser una montaña! ¡O un desierto! ¡Qué dices, Galloudec! Por qué os quedáis mirándome como pasmarotes. ¡Por qué no nos limitaremos a existir y a contemplar la guerra de los paisajes! ¿Qué queréis de mí? Morid vuestra propia muerte, si no os parece sabrosa la vida. Ayer soñé que caminaba por Nueva York. La zona estaba arruinada y no la habitaban blancos. Ante mí, en la acera, se erguía una serpiente dorada, y cuando crucé la calle, vale decir la jungla de metal hirviente que era la calle, en la otra acera se erguía otra serpiente. Era de un azul deslumbrante. En el sueño lo supe: la serpiente dorada es Asia, la serpiente azul es Africa. Lo olvidé al despertar. Somos tres mundos. ¿Por qué lo sabré ahora? Y oí una voz que decía: *De pronto la tierra tembló violentamente porque el ángel del señor bajó del cielo y se acercó, corrió la losa y se sentó encima, tenía aspecto de relámpago y su vestido era blanco como la nieve.* Ya no quiero saber nada de esto. Durante un milenio se han reído de nuestras tres amadas. Se han revolcado en todos los albañales, han descendido a nado todos los sumideros, las han arrastrado por todos los burdeles, nuestra puta la libertad, nuestra puta la igualdad, nuestra puta la fraternidad. Ahora quiero sentarme allí donde la gente ríe, libre para todo lo que me guste, igual a mí mismo, hermano mío y de nadie más. Tu piel va a seguir siendo negra, Sasportas. Tú, Galloudec, vas a seguir siendo un campesino. Se ríen de vosotros. Mi lugar está allí donde se ríen de vosotros. Me río de vosotros. Me río de vosotros. Me río del negro. Me río del campesino. Me río del negro que con libertad quiere lavarse hasta la blancura. Me río del campesino que va con la máscara de la igualdad puesta. Me río del embrutecimiento causado por la fraternidad, que me ha cegado –a mí, Debuisson, amo de cuatrocientos esclavos, sólo necesito decir amén, amén Jesús al orden sagrado de la esclavitud– hasta el punto de no ver tu sucio pellejo de esclavo, Sasportas, tu trotecillo de labrador a cuatro patas, Galloudec, el yugo sobre la cerviz con que los bueyes trazan el surco en el predio que no te pertenece. Quiero mi trozo del pastel del mundo. Me cortaré mi trozo arrebatándoselo al hambre del mundo. Vosotros no tenéis cuchillo.

Sasportas: Me has roto una bandera. Voy a cortarme otra de mi piel negra.

Con el cuchillo se corta una cruz en la palma de la mano.

Nos despedimos ciudadano Debuisson.

Aprieta su mano sangrante contra la cara de Debuisson.

¿Te sabe bien mi sangre? Dije que los esclavos no tienen patria. No es verdad, la patria de los esclavos es la rebelión. Marcho a luchar, armado con las humillaciones de mi vida. Me has puesto un arma nueva en las manos y te lo agradezco. Puede ser que mi puesto esté en el cadalso, y a lo mejor ya me esté creciendo la soga en torno al cuello mientras hablo contigo en lugar de matarte, a ti a quien no debo nada más que mi cuchillo. Pero la muerte carece de significado y en el cadalso sabré que mis cómplices son los negros de todas las razas, cuyo número crece a cada minuto que te pasas en tu comedero de propietario de esclavos o entre los muslos de tus rameras blancas. Cuando los vivos no puedan seguir luchando, lucharán los muertos. Con cada latido de la revolución les vuelve a crecer carne sobre los huesos, sangre en las venas, vida en su muerte. La rebelión de los muertos será la guerra de los paisajes, nuestras armas los bosques, las montañas, los mares, los desiertos del mundo. Yo seré bosque, montaña, mar, desierto. Yo es Africa. Yo es Asia. Ambas Américas soy yo.

Galloudec: Voy contigo, Sasportas. Nadie escapa a la muerte, Debuisson. Y eso es todo lo que nosotros tenemos todavía en común. Tras la masacre de Guadalupe, en medio de un montón de cadáveres negros, encontraron a un blanco asimismo muerto. Eso en todo caso ya no te puede pasar a ti, Debuisson. Estás fuera.

Debuisson: Quedaos. Me da miedo, Galloudec, la belleza del mundo. Bien sé que es la máscara de la traición. No me dejéis a solas con mi máscara, que ya me crece por dentro de la carne y sin dolor. Matadme antes de que os traicione. Me atemoriza, Sasportas, la ignominia de ser feliz en este mundo.

Dijo, susurró, gritó Debuisson. Pero Galloudec y Sasportas se fueron el uno con el otro. Dejaron a Debuisson a solas con la traición, que se había acercado a él como una serpiente que sale de debajo de una piedra. Debuisson cerró los ojos para resistir la tentación de mirar a la cara a su primer amor, que era la traición. La traición bailó. Debuisson se apretó las manos contra los ojos. Oía a su corazón latir al ritmo de los pasos de danza. Con los latidos se aceleraron los pasos. Debuisson se sentía pestañear contra las palmas de las manos. Acaso la danza había concluido ya y lo único que seguía retumbando era su corazón mientras que la traición, con los brazos acaso cruzados sobre el pecho o puesta en jarras o con las manos ya prendidas de la vulva, con el sexo palpitante de deseo con ojos húmedos, le miraba a él Debuisson, que ahora se apretaba los ojos con los puños, atemorizado por el hambre de la ignonimia de la felicidad que le devoraba. Acaso la traición ya se había marchado. Sus propias manos ansiosas se negaban a obedecer a Debuisson. Abrió los ojos. La traición, sonriendo, mostraba los pechos, esparrancaba en silencio las piernas, su belleza golpeó a Debuisson como una cuchilla. Olvidó el asalto a la Bastilla, la marcha del hambre de los ochenta mil, el final de la Gironda, su cena con un muerto a la mesa, Saint Just, el ángel negro, Danton, la voz de la revolución, Marat, curvado sobre el puñal, la quijada rota de Robespierre, su grito cuando el verdugo desató la venda, su última mirada compasiva al júbilo de la muchedumbre. Debuisson recurrió al último recuerdo que aún no le había abandonado: una tormenta de arena cuando navegaban por delante de Las Palmas, con la arena vinieron grillos al barco y les acompañaron durante la travesía del Atlántico. Debuisson se acurrucó para resistir la tormenta de arena, se restregó los ojos para sacar la arena, se tapó los oídos para no oír el canto de los grillos. Entonces la traición se abalanzó sobre él como un cielo, la felicidad de los labios de la vulva como una aurora.

Berlín 1996:
Crítica comparada de *Historia de la sangre*

La historia de la sangre, del Teatro La Memoria, fue presentada en Berlín en enero de 1996 como parte de las actividades del II Simposio sobre el Teatro Moderno de América, que congregó a destacados representantes de la escena, la dramaturgia y la crítica de Alemania, Argentina, Chile y Uruguay. Este Simposio fue organizado por el Centro Alemán del ITI y la Sociedad de Medios y Teatro de Latinoamérica, con la colaboración del Centro Chileno del ITI, el Goethe Institut de Chile y la D.I.R.A.C.I. del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Reproducimos aquí los textos críticos presentados allí en torno a **La historia de la sangre**.

Estética de la melancolía

Pedro Celedón
Historiador del Arte
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago

En un texto de Susan Sontag, traducido por el profesor de Estética de las Universidades Católica y de Chile, Luis Cecereu, se lee que *melancólicos son los objetos*. La autora se refiere a la obra fotográfica de Holger Trulzsch y Vera Lehndorff, producto de un trabajo serio y prolongado.

Consiste en una secuencia de fusiones del cuerpo de Vera en diversos entornos, desde idílicos paisajes africanos hasta tormentosos suburbios de Nueva York. Consiste también en la desintegración de la imagen de Vera Lehndorff, la joven alemana que en la década de los 60 llegó a ser *top model* mundial, con el nombre artístico de Verushka. Ella y su compañero iniciaron una obra artística a la cual, según expresaban, *ningún ego heroico ha sido invitado*.

Consecuentes con esto, sus fotografías fueron propuestas como el resultado de la coproducción de ambos, del entorno y de la máquina. Las imágenes obtenidas eran a su vez manipuladas para producir efectos de ilusión, de ambivalencia y metamorfosis, donde su cuerpo se mezcla con muros, ropas, telas, ventanas.

La obra de esta pareja tiene en la actualidad más de veinte años, sin embargo, al observarla, transmite una sensación de contemporaneidad asombrosa. Según Sontag, ellos pertenecen a una estética imbuida no por una forma particular de hacer y presentar las cosas, sino por una manera de sentirlas. Los llama *Fragmentos de una estética de la melancolía*, puesto que están constituidos por *un compendio de deseos que contrastan contra-*

dictoriamente, impactando e inmovilizando.

Su obra manifiesta el deseo de desintegrar a Verushka en la piel de Vera, de liberar a la mujer objeto que recogió Antonioni en su película **Blow up**. El deseo en este caso es honesto, no está enmascarado y se camufla sólo para convertirse en otra cosa, no para ocultarse sino para morir.

El deseo es muchas veces un acto melancólico y en sus expresiones crea estilos y una estética en que se encuentran diversos artistas de los más variados siglos. A modo de ejemplo, pocos poemas son más melancólicos que **Walking around** de Neruda. En él, lo que está en juego no es la añoranza de la mujer o de un tiempo perdido. Tampoco es una oda imbuida de locuras en las cuales dominan afecciones tristes: *Resulta que me canso de mis pies y mis uñas / de mi piel y mi sombra, resulta que me canso de ser hombre* es la expresión pura y categórica de la añoranza de un no ser, del deseo de desbordarse a sí mismo para disolverse en otra realidad en la cual no se tenga memoria de lo vivido.

La melancolía también es un sentimiento que abraza y conduce la obra de muchos artistas en algún momento de sus vidas. Es uno de los estados del alma que constituyen caracteres, por lo que se le concede tanto valor y espacio como a la felicidad, al dolor o al odio.

Para muchos artistas, el ingreso al mundo de la melancólica es el resultado de la consciencia de la densidad de sus estrategias estéticas, produciéndola entonces el material mismo con que trabajan.

Es posible afirmar que, consciente o inconscientemente, es bajo este signo que el Teatro La Memoria ha trabajado en los últimos seis años, creando obras que se desenvuelven en espacios escénicos relativamente simples, dejando el peso de la estructura dramática en el cuerpo de sus actores.

Los personajes que Alfredo Castro ha creado en una trilogía compuesta por **La manzana de Adán**, **Historias de la sangre** y **Los días tuertos** poseen el factor común de compartir el deseo de llegar a las ruinas de sus almas y reconciliarse con sus despojos, para luego transformarse ellos mismos en una ruina.

Se presentan físicamente construidos por líneas corporales que alteran constantemente las direcciones de sus desplazamientos con movimientos y contramovimientos.

Cada discurso es a su vez acompañado por un contradiscurso, dejando en evidencia la lucha permanente entre el deseo de ser y el de no ser, contradicción que los *inmoviliza* en el sentido que propone Susan Sontag.

Como ejemplo está la obra que hemos visto en Berlín, **Historia de la sangre**, la cual transcurre en un territorio indefinido, más mental que físico, en donde los personajes marginados en cárceles o manicomios por hechos de sangre superponen sus textos, movimientos y vidas.

Tanto la narrativa de sus historias como la interrelación entre ellos apela a una atemporalidad, en donde pasado y presente están permanentemente confundidos.

La estética de todos los recursos escénicos, incluyendo la actuación, está inserta claramente en un estilo *pop* y próximo al *comics*, sin caer, sin embargo, en una imagen caricaturesca gracias a un concepto de actuación que retiene a los personajes suspendidos con sus emociones.

Las acciones son presentadas en forma intermitente, tratándose de anécdotas elevadas a la calidad de fragmento de vida, cuya historia el espectador completa.

Son personajes de los cuales es posible expresar que no logran nunca plenamente llegar a ser ellos mismos puesto que, por una parte, *llevan el peso del mundo dentro de la propia cabeza*, como expresa uno de ellos, *el chilenito bueno, trabajador de bar*, en la obra. Por la otra, asesinar al objeto del deseo es crear la máxima distancia con quien se añora la proximidad total, situación dramática que condena a estos personajes a vivir incompletos e imbuidos de añoranzas.

Su gestualidad extravagante obedece claramente a los ecos materiales de seres que pretenden expresar lo inaccesible. La melancolía se consuma en sus vidas inconclusas, en sus desplazamientos y diálogos que se interrumpen constantemente en el conjuro de un orden que no llega.

Otro elemento melancólico que posee esta obra es su trabajo persistente en la memoria inoficial del pueblo de Chile, del cual se recoge su espiritualidad, sus deseos, sus pasiones e inhibiciones.

Historia de la sangre pone en escena sin concesiones al amor y a la muerte, luchando sin tregua en la piel y el alma de personajes que han consumado un crimen pasional.

La melancolía de los personajes se refleja también en aquel estado de péndulo que vive del avance y del retroceso, de la resignación y de la urgencia, del recuerdo amoroso de quien se ha asesinado, materializado en los gestos permanentemente fragmentados de cada actor. Ejemplo de ello es la figura de una mujer casi desnuda, interpretada por Amparo Noguera, que se presenta al interior de un objeto extraño, indefinible, casi desfigurado. Desde allí se proyectan los reflejos de un cuerpo atormentado, auto erotizado, siendo posible por momentos percibirlo incluso como un cuerpo sin sexo.

Por su parte, el personaje representado por Pau-lina Urrutia, La Chica del Peral, es quien en forma más didáctica reúne los principios teatrales propuestos en la globalidad de esta puesta en escena, al construir un personaje que llega al grado de desconstruirse incluso fonéticamente, mutilando sus discursos verbales, interrumpiéndolos con sonidos onomatopéyicos que provienen más de silencios de su alma que de su garganta.

Sin lugar a dudas, la obra del grupo La Memoria profundiza y presenta, desde el territorio de un teatro de renovación, una puesta en escena emotiva que amplía el espacio construido por la estética de la melancolía.

Oratorio a varias voces

Roger Mirza
Crítico teatral, Uruguay

Segunda obra de la trilogía de Alfredo Castro con el Teatro La Memoria de Chile, que se inicia con **La manzana de Adán** y concluye con **Los días tuertos**, **Historia de la sangre** (1992) produce un intenso impacto en el espectador. Un impacto que proviene de múltiples transgresiones y rupturas, tanto en el nivel de la escenificación como en el tratamiento de varias formas de la violencia, el amor destructor y la muerte. Sin ninguna caída en el melodrama, en lo sentimental o en el facilismo, la obra aborda los temas del amor, el sexo y la muerte a partir de seis historias truculentas (en base a casos reales recogidos en entrevistas o a partir de documentación de época) que nos revelan zonas oscuras y marginadas de la vida, pero que también integran ese imaginario colectivo en el que nace y se gesta la producción simbólica de una sociedad, aunque sean rechazadas y ocultadas por las formas de socialización establecidas.

Así, el amor brutal, no sublimado ni elaborado, la pasión elemental por poseer o destruir físicamente al otro, el asesinato por celos y amor, la frustración y la desesperación, la violencia del deseo y la fuerza de la sangre derramada, parecen recuperar en las raíces de ese imaginario una zona de contacto con otras formas del amor. La Gran Bestia y la víctima, el Chilenito Bueno, hijo natural, y la Chica del Peral, la Campesina

Mapuche prostituida, la matadora por amor y celos, y el violador de la niña, son todos víctimas desgarradas de un destino que parece regido por la omnipresencia de la Esfinge, la gran perra, la gran madre, fuente de vida y de muerte, rectora del destino, destructora e implacable, pero de irresistible y terrible fascinación: una diosa cruel y enemiga pero a la que todos veneran y aman, simbolizada por el perro embalsamado que domina la escena.

Pero la obra no es una tragedia (el espectáculo rompe todo intento de grandeza, los personajes se dirigen a la Esfinge llamándola *mamy*), ni un melodrama, ni una parodia de la tragedia. Ni siquiera se puede hablar de *drama* en el sentido tradicional, porque no hay acción que progrese en el eje temporal sino una serie de acciones independientes que adquieren, por algunas repeticiones y por su ritmo, un valor ritual. Cada personaje irá retomando residuos de su historia en un oratorio a varias voces, una progresión circular donde cada uno de los seis actores irá diciendo en forma intercalada esos *fragmentos de un discurso amoroso*', para construir un mosaico de destinos incompletos, parcialmente reconocibles, historias patéticas o terribles, de desesperaciones no dichas, donde la imposibilidad de articulación del discurso y hasta de la mera frase son reflejo de su desvalimiento, como imagen desolada de quienes nunca tuvieron voz.

Por su parte, las interacciones de los personajes no articulan una historia en común sino que se presentan como partes de una coreografía de la sangre y el dolor y, si se toman por momentos de la mano, se golpean o se dan un beso, lo hacen sin romper su aislamiento. Por esta razón también, dos de ellos se encuentran encerrados y aislados totalmente del resto, además de la alusión al asilo o la prisión; por eso, también, cada uno tendrá su discurso, su tara específica, su historia y su perfil característico. Desde Rosa Faúndez, encerrada en su cabina transparente con sus movimientos lentos y su voz mediatizada por el micrófono, hasta la Campesina Mapuche, con su kimono y su delirio detrás de una mampara de plástico traslúcido que parece cortar su cuerpo a partir de la cintura o la Gran Bestia de furia sexual descontrolada con su semimáscara que acentúa la rigidez de su cuello y parte posterior y superior del cráneo, o el Chilenito Bueno, con su jopo ridiculizado y su bandeja de mozo, la flacura del boxeador con su short azul y los cabellos rojizos y la Chica del Peral con sus arranques obstaculizados, sus frases cortadas, sus hipos, su andar quebrado y sus canciones y boleros entrecortados y parodiados, con las mismas fisuras expresivas en su gestualidad. Lo atractivo del recurso, que aparece con numerosas variantes como forma de impedir toda complaciencia, es que el espectador percibe, en medio de la terrible indefensión y desamparo de los personajes que están desprovistos de todo discurso coherente, en un lenguaje delirante o fracturado hasta en su enunciación como imagen de todas las fracturas, la posible belleza perdida, algunos arranques de perfecta modulación, fragmentos de melodías, la calidad de un compás de perfecta entonación que se quiebra de inmediato, el diseño de un gesto esbozado con el brazo o la mano, de fina resolución, que asoman de pronto en medio de la distorsión permanente.

En esta concepción circular y ritual del tiempo y de las acciones, cuando cada personaje reveló claves para que el espectador tenga un apoyo referencial mínimo pero suficiente para contextualizar esas imágenes y gestos, como disparadores de emociones, el espectáculo se termina con un *Etcétera* repetido tres veces para impedir el cierre de la representación y dejar abierta la serie de casos posibles. Para obligar al espectador a reconocerlos como integrantes de ese imaginario común y del destino humano.

La dirección de Alfredo Castro es la clave del espectáculo (con texto del propio director junto a Francesca Lombardo y Rodrigo Pérez). Con gran maestría y precisión, Castro organiza ese coro de voces, gestos, objetos y movimientos, como una gigantesca escultura móvil, musical y verbal, donde el equilibrio entre los colores del vestuario y los objetos se conjuga sin caer en lo ridículo ni en lo solemne y los límites entre las artes tienden a disolverse, en una construcción poética sin residuos y sin ruido. Concebida como un gran poema lírico, un poema construido con modulaciones del cuerpo, la palabra, los objetos y una excelente música

de Miguel Miranda, que entabla un atractivo diálogo con las imágenes, del mismo modo que las luces de Francisco Fernández, con perfecto control del ritmo de conjunto, cada gesto, cada movimiento o palabra está perfectamente ajustado a ese tempo sostenido y pausado del espectáculo. De allí la ausencia de temporalidad. Como en un poema lírico su impacto es simultáneo y actual. Cada una de sus partes es contemporánea de las otras. Y, como en la poesía el retorno de los versos busca revertir la temporalidad del lenguaje, el espectáculo recupera esas imágenes por la ritualidad de la repetición y la circularidad de su estructura.

En la concepción del espacio escénico, se destaca en el sentido vertical la cabina transparente en cuyo interior evoluciona Rosa Faúndez y que a la vez resulta la base en que se encuentra el perro embalsamado que domina la escena: la Esfinge en un altar, que adquiere una fuerte presencia con los efectos de luz, aunque sin juego de colores ni cambios de ángulo en la fuente luminosa, como forma de acentuar su hieratismo y preservar el carácter sagrado y totémico del monstruo no sometible a manipulaciones o juegos efectistas. Unos pocos y reducidos paneles rectangulares con diseños geométricos unos (y un retrato colgado que no hemos podido identificar) y manchas rojas sobre fondo azul otros, retoman el tema de la sangre, al mismo tiempo que distribuyen adecuadamente el espacio vertical y crean un respaldo visual como límite posterior del espacio escénico, junto a la mampara de plástico que los prolonga a la izquierda y donde se encuentra encerrada la Campesina, como nicho para su delirio de ser la madre de Dios. Como prolongación o articulación del espacio vertical, un panel rectangular con las mismas manchas rojas cubre horizontalmente una parte del suelo.

En cuanto a las actuaciones, los actores han internalizado perfectamente la concepción del espectáculo, el tono del conjunto y su ritmo, con las particularidades y gestos característicos de sus respectivos personajes. Es sólido el trabajo de Francisco Reyes en la postura arrogante y poderosa de la Gran Bestia con su traje de terciopelo rojo (muy buen vestuario) y busto desnudo, su semicasco de plástico que acentúa la dureza de las facciones y cierta rigidez de su personaje, en excelente recurso; del mismo modo que Néstor Cantillana, el desgarbado boxeador en su patético short y su pelo rojizo o Maritza Estrada, como la mapuche detrás de su mampara. Es también expresivo el trabajo de Rodrigo Pérez como el Chilenito Bueno y resulta delicado y preciso el de Amparo Noguera en sus lentos y sugerentes movimientos dentro de su jaula transparente como Rosa Faúndez. Por último, se destaca la gracia y desenvoltura con que Paulina Urrutia encarna su exigente personaje de la Chica del Peral, con su irónico vestido a lunares (otra hermosa realización del vestuarista), en un trabajo lleno de encanto y dominio escénico, sin caer en fáciles concesiones.

Teatro La Memoria: Una estética de la patria

Jorge Dubatti
Crítico e investigador, Argentina

Chile estuvo presente en el II Simposio dedicado a la escena del Cono Sur en Berlín con un exponente de su nuevo teatro: **Historia de la sangre**, por el Teatro La Memoria, bajo la dirección de Alfredo Castro, espectáculo estrenado originariamente en 1992.

Esta pieza forma parte de una trilogía –que se completa con **La manzana de Adán** y **Los días tuertos**– elaborada a partir de la recopilación de un conjunto de testimonios sobre aspectos de la vida marginal chilena: los travestis prostitutos y los homosexuales (**La manzana...**), los artistas circenses (**Los días...**) y en el caso del espectáculo presentado en Alemania, los alienados y los asesinos.

Sobre el género testimonio se han articulado valiosas poéticas del siglo XX: el teatro documental a lo Weiss y Kipphardt, el *non fiction* a la manera de Rodolfo

Walsh y Truman Capote, buena parte de los filmes sobre el Holocausto. El género ha sido cuestionado por la historiografía científica como fuente de un conocimiento verdadero y Hayden White retomó esta problemática en su **El contenido de la forma**. Recientemente, Jacques Derrida ofreció en Buenos Aires una conferencia, a partir de análisis de la poesía de Paul Celan, en la que radiografió el género como un documento parcial frente al que sólo caben dos posiciones: *la creencia o la descreencia*, la aceptación o la negación, ya que –según sus palabras basadas en versos de Celan– *nadie atestigua al testigo*.

El Teatro La Memoria escapa a la poética del teatro documental y el *non fiction*, así como de la áspera problemática historiográfica que pone en dudas nuestra posibilidad de conocer el pasado (y aún la realidad más inmediata y reciente) porque se vale del testimonio no como un fin estético a la manera del teatro documental sino como un medio para la formulación de un nuevo lenguaje, de rasgos inéditos. Teatro La Memoria recopila y estudia los testimonios para el descubrimiento de una forma escénica, para reencarnar su sentido en una estética posmoderna de absoluta originalidad y vigencia en los noventa. No repite las estrategias del testimonio: reelabora su información y su dispositivo en un arsenal estético nuevo.

Paz Errázuriz

Alfredo Castro y Paulina Urrutia en *La manzana de Adán*.

¿Por qué la locura y el asesinato? Porque en **Historia de la sangre** el Teatro La Memoria elabora un discurso postdictatorial sobre su patria, en una sociedad donde la realidad de la muerte y el dolor no han sido aceptados ni castigados públicamente, donde el horror es encubierto tras una apacible máscara de reconciliación y acuerdo. Los locos y los asesinos son metáforas de esos discursos brutales que, para ser acallados, han sido desplazados prudentemente a los márgenes. **Historia de la sangre** los pone en el centro de la escena y formula así una magnífica poética de lo obsceno, muestra lo que no hay que mostrar, lo que hay que tapar, convirtiéndose en un teatro de desenmascaramiento de las claves más profundas y dolorosas de la realidad chilena. Que la locura y el asesinato son correlatos de otras formas de ocultamiento que complican el devenir de la nación en su período democrático está cifrado en el título: la **Historia de la sangre** es también la **Sangre de la historia**.

Maestro en el diseño de nuevas formas narrativas, Castro coloca en boca de seis personajes otras tantas historias, desarticuladas y fragmentarias, minimalizadas por la repetición obsesiva de motivos recurrentes, a partir de un maravilloso despliegue escénico (sincrónico con la renovación de la escena argentina) en el que se advierte la reelaboración de los discursos populares y la cultura de masas a la manera del *camp*, combinado con una suerte de arbitraria y hermética lógica de la pasión y la locura. Ojalá los porteños pudieran conocer en Buenos Aires esta producción, en la que reconocerían una estrecha familiaridad con el discurso *camp* de Manuel Puig, aunque destinado a reflejar la tragedia del asesinato, el incesto, la violación...

Apoyada en la construcción de imágenes de seres desquiciados de las clases más bajas y en sus formas de cultura popular, Castro construye una metáfora sobre su nación, sobre la incapacidad de su patria de enfrentar el dolor y la tragedia de su historia sin escamoteos ni falsas conciliaciones. Excelente trabajo de los actores –especialmente de Paulina Urrutia–, capaces de dar cuenta con precisión las variables dialectales del último teatro de Chile.

Una noche teatral de densa atmósfera

Knut Lennartz
Crítico alemán

La obra con la cual el grupo chileno Teatro La Memoria se presentó en el Segundo Simposio sobre el Teatro Moderno de Latinoamérica se llama **Historia de la sangre**, el tema: crímenes pasionales. Un tema que horroriza y fascina a la vez. **Historia de la sangre** es el montaje de protocolos y testimonios auténticos de criminales y asesinos sexuales que se encuentran encerrados en un hospital psiquiátrico.

El punto de partido de Alfredo Castro y su grupo resulta convincente. ¿Qué hay detrás de estos crímenes? ¿Qué convirtió a estas personas en asesinos? ¿Qué late detrás de la fachada de una sociedad aparentemente intacta y limpia moralmente?

La noche se concentra en el espectacular caso de Rosa Faúndez, una vendedora de diarios que hace setenta años despedazó a su novio y luego repartió los pedazos por toda la ciudad. Un caso de gran resonancia en el Chile de los años veinte, comparable con el caso Haarmann, ocurrido en la misma época en Alemania, o con el asesino de herejes de Beeltz. Ambos casos ya han sido llevados al cine y al teatro. Alfredo Castro reúne a otros criminales espectaculares en torno a Rosa Faúndez: un padre de familia que asesinó a su mujer e hijos porque no quería entregar a sus hijos a otro padre, una *gran bestia*, una *chica de un hospital psiquiátrico*, una *india mapuche*, el *peso mosca*. Seis casos, tres mujeres, tres hombres y, por encima de todos, se escucha la voz en off de una suerte de *super-madre*. El conflicto de todos ellos gira en torno a los puntos padre, patria, amor, pasión, sangre, adaptación y negación.

Los textos que sirven de base a la puesta en escena de Castro no están ceñidos a una dramaturgia estricta. Se trata de seis monólogos montados artísticamente, que desembocan en una noche teatral de densa atmósfera. Sin embargo, el desconocimiento detallado del texto nos impide el acceso a la puesta en escena. Los organizadores ayudaron traduciendo algunas frases claves al alemán. Frases como *en la segunda guerra mundial lo único que quedó de Chile fueron cenizas; yo fui un parto prematuro, o sea que soy un milagro de Dios; mi padre me dijo que tengo el don de observar las estrellas; nosotros los chilenos estamos realmente solos* o palabras como *¡Viva Chile! ¡Viva Hitler!* permiten suponer la preocupación del grupo por la relación entre culpa individual y entorno social. Pero no logramos ir más allá de esta oscura suposición.

Permanecen algunas imágenes de gran expresividad: la *descuartizadora*, de gris, presa en una cabina telefónica, sólo se puede comunicar por un micrófono; la india, aislada detrás de una transparente pantalla de pared. Ambos personajes están separados en el espacio de los restantes, que al menos pudieron conservar el escenario como lugar de acción. Vemos a los personajes presos de sus pasiones, sus obsesiones sexuales, en dependencias fatales. Vemos a seis excelentes actrices y actores luchando con sus fatales pasiones, desgarrados por sus sentimientos y por el conflicto entre la adaptación impuesta y la necesidad individual. Personajes que se van liberando sucesivamente de un rígido corset y se disponen a un desenmascaramiento incondicional. Sin embargo, para quienes no conocen el idioma, el espectáculo no llega a alcanzar la dimensión buscada. Seguramente se describen relaciones entre los distintos crímenes y las experiencias en sociedad de cada personaje, pero nosotros sólo podemos suponerlas. Al final de la función, los seis actores se vuelven estatuas, presos desesperanzados de una convención social.

Teatro La Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el Teatro Chileno de los '90*

Dra. M. Soledad Lagos de Kassai
Universidad de Augsburg, Alemania

Introducción

En la década de los 80 el teatro chileno se caracteriza por una serie de innovaciones: la más importante de todas es la redefinición del texto dramático, llevada a efecto a través de la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos perpetrada por una generación de directores jóvenes que privilegian un teatro basado en la imagen y de alto contenido poético. Alfredo Castro es uno de ellos.

En 1986 nace el Teatro La Memoria, grupo de índole experimental. Su Trilogía Testimonial está compuesta por **La manzana de Adán**, **Historia de la sangre** y **Los días tuertos**, todas estrenadas entre 1990 y 1993. Castro ha centrado su quehacer en investigaciones empíricas que apuntan hacia una redefinición de la identidad nacional o colectiva en la década actual, para lo cual ha llevado a escena temáticas pertenecientes a las zonas negadas u omitidas de la idiosincrasia[1] y ha creado una estética propia. En el intento de reescribir la memoria colectiva, Castro recurre al material testimonial: el escenario es ocupado por quienes no han tenido voz en la escritura de la Historia, a la vez que los lenguajes que confluyen en la puesta en escena revelan sintaxis y discursos divergentes de los paradigmas o modelos establecidos. En esta oportunidad me referiré al testimonio como soporte estructural del texto dramático y del texto representacional[2] e intentaré proporcionar algunos criterios de aproximación a lo que he llamado poética de la marginalidad en el trabajo del Teatro La Memoria.

En la Poética de Aristóteles[3], la capacidad que tienen los textos ficcionales de crear realidades posibles (y tanto el texto dramático como el texto representacional se caracterizan por la coexistencia de varios textos ficcionales) es precisamente lo que les permite comunicar un tipo de verdad o, dicho de otro modo más preciso, des-cubrir verdades encubiertas. Para Aristóteles, a diferencia de Platón, tanto la Naturaleza como la realidad forman parte de un proceso de cambio constante, incompleto, el cual precisa el trabajo activo, en tanto actividad cultural, de los seres humanos para ser completado. La obra de arte basada en el lenguaje surge de un acto imitativo (mimesis), que transforma su material mediante técnicas de ficcionalización y formalización (poiesis) en una estructura autónoma y en una experiencia estética (aisthesis). La interdependencia entre forma y contenido es fundamental en la estructura de la obra de arte así definida[4]. Si hago estas aclaraciones previas es para indicar que estoy empleando el término poética en el sentido de práctica de producción de ficción, que está en condiciones de des-cubrir verdades ocultas, siempre y cuando este proceso sea completado en forma activa por los destinatarios del mismo. La poética así entendida es un modo de representación ligado a un contexto determinado, modo que no tiene por qué pretender ser único o totalizante[5].

* Ponencia presentada en Encuentro Santiago-Berlín-Santiago, Goethe-Institut e ITI Chileno, diciembre de 1995.

El vocablo marginalidad presenta no pocos problemas, a raíz de la utilización casi indiscriminada que experimentara el mismo al alero del impulso reformista observado en las décadas 60 y 70 tanto en Latinoamérica como en Europa y Estados Unidos. La dificultad de delimitar el término, al menos desde un punto de vista socio-económico, socio-político o socio-cultural, como acertadamente señala Meinardus, surge, entre otras razones, debido a que en la investigación acerca de los sectores denominados *marginales, minoritarios* o *pobres* se emplean los conceptos *marginal, desposeído, no privilegiado* y otros como sinónimos, según qué rasgos constitutivos de la marginalidad se enfaticen. El término marginalidad adquiere contornos tan difusos que se restringe sobremanera su operacionalización. La enorme variedad de enfoques en torno a la problematización de la marginalidad se encuentra en estrecha relación con el hecho de que estos enfoques albergan dogmas, posiciones ideológicas e intereses políticos divergentes, los cuales dificultan un tratamiento relativamente neutral del tema[6].

El tratamiento socio-psicológico de la marginalidad resalta la idea de un centro, sea éste un grupo, una institución o un sistema, el cual serviría de referente para clasificar lo que se apartara del mismo como *desviado* o *anómico*[7]. El conocido modelo de centro versus periferia de la teoría de la dependencia se basa en la existencia de un referente orientador[8]. La gran cantidad de bibliografía especializada disponible invita a prescindir de un tratamiento detallado del problema en este punto[9].

Fundamental en la discusión sobre las dificultades de fijar una definición unívoca es el rasgo multidimensional que se le adscribe a la marginalidad como su elemento constituyente más visible. Sea cual sea el enfoque que se privilegie, será necesario emplear una óptica que elimine la mayor cantidad posible de elementos reduccionistas y delimite el campo específico en que se inserta el fenómeno de la marginalidad, puesto que ella inevitablemente asumirá una función propia y tendrá rasgos constitutivos particulares según el modo en que se relacione con otros factores o criterios igualmente problemáticos, como por ejemplo desarrollo o subdesarrollo, modernización o progreso. En cualquier caso, la marginalidad no es un fenómeno exclusivo o excluyente de algunos sistemas, como los países llamados *en vías de desarrollo*, ni tampoco es un fenómeno absoluto, puesto que siempre existirán modos de penetración o interacción entre los denominados grupos marginales y el resto de la sociedad[10]. Si empleo el término marginalidad, entonces, lo hago desde el cruce entre las disciplinas, el cual caracteriza el debate en torno a los conceptos descentrados, propio de las décadas de los 80 y de los 90, y no ignora la discusión previa, basada en categorías dicotómicas, pero sí la relativiza. Siguiendo a Nelly Richard, debo mencionar que no persigo lo que ella denomina una *resemantización de lo marginal*, sino que la actitud de intentar descentrar los conceptos necesariamente está relacionada con el hecho de fijar el lugar desde el cual se argumenta[11].

La marginalidad en los 90: reflexiones contextuales

Como bien indican Hurtado/Piña, la marginalidad es *un tema obsesivo en el arte chileno contemporáneo*[12]: es decir, no es un tema original ni novedoso en la dramaturgia chilena. En los 60, autores como Isidora Aguirre, Egon Wolff o Jorge Díaz, incorporan personajes marginales a sus obras, con el fin de llamar la atención hacia la mala distribución de beneficios sociales y recursos materiales en la sociedad chilena. Aguirre escribe obras de teatro didáctico brechtiano, destinadas a propiciar la movilización sindical, en tanto que Díaz, en su peculiar variante latinoamericana del teatro del absurdo, confronta a burgueses alienados e insatisfechos y a personajes marginales solidarios entre sí, pese a la precariedad en que viven. Wolff, por su parte, bucea en el realismo psicológico e inculpa a la burguesía de fracaso social, por ser la clase responsable de perpetuar relaciones de poder injustas y por exhibir una imperdonable ceguera al no fomentar un sistema de relaciones y de convivencia más humano que el que ella defiende, alternativa que aparece simbolizada en sus obras por personajes marginales[13]. Común a estos

enfoques es el hecho de nacer inmersos en una sociedad sustentada en principios democráticos; es decir, en un entorno que, si bien oprime al estrato desposeído, no niega su existencia, pues las capas beneficiadas en la pirámide socio-económica dependen de él para disfrutar sus privilegios. Sabido es que desde 1973 en adelante, este esquema varía con la implantación del gobierno autoritario, que introduce reformas sustanciales en los modelos de convivencia existentes hasta la década de los 70. La polarización social que caracteriza la década de los 80 excluye toda participación activa de los denominados marginales en la vida ciudadana, quienes o bien dejan de ser integrados o pasan a ser negados por los demás estratos. Más aún, el concepto se vuelve ambivalente, pues no sólo alude a los desposeídos, sino que se lo emplea con connotaciones fuertemente ideológicas: los que están fuera del sistema son también los disidentes políticos[14].

En los 80 el autor Juan Radrigán lleva la marginalidad social al escenario, pero en los montajes del grupo que trabaja con este autor, El Telón, los nuevos lenguajes escénicos que revolucionan la escena nacional en la década aludida no constituyen referentes visibles. Los textos representacionales se inscriben dentro de una corriente naturalista y expresionista y en los textos dramáticos aún no hay huellas de una dramaturgia redefinida.

En los 90, en medio de un proceso de redemocratización, es posible repensar el concepto de marginalidad. Si bien los ciudadanos de todas las clases sociales lucharon en forma activa por reabrir los cauces de participación cerrados durante dieciséis años y propiciaron, mediante el voto, la instauración de un sistema de gobierno democrático en 1989, democracia redefinida en las décadas de los 60 y los 70, y si bien el país exhibe cifras muy gratificantes como indicadores de desarrollo[15], la marginalidad persiste como problema social y como tema de obras teatrales. Ha variado, eso sí, el tratamiento del fenómeno. La focalización se ha desplazado hacia ámbitos de marginalidad que trascienden criterios identificables de pertenencia socio-económica. La marginalidad presente en el escenario en la década actual constituye un universo de antagonismos explícitos o implícitos entre quienes pertenecen al sistema y quienes se encuentran fuera de él, antagonismos sustentados en cosmovisiones excluyentes que, sin embargo, no se postulan desde una óptica didáctico-moralizadora. Los testimonios de los personajes de las obras que conforman la Trilogía Testimonial, por ejemplo, están insertos dentro de un microcosmos de un tipo de marginalidad referencial que evidencia la existencia de facetas oscuras o negadas, aunque latentes, de un macrocosmos que llamaríamos sociedad.

En el marco del tratamiento del material que origina las reflexiones contenidas en estas páginas, la marginalidad en tanto término multidimensional no sólo apunta a la marginalidad social, sino también a la marginalidad implícita en el empleo del testimonio como soporte de una búsqueda estética.

• El testimonio como base textual de la Trilogía Testimonial

Desde un punto de vista histórico, hablar de uno mismo no siempre ha sido algo obvio o permitido: en la Antigüedad griega, por ejemplo, les estaba permitido hablar de sí mismos a los acusados, a los generales, a los políticos y a los poetas, a estos últimos, en todo caso, como instancias explicativas de su propia obra. Las confesiones y las autobiografías tienen sus raíces en este tipo de presentación, apología o defensa propia[16]. El elemento central de la auto-reflexión, a su vez rasgo constitutivo de todo texto o discurso confesional y de toda autobiografía, es la memoria, la capacidad de recordar, que a su vez sólo puede conformar imágenes de las cosas. Entiendo, junto a Jerome Bruner, por texto autobiográfico o testimonial los informes de sus vidas que los seres humanos proporcionan en forma oral a sus semejantes, ya se trate de informes anecdóticos o formales, y concuerdo con él en que la actitud de narrar funciona como marco cultural normativo, ya que es por esta vía que las normas culturales se transmiten y mantienen y por la misma vía se consuma la constatación de una actitud discordante hacia las normas aludidas[17].

Paz Errázuriz

La manzana de Adán.

A través del proceso de hablar de sí mismo, de testimoniar, el individuo se vuelve único, inconfundible. La identidad individual se adquiere con ayuda de la propia historia y, más que un estado, es un proceso. La memoria, en su calidad de componente de la identidad individual, presupone la existencia de una persona. Los modos de recordar abarcan un amplio espectro, que va desde lo total hasta lo fragmentario. En el testimonio, los individuos describen una imagen que tienen de sí mismos y de otros como un proceso generado en situación y en relación con otros. En este sentido, el testimonio individual se encuentra en relación dialéctica con el universo normativo en que se inserta: la relación entre individuo y sociedad puede ir desde la armonía hasta la negación.

En el proceso de construir la historia de un grupo, entendida como la coexistencia de historias individuales, el testimonio sin duda ha jugado un papel importante. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el de la construcción y perpetuación de un marco referencial cultural bien determinado, el de la nación chilena, las matrices testimoniales consideradas como base de la Historia no han sido precisamente las de grupos como los homosexuales, los criminales, los locos o los artistas circenses. El acto de apropiación de los testimonios de estos grupos perpetrado por el Teatro La Memoria es subversivo también en otro sentido: estos testimonios, basados, como ya se ha dicho, en investigaciones empíricas, evidencian lo que ellos mismos no dicen; a saber, se invierte la función de la palabra como vehículo testimonial significante o comunicativo. Con palabras de Alfredo Castro: *La utilización del testimonio como fuente de creación me ha permitido ... recuperar un lenguaje que ha sido expulsado de la escena por su poder de revelación y peligrosidad*[8].

• Elementos de marginalidad en la Trilogía Testimonial

En las tres obras que componen la Trilogía Testimonial nos encontramos frente a universos de personajes en situaciones o mundos que, a primera vista, están desvinculados del sistema dominante, pero que constituyen un todo orgánico y estructurado.

Estos mundos se sustentan en testimonios vertidos en forma oral, recopilados, elaborados como material simbólico y poético y, por último, llevados a escena. El predominio de una estructura que llamaríamos fonocéntrica[19] en el lenguaje de los testimonios, privilegia la fragmentación, la superposición de códigos y el énfasis en lo no dicho. En cada microcosmos dramático coexisten exponentes de la marginalidad aglutinados en torno a un rasgo en común, quienes entregan su particular visión del mundo desde su realidad. Existen constantes temáticas que subyacen a esta cosmovisión en la trilogía: el temor, la soledad como consecuencia del abandono/desamparo, la muerte, la omnipresencia/omniausencia de madre y padre y la conciencia de la propia marginalidad en los personajes. Las obras no son declamatorias, pues no se sustentan sólo en el lenguaje articulado oralmente en el que se emiten los monólogos. Los lenguajes escénicos empleados en las tres obras divergen entre sí: de un montaje basado en la economía de signos, donde la gestualidad y el cuerpo del actor constituyen el eje (**La manzana de Adán**), se pasa a la desmesura, a la coexistencia de redes significantes polivalentes, a la exaltación de la palabra (**Historia de la sangre**), para llegar a una reflexión metafísica planteada como un anti-divertimento basado en intertextualidades y metalenguajes de la magia y las ilusiones (**Los días tuertos**).

- La manzana de Adán: testimonios de travestis prostitutos

La periodista Claudia Donoso y la fotógrafa Paz Errázuriz publican en 1990 su libro **La manzana de Adán**[20], una recopilación de testimonios de travestis prostitutos que, entre los años 1982 y 1987, ejercen su oficio en los burdeles La Palmera y La Carlina, de Santiago, y La Jaula y La Sota, de Talca. El Teatro La Memoria efectúa una selección de los testimonios compilados por Donoso/Errázuriz, elabora primero un texto dramático y luego un texto representacional fuertemente centrados en el lenguaje corporal y gestual de los actores[21], con una concepción de lenguaje dramático de alto contenido simbólico y poético, pero que respeta el tono y el registro de los testimonios vertidos en la publicación mencionada. Este corpus testimonial se caracteriza por elementos sociolectales e idiolectales adscribibles a sus emisores y no a las compiladoras, quienes no intentan retocar los chilenismos, vulgarismos, las expresiones coloquiales ni la alternancia de uso entre los géneros gramaticales femenino y masculino, consecuencia lógica de la zona en que se encuentran los emisores de los enunciados (la zona de una identidad doblemente divi-dida)[22].

La obra en un acto **La manzana de Adán** se construye sobre la base de los testimonios de dos homosexuales, travestis prostitutos (Leo-Evelyn y Keko-Pilar), de su madre (Mercedes Sierra), de otro travesti prostituto (Lela) y de un homosexual de pasado aristocrático (Gastón Padilla), quien sirve de nexo entre las situaciones dramáticas que se generan en torno a los testimonios. Los personajes aparecen caracterizados en forma que simula ser directa, mediante monólogos, que componen una textura caracterizada por la pseudo-fragmentación discursiva. Estos monólogos en realidad son modos de articulación de un principio estructurador de transgresión, encargado de develar y deconstruir un tipo específico de marginalidad.

En **La manzana de Adán**, los antagonistas no se ven en el escenario; casi siempre se los evoca mediante la narración de hechos que evidencian la situación de marginación en que viven los protagonistas (cada uno de los travestis que articula su testimonio). Estos testimonios dejan muy en claro que los antagonistas son de diversa índole. A la cabeza de la pirámide están los representantes explícitos e identificables del poder, equivalentes a los detentores de un discurso opresor y destructivo, como por ejemplo los militares, los policías y los detectives:

... Mataron a varias para el golpe. A la Maritza, que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Fue para Navidad. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, entero clavado con bayonetas. No eran cortaplumas, porque en el Instituto Médico Legal nos dijeron: 'Estas no son cortaplumas. Son bayonetas!...[23]

También existen los representantes implícitos

del mismo poder, personificados por las propietarias de los prostíbulos donde trabajan los travestis, por ejemplo, y por los clientes, que acuden a los burdeles y remuneran los servicios de los travestis, pero que no asumen su propia marginalidad de homosexuales en un sistema que los segrega:

... La Carlina no está muerta. Todavía tiene que pagar muchos pecados... Se murió la Paty, un travesti que hacía de maestra de ceremonias. Llevaba más de veinticinco años en el prostíbulo y tuvimos que hacer una colecta para enterrarla. La vieja mandó a decir que ella no tenía nada que ver con esas cosas y que nos arregláramos entre nosotras. No fue capaz de mandar ni un ramo de flores...[24].

Si me toca un cliente con buen físico, me voy a sentir regia, voy a sentir el sexo. Eso sí que no me ocupo por amor ... Una vez me salió uno con pistola. También me han amenazado con cortapiumas y cuchilla. Aquí todas tenemos cicatrices...[25].

Más abajo en la pirámide se sitúan los detentores de un discurso moralista-religioso y de sanción social, del cual ni los mismos marginales logran excluirse. En el caso de **La manzana de Adán**, la marginalidad llevada al escenario es de índole sexual, pero a la vez se sustenta en una autopercepción en los márgenes:

No sé qué onda le bajaría a la Coral. Se sacó la pintura y voló a la calle como a las cuatro de la mañana. Al otro día llegó a las diez en la onda del arrepentimiento, que le había bajado toda la moral. Que se había cortado el pelo y se lo había ido a dejar a su madre para que se diera cuenta de que se había retirado del ambiente. De ahí llamó a las colas y les regaló todas sus cosas. Dijo que el Papa la había dejado así. Que de tanto escuchar al Papa se había puesto a pensar y que se había dado cuenta de que estaba en una vida equivocada...[26].

Historia de la sangre.

• Historia de la sangre: testimonios de criminales y locos

Un trabajo de investigación empírica subyace a la puesta en escena de la obra: en 1991 Alfredo Castro y Rodrigo Pérez (actor del Teatro La Memoria) recopilaron material testimonial entre pacientes recluidos en clínicas psiquiátricas y prisioneros que cumplían condenas por haber cometido crímenes pasionales. Francesca Lombardo escribió el monólogo de Rosa Faúndez, la vendedora de diarios que en 1923 mató a su conviviente por celos, lo descuartizó y diseminó los trozos del cuerpo por Santiago. El crimen de Rosa quedó registrado en la Crónica Roja de la época. Su testimonio sirve de hilo conductor de la trama.

Los espectadores son confrontados con seis testimonios o monólogos superpuestos, que constituyen el principio estructurador del texto representacional hablado. Estos son los testimonios de Rosa Faúndez, Isabel la Mapuche, la Chica del Peral, el Chilenito Bueno, la Gran Bestia y el Boxeador. La perra embalsamada habla en algunos momentos y personifica a la madre castradora y que produce temor. Todos los personajes pueden ser identificados, gracias a su vestimenta y maquillaje, con un prototipo reconocible en la sociedad chilena, que en la obra exhibe una particularidad adicional: la de haber cometido un crimen atroz. Rosa es la suplementera de los años 20, Isabel, la indígena que llega del interior del país a la capital y encuentra allí ocupación de sirvienta o prostituta, la Chica del Peral es la mujer maltratada que ha enloquecido y quiere parecerse a las cantantes extranjeras de la década de los 50 o los 60, el Chilenito Bueno es el mozo de restorán que admira lo heróico y que habría anhelado ser un galán del cine mexicano de los 50, la Gran Bestia es el campesino profundamente ligado a la naturaleza que satisface su anhelo de posesión practicando la zoofilia y el Boxeador, Peso Hoja-Mosca-Junior, es el boxeador raquítico, mal alimentado, de un país tercermundista, que con gran probabilidad no ganará ningún combate importante.

Llama la atención la escasa interacción de los personajes en el escenario, subrayada por diversos elementos escenográficos. Rosa, por ejemplo, siempre está encerrada en su vitrina, Isabel nunca se mueve de su espacio, separado de los demás por un plástico amarillo.

Se evoca la sangre en cada relato de los personajes, cuyo único heroísmo radica en haber asesinado por amor y en ser los hacedores de la Historia no oficial del país. La ausencia de sangre en el escenario genera la hemorragia de la... *sangre nuestra, la estancada y la vertida, también la coagulada en la memoria*...[27].

Esta ausencia de sangre es de índole concreta (en escena los testimonios dan cuenta de hechos sangrientos, remiten a ellos por la vía del monólogo y por la gestualidad y corporalidad de los personajes; es decir, se reviven los hechos sangrientos mediante la recreación oral, corporal o gestual que los evoca y no en forma expositiva abierta mediante la repetición que significaría representarlos), pero también es de índole simbólica: la Historia se puede contar por la vía de lo que no está en la Historia oficial (la ausencia de sangre). En otras palabras, precisamente a través de las historias silenciadas, ignoradas y subterráneas de los no-heroicos, los no-próceres, los no-padres de la patria. En la escritura de la Historia oficial de Chile, compuesta por batallas que culminan o en la obtención de la Independencia o en la adjudicación de nuevos territorios, la sangre se analoga a la del padre; la de la madre se suele omitir. En **Historia de la sangre** el Teatro La Memoria llama la atención hacia el género dual de la sangre:

La sangre es el vehículo de la pasión. Roja clara, es macho, es acción. Roja oscura, es nocturna, hembra y secreta. La sangre profunda, circulando escondida, es vida. Derramada, es muerte [28].

El soporte estructural de los testimonios es el discurso disgregado, basado fundamentalmente en la modificación sintáctica de los enunciados y el desplazamiento abrupto de la focalización y el énfasis. El discurso disgregado del que hablo hay que considerarlo tanto desde el punto de vista de todos los discursos que componen el discurso global como desde el punto de vista de cada enunciado que conforma el discurso individual de cada personaje[29]. En especial el habla del personaje de la **Chica del Peral** ilustra el principio de

Los días tuertos.

fragmentación discursiva al que aludo: al relativizar los polos en que se sustenta el relato, se subraya el carácter rudimentario y cuestionable de las exigencias que se le hacen a toda narración, puesto que criterios como la unidad, la coherencia y el respeto a la cronología se obtienen sólo en la esfera de lo no-dicho:

Chica del peral: *Mire, yo le voy a contar. Esta polera me la regaló mi hermano. Es de mi hermano. Tengo una hijita de dos años una. Muñequita de dos años una. Muñequita de dos años una. Y el papá es mi hermano, el que me regaló la polera, mi hermano. Somos hermanos de papá pero no de hijo yo. Vivo con mi hermano. Me casé con él por el civil no más porque no nos dejaron casarnos por la iglesia ahora. Mi hermano se va a casar. Pero con otra niña, con mi hermana. Eso es lo que no entiendo yo, lo que habrá entre ellos. Ahora es algo así, como que empezara así, a despertar a algo así como un sueño. Yo no sé si eso es el amor. No sé. Son tantas cosas así, que una no puede definir. El se llama Carlos Carlos. Carlos Marcelo, Carlos se llama me. Gusta ese nombre. Carlos Carlos, Marcelo me. Fascina. Carlos Carlos. Marcelo me. Fascina* [30].

Los pacientes recluidos y los criminales de **Historia de la sangre** exponen sus pasiones y sus carencias sin censura de ningún tipo, con lo cual reivindican un discurso sustentado en la existencia real de fenómenos muy ajenos a los parámetros de normalidad detentados por una sociedad cristiana que se autodefine como la única alternativa posible.

La obra permite una reflexión seria sobre las angustias y carencias propias de una autopercepción en los márgenes. El personaje del **Chilenito Bueno** sintetiza este sentimiento en una sola frase:

Chilenito bueno: ... *Si lo que pasa es que los chilenitos estamos justamente de sobra...* [31].

• Los días tuertos:
testimonios de artistas muertos

Los artistas en el escenario pertenecen al mundo de la marginalidad: un luchador de catch, una paciente recluida en un manicomio, quien cree ser una actriz famosa, un mago que actúa en un circo junto a su partenaire. El ángel de una cuidadora de tumbas los invoca a representar el espectáculo de una vida propia, enteramente dedicada a hacer creer a los espectadores en la realidad de un mundo de ficción. ¿Teatro en el teatro?

La representación de la obra es una de las representaciones que estos artistas deben hacer, sin descanso, de su propia historia, de su vida y de su muerte. Queda en evidencia no sólo la relatividad de las categorías definitorias de la existencia, sino también el desamparo con que el ser humano está condenado a vivirla. Además, se des-cubren las convenciones de ficcionalidad espacial y temporal en que se sustenta la representación teatral. Se emplea un lenguaje testimonial de intertextualidades, de alusiones cifradas, simbólico y críptico en su estructura superficial, con el fin de dejar al descubierto, por una parte, la falsedad como rasgo imprescindible para toda representación convincente, con lo cual se crea un metadiscurso teatral y, por otra, la necesidad de ocultamiento que experimenta el ser humano al saberse abandonado a la eterna contemplación de sus propias miserias, necesidad que se sustenta en un sentimiento trágico de la existencia[32].

Como en el caso de las otras dos obras de la Trilogía Testimonial, las biografías de los personajes de **Los días tuertos** trascienden el campo acotado por el texto representacional en el sentido de que, más que proporcionar respuestas, estas historias plantean preguntas centrales que tienen que ver con un descentramiento de las categorías de espacio y tiempo, con un cuestionamiento de las relaciones de poder que tiñen la convivencia entre los seres humanos y con la necesidad de definir un lugar propio e inconfundible en el cosmos de la precariedad.

Conclusiones

El material testimonial llevado a escena por el Teatro La Memoria obliga a revisar el concepto de marginalidad en el teatro chileno. En la Trilogía Testimonial la marginalidad se inserta en un espacio específico identificable: la nación chilena, la cual diverge del modo en que las matrices de autopercepción transmitidas por la Historia oficial la presentan[33].

El intento de reescribir la propia Historia cambiando la óptica se encuentra en estrecha relación con la utilización de material testimonial proveniente de sectores tradicionalmente no considerados en la escritura de la memoria colectiva, material que se elabora de modo poético y simbólico como discurso disgregado. La nación que sale a escena es rica en imaginario y en precariedad. Además, es una nación donde los comportamientos desviados[34] constituyen la norma, más que la excepción a la regla. En algún lugar situado al límite de lo colectivo, en algún pliegue de la memoria, emergen para los espectadores las posibilidades de identificación con esos cuerpos atravesados por la palabra testimonial mítica, con un tiempo y un espacio presentados como concretos y metafóricos a la vez. Dichos cuerpos exhiben en el escenario sus pasiones, sus secretos, sus nostalgias, sus contradicciones y su humor y contemporizan los conceptos de mito y tragedia.

La estética empleada en la escenificación de este material testimonial se inserta en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos perpetrada por un grupo considerable de directores chilenos en la década de los 80 y adquiere su sello individual a través de la poetización.

[33] **La manzana de Adán** se basa en el libro homónimo de Claudio Donoso y Paz Errázuriz. Véase Donoso / Errázuriz 1990. El Teatro La Memoria recibió el Premio de la Crítica en 1990 y el Premio de la Crítica de Valparaíso por el montaje de esta obra. **Historia de la sangre** fue estrenada en 1992 y recibió el Premio de la Crítica en el rubro Dirección Teatral ese año. Véase Castro / Lombardo / Pérez 1991. La obra **Los días tuertos** se estrenó en 1993 y se basa en textos de Claudia Donoso, inéditos. La dramaturgia es de Castro y Lombardo.

1. Por idiosincrasia entiendo lo que Bourdieu denomina *habitus* y Sellin designa como *mentalidad*; es decir, la matriz de percepción, pensamiento y acción adquirida mediante la socialización específica de cada clase social. Véanse Bourdieu 1982 y Sellin 1985. En el caso chileno, la idiosincrasia y la autopercepción que las clases alta y media-alta tienen de sí son conceptos muy ligados entre sí. Véase Lagos de Kassai 1994 b).
2. La terminología es de Kowzan. Véase Kowzan 1985.
3. Me baso en la edición alemana de 1982. Véase Aristóteles 1982.
4. Véase Zipf 1991, en especial p. 31-33.
5. Véase Baffler 1995, en especial p. 18-19.
6. Véase Meinardus 1982. Este autor indica que si en los trabajos clásicos sobre la marginalidad, provenientes de Norteamérica y Europa, se enfatiza el encontrarse al margen de dos culturas (por ejemplo, en algún sitio entre la judía y la norteamericana) o el no pertenecer a ninguna como resultado de un proceso migratorio, de movilidad social o de asimilación cultural, en los trabajos provenientes de Latinoamérica de los años 60 y 70 se enfatiza la existencia *al margen* de la cultura industrial.
7. Véase Waldmann 1995.
8. Galtung 1977.
9. Véanse, entre otros, Behrendt 1965, Dickie-Clark 1965, Heckmann 1981, Heinz 1962, Hoselitz 1969, Waldmann 1974.
10. Véase Meinardus 1982, p. 57.
11. Véase Richard 1994, en especial p. 221.
12. Véase Hurtado / Pita 1984, p. 5.
13. Véanse, por ejemplo, Aguirre 1963, Díaz 1966, Wolf 1964.
14. Véase Lagos de Kassai 1994. De acuerdo a Meinardus, la marginalidad puede disminuirse mediante la participación, cuya finalidad es democratizar y descentralizar los mecanismos de poder de una sociedad. Véase Meinardus 1982, en especial p. 81 y sigtes.
15. En 1994, el Presidente Frei hablaba de un ingreso real por habitante de US$ 3.160, de un crecimiento medio anual de la productividad laboral superior al 3% y de la superación de la pobreza entre 1990 y 1994 para aproximadamente 1.200.000 chilenos, mediante el trabajo. Véase "El Mercurio", 22 de mayo de 1994, C2.
16. Véase Craemer-Schroeder 1993, en especial p. 14 y sigtes.
17. Véase Bruner 1990; véanse además, Jay 1984, p. 30-31 y Sturrock 1994.
18. Castro 1995, s.p.
19. En este sentido, véase Derrida 1974.
20. Véase Donoso / Errázuriz 1990.
21. En la actuación del Teatro La Memoria, el concepto de emoción ocupa un lugar central. Véase Lagos de Kassai 1994 b).
22. Si digo doblemente dividido, me refiero a que la identidad, en tanto estructura, es siempre dividida, pues incluye la ambivalencia y nunca es una estructura estable: *Identity is a dynamic construction that adjusts continually to the changes experienced within and surrounding the self*. Véase Singh et al 1994, p. 17.
23. Testimonio de Keko / Pilar referido a los sucesos desencadenados tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Véase Donoso / Errázuriz 1990, p. 11.
24. Testimonio de Keko / Pilar. La Carlina es una figura legendaria en Chile; le pertenecieron en una época casi todos los prostíbulos de Santiago. En 1973 fue clausurado el de Vivaceta, que se había especializado en travestis. De Carlina Morales Padilla no se supo nunca nada más. Véase Donoso / Errázuriz 1990, p. 12 y p. 40.
25. Testimonio de Andrea Polpaico. Keko / Pilar articula fragmentos de los testimonios de Andrea Polpaico en el texto representacional. Véase Donoso / Errázuriz 1990, p. 17.
26. Véase el testimonio de Leo / Evelyn sobre Coral, en: Donoso / Errázuriz 1990, p. 43. En abril de 1987 el Papa Juan Pablo II visitó Chile. Nótese el habla plagada de chilenismos: ... *qué ondo* le *bajaría* ... en lugar de ... *qué le pasaría* ..., ... *los colas* ... por ... los homosexuales ... etc.
27. Palabras de Francesca Lombardo. Véase el programa de **Historia de la sangre**, s.p.
28. Programa de **Historia de la sangre**, 1992, s.p.
29. Empleo el término discurso en el sentido que Foucault le da. Véase Foucault 1974.
30. Véase Castro / Lombardo / Pérez 1991, p. 7-8.
31. Véase Castro / Lombardo / Pérez 1991, p. 11.
32. La tragedia evidencia que todo intento humano por ejercer algún tipo de control o influencia sobre la realidad es un despropósito. Véase Pfeiffer 1990. Para un enfoque complementario a este artículo, véase Lagos de Kassai 1995, donde se aborda el tema de la reescritura de la Historia mediante la revisión de los mitos que subyacen a la noción de identidad nacional o colectiva, revisión que el Teatro La Memoria efectúa con gran rigor.
33. Las matrices de autopercepción en que se sustentan los mitos comunes a la nación chilena, una vez obtenida la independencia de España en el siglo XIX, son de índole referencial, con Inglaterra como modelo hacia el cual orientar la definición de la autopercepción, condicionada por las clases dominantes, y rasgos como el apego al liberalismo, al humanismo, a la democracia, a la sobriedad, la seriedad, la mesura, el rendimiento, etc., como constituyentes de esta autopercepción. Dichos rasgos son históricamente adscribibles al Iluminismo y el Liberalismo decimonónicos provenientes de Europa y en la autopercepción de la nación chilena subsisten hasta bien avanzado el siglo XX. Al otro extremo del paradigma se encuentra el referente del campesino ladino, héroe popular presente en las leyendas populares chilenas y latinoamericanas, que también se observa en las leyendas populares europeas. Sirvan como ejemplo el herrero Miseria o Pedro Urdemales.
34. Existe una profusa bibliografía especializada acerca del concepto del comportamiento desviado. Véanse, entre muchos otros, Wiswede 1979, Becker 1981, Scalberg 1975, Frey / Haufler 1987, Keupp 1972, Lamnek 1983, Matza 1973, Rüther 1975, Fritz / König 1968, Schmid 1994.

Bibliografía

Aguirre, Isidora: **Los papeleros**. Santiago de Chile 1963.

Aristóteles: **Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst**. Zürich 1982.

Baßler, Moritz (ed.): **New Historicism, Literaturgeschichte als Poetik der Kultur**. Frankfurt am Main 1995.

Becker, Howard S.: **Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens**. Frankfurt am Main 1981.

Behrendt, R.F.: **Soziale Strategie für Entwicklungsländer**. Frankfurt 1965.

Bourdieu, Pierre: **Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft**. Frankfurt am Main 1982.

Bruner, Jerome: **Acts of meaning**. Cambridge 1990.

Castro, Alfredo / Lombardo, Francesca / Pérez, Rodrigo: **Historia de la sangre**, texto mecanografiado e inédito, Santiago de Chile 1991.

Castro, Alfredo: **Teatro La Memoria: Trilogía Testimonial de Chile - 1990-1993**, texto mecanografiado e inédito, Santiago de Chile 1995.

Craemer-Schroeder, Susanne: **Deklination des Autobiographischen - Goethe, Stendhal, Kierkegaard**. Berlin 1993.

Derrida, Jacques: **Grammatologie**, Frankfurt am Main 1974.

Derrida, Jacques: **La tarjeta postal - De Freud a Lacan y más allá**. México 1986.

Diario "El Mercurio", Santiago de Chile, 22 de mayo de 1994, cuerpo C.

Díaz, Jorge: **Topografía de un desnudo**. Santiago de Chile 1966.

Dickie-Clark, H.F.: **The marginal situation: a contribution to marginality theory**, en: Social Forces 44, 1965.

Donoso, Claudia / Errázuriz, Paz: **La manzana de Adán**, Santiago de Chile 1990.

Donoso, Claudia: **Los días tuertos - Dramaturgia**: Alfredo Castro y Francesca Lombardo, texto mecanografiado e inédito, Santiago de Chile 1993.

Foucault, Michel: **Die Ordnung des Diskurses**. München 1974.

Frey, Hans-Peter / Haufler, Karl (ed.): **Identität: Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung**. Stuttgart 1987.

Galtung, J. / Wirak, A.: **Human needs, human rights and the theory of development**, en: Unesco 1977, p. 7-34.

Heckmann, F.: **Die Bundesrepublik - Ein Einwanderungsland?**. Stuttgart 1981.

Heintz, P. (ed.): **Soziologie der Entwicklungsländer**. Köln 1962.

Herlinghaus, Hermann / Walter, Monika (ed.): **Posmodernidad en la periferia, enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural**. Berlin 1994.

Hoselitz, B.F.: "Unterentwickelte Gesellschaften", en: Bernsdorf, W. (ed.): **Wörterbuch der Soziologie**. Stuttgart 1969, p. 1195 y sgtes.

Hurtado, María de la Luz / Piña, Juan Andrés: **Los niveles de marginalidad en Radrigán**, en: Cenecu / Universidad de Minne-sota (ed.): *Teatro de Juan Radrigán*, Santiago de Chile 1984, p. 5-37.

Jay, Paul: **Being in the text - self-representation from Wordsworth to Roland Barthes**. Ithaca 1984.

Keupp, Heiner: **Psychische Störungen als abweichendes Verhalten**. München 1972.

Kowzan, Tadeusz: **From written text to performance - From performance to written text**, en: Fischer-Lichte, Erika (ed.): *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen 1985, p. 1-11.

Lagos de Kassai, M. Soledad: **Creación colectiva: teatro chileno a fines de la década de los ochenta** (Diss.). Frankfurt am Main 1994.

Lagos de Kassai, M. Soledad: **Imagen y gestualidad - La búsqueda de una nueva estética**, en: Teatro del Sur, año 1, N° 1, Buenos Aires 1994, p. 31-42.

Lagos de Kassai, M. Soledad: **Teatro La Memoria: Reescritura de la historia mediante la revisión de los mitos subyacentes al concepto de chilenidad**, en: Zayas de Lima, Perla (ed.): *El mito en el Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires 1995 (en prensa).

Lamnek, Siegfried: **Theorien abweichenden Verhaltens**. München 1983.

Matza, David: **Abweichendes Verhalten**. Heidelberg 1973.

Meinardus, Marc: **Marginalität - Theoretische Aspekte und entwicklungspolitische Konsequenzen**. Saarbrücken 1982.

Pfeiffer, Karl-Ludwig: **The tragic: on the relation between literary experience and philosophical concepts**, en: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 77, 1990, p. 24-35.

Programa de **Historia de la sangre**, Teatro La Memoria, Santiago de Chile 1992.

Programa de **Los días tuertos**, Teatro La Memoria, Santiago de Chile 1993.

Richard, Nelly: **Latinoamérica y la posmodernidad**, en: Herlinghaus, Hermann / Walter, Monika (ed.): *Posmodernidad en la periferia - Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin 1994, p. 210-222.

Rüther, Werner: **Abweichendes Verhalten und labeling approach**. Köln 1975.

Sack, Fritz / König, René (ed.): **Kriminalsoziologie**, Frankfurt 1968.

Schmid, Carola: **Glücksspiel - über Vergnügen und "Sucht" von Spielern**, Opladen 1994.

Sellin, Volker: **Mentalität und Mentalitätsgeschichte**, en: Historische Zeitschrift 241, 1985, p. 555-598.

Singh, Amrijit / Skerrett, Joseph T. / Hogan, Robert E.: **Memory, narrative and identity - New essays in ethnic american literatures**. Boston 1994.

Stallberg, Friedrich W. (ed.): **Abweichung und Kriminalität. Konzeptionen, Kritik, Analyse**. Hamburg 1975.

Sturrock, John: **The language of autobiography - studies in the first person singular**. Cambridge 1994.

Waldmann, Peter: **Der Begriff der Marginalität in der neueren Soziologie**, en: Civitas, Jahrbuch für Sozialwissenschaft, 13. Bd., 1974, p. 127-148.

Waldmann, Peter: **Anomie - Versuch, ein in Verruf geratenes Konzept zu rehabilitieren**, documento de trabajo, texto mecanografiado e inédito, Augsburg 1995.

Wiswede, Günter: **Soziologie abweichenden Verhaltens**. Stuttgart 1979.

Wolff, Egon: **Los invasores**. Santiago de Chile 1964.

Zapf, Hubert: **Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie**. München 1991.

Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en *La historia de la sangre* del grupo chileno *Teatro La memoria*

Kati Röttger
Doctora en Ciencias del Teatro
Ludwig-Maximilians Universität

... Ahí estaba el cuerpo del Aguila sobre el mantel de hule,
separado en pedazos furiosamente muertos.
Su tronco, sus piernas,
Su ca...,
Su be...,
Su za...,
Temblando confusamente.
derramando entera su provisión de sangre.
La pierna izquierda, la corredora, la del corazón,
la boté en el Mapocho.
El resto lo repartí por la ciudad (...)
Yo sola maté al Aguila, nadie me ayudó.
Me bastó un cuchillo, mis celos y mi amor.
Quiero dormir, dormir más que vivir,
en un sueño tan profundo como la muerte.
Ahí dejaré mis besos, sin remordimientos, sobre su cuerpo.
Mi amor,
Mi dios,
Mi vida,
Mi rufián suplementero...

La historia de Rosa Faúndez, vendedora de periódicos, culminó en los años veinte las crónicas de asesinatos de la ciudad de Santiago de Chile: Rosa mata por celos a su amado Aguila, cortando su cuerpo en pequeños trozos y los reparte por toda la ciudad. La compañía chilena Teatro La Memoria tomó las crónicas de los periódicos sobre este crimen sangriento como tema de su producción teatral **Historia de la sangre**. Esta escenificación, que constituye la segunda parte de la **Trilogía testimonial de Chile**, fue creada por el grupo entre 1990 y 1993, durante la llamada época de la redemocratización, inmediatamente después del fin de los dieciseis años de dictadura de Pinochet[1]. El *Testimonio de Chile* se valora como una trilogía del recuerdo a la crueldad de la Dictadura, es una *trilogía contra el olvido*, como dice el director de la compañía, Alfredo Castro. La trilogía[2] se basa en testimonios reales de hombres que pertenecen a un grupo marginal de la población chilena. Este material auténtico constituye la base para el desarrollo de un tipo de teatro que quiere desmitificar el concepto consagrado de Nación y busca una definición de Identidad Nacional que no venga dada por un discurso de poder hegemónico, sino que surja de lo que este discurso omite, del margen social[3].

Al iniciar la producción de **Historia de la sangre**, dos miembros de la compañía llevaron a cabo una investigación empírica sobre la vida de internados en manicomios y prisiones. A partir de las crónicas de los periódicos sobre el caso de Rosa Faúndez, se recogieron testimonios de asesinos pasionales, *criminales sanguinarios* y víctimas de violaciones. La obra surgió a través de las intensivas improvisaciones de los textos auténticos que fueron escogidos. Los siete personajes de la obra surgieron del material corporal, desarrollado por los actores, y de la adaptación poética de las crónicas, que hicieron Alfredo Castro y la dramaturga Francesca Lombardi.

Los textos de los personajes no están conce-

bidos como diálogos sino como monólogos, casi recitativos; son como fragmentos independientes de una poética desmenuzada, que dificulta cualquier tipo de coherencia. En los ensayos, estos textos adquirieron una función de apoyo importante para el desarrollo de un lenguaje corporal, el cual permitió narrar la historia extraoficial de Chile, que aún no había sido contada, la **Historia de la sangre** de la **Sangre de la historia**.

En el intento de escenificar la(s) Historia(s) no-representada(s), o incluso no-representable(s) como una *literatura de cuerpo*, la obra enlaza diversos temas de una forma muy compleja, y en la que aparecen posibles dimensiones del recuerdo: 1ª La dimensión histórica del recuerdo: la temática del Inconsciente Colectivo y la cuestión acerca de la posibilidad de recordar un pasado escondido u oculto de un pueblo. 2ª La dimensión política del recuerdo: el cuestionamiento de la construcción tradicional de una Identidad Nacional y el descubrimiento de esa construcción como una máscara, para así poder sublevarse contra el encubrimiento de los aspectos no-deseados de ese pasado común. 3ª La dimensión dramatúrgica del recuerdo: el empleo de testimonios como material subversivo e histórico para la obra. 4ª La dimensión estética del recuerdo: la búsqueda de un lenguaje corporal como portador de los recuerdos. 5ª La dimensión sexual del recuerdo: la crítica hacia la construcción de la Historia nacional como un drama de Edipo y la cuestión sobre la función maternal y paternal en este proceso de construcción de Identidad Nacional.

La pregunta central que se presenta ante esta temática es: ¿Logró el Teatro La Memoria con esta compleja creación, la cual, en la conexión simbólica entre la Sangre y la Identidad Nacional, muestra un tópico marcado fatalmente por la historia del fascismo,[4] crear un contraproyecto a los discursos nacionales oficiales (que culminaron durante la Dictadura), o reprodujeron tan sólo los mitos que se crearon en estos discursos?

La dimensión político-histórica del recuerdo

Chilenito Bueno:

> Es linda mi banderita. Soy chilenito justamente bueno.
> Soy chileno, chileno, por la sangre. Tu sangre, de mi madre.
> Porque soy hijo natural. (...)
> Para la segunda guerra mundial Chile quedó todo quemado.
> Como el olivo que está en el patio.
> Osea... Si Don Bernardo O'Higgins ya lleva más de 150 años muerto...
> Osea...
> Puede que yo tengo corta... Vida... o puede que tenga larga... Vida...
> Osea... Si lo que pasa es que los chilenitos estamos justamente de sobra.
> Si estas tierras pertenecen a España justamente.
> La primera bandera que llegó acá, fue la de Don Diego de Almagro (...).
> *Osea que los chilenitos somos justamente solos.*

Este texto corto del **Chilenito Bueno** abarca, a través de una yuxtaposición asociativa de hechos y fantasmas, la problemática ambivalente de la Colonización y Nacionalización después de la Independencia.

La condición estructural para el mantenimiento y la defensa de los discursos nacionales oficiales e idealizados es la marginación, el silencio, el no-pensar, mejor dicho, la exclusión de las fuerzas, que por el hecho de su existencia se oponen a ese discurso y debilitan de esta manera su validez: los grupos de población indígena, los pobres y proletarios, así como los adversarios políticos. De este modo, las construcciones que están marcadas por un discurso blanco, masculino, logocéntrico, funcionan únicamente como una máscara, que dependiendo de cada coyuntura, toma más o menos formas concisas de la imposición violenta.

Después de la derrota de las últimas dictaduras y además condicionado por la crisis de la modernidad, hoy en día y por primera vez se plantea con vehemencia el concepto de la Identidad Latinoamericana[5] más allá del ideal moderno (europeo).

Alfredo Castro

Pablo Schwarz, Francisco Reyes y Rodrigo Pérez en *Historia de la sangre*.

> *Si ahora se ha hecho necesario repensar el pasado, el presente y el futuro de las sociedades latinoamericanas desde el campo cultural, éste no se ofrece como una nueva totalización. Al contrario, resiste a las totalizaciones. Quiero decir con esto, que la investigación del campo cultural sondea los lugares que el estado, padre y madre de las totalizaciones, no ha logrado convertir en continuidades y homogeneidades, fueran éstas necesarias o excesivamente represivas* [6]

Mientras hoy en dia los sociólogos latinoamericanos discuten distintas propuestas sobre la definición de las sociedades latinoamericanas consideradas como *hibridas, pluralistas y heterogéneas* [7], los pintores, escritores y la gente de teatro ven como un deber esencial escribir de nuevo el pasado colectivo desde la perspectiva de la heterogeneidad.

La dimensión simbólica del recuerdo

David Viñas se preguntaba en su libro **Indios, ejército y frontera**, ¿qué pasaría si la continuidad de la Historia se basara principalmente en lo desaparecido, o sea, en la desaparición de los cuerpos, así como en la desaparición del recuerdo de estos cuerpos, y qué pasaría si fuera el Estado el que actuara como protagonista de esta amnesia?

> *Pensar culturalmente las desapariciones es pensar una red de amenazas, silencios y demás incursiones de la violencia en la trama de la producción simbólica. (...) Porque los muertos, en esta circunstancia, son la memoria, y sin las acumulaciones de la memoria no tenemos cultura.* [8]

Siguiendo esta afirmación de Rowe, es principalmente la gente de teatro[9] la que considera en cierto

modo, como su propio deber, el inducir en contra de esta estrategia de silencio y de olvido, un *teatro de la memoria*, que evoque los temas tabús -como el asesinato, la tortura, el exilio o el colaboracionismo- para no quedarse en el letargo generalizado de la redemocratización. Durante y después de las Dictaduras surgía un gran vacío de significados, dado que el intento de las Juntas de dar sentido social a través de signos y símbolos impuestos a la fuerza había causado una gran pérdida de significado en el lenguaje oficial[10]. Frente a este vacío, la gente de teatro se ve hoy en día aún confrontada con el problema de qué lenguaje y qué símbolos aportan significados y cuáles son los signos que no estén integrados de antemano en el contexto enmascarado político-social y que logren además potenciar este trabajo de recordar.

Un concepto, que en la terminología de la oposición ha obtenido una función central, es *la presencia* como anteproyecto a la estrategia del desaparecer. El concepto de presencia tiene un componente corporal, material y simbólico, ya que resulta de la negación de aceptar la desaparición de personas y el encubrimiento de los muertos. Se manifestaba de la manera más explícita con el grito *presente* que se gritaba cada vez que se recordaban los nombres de las víctimas de la Dictadura. *Presencia* es la personificación simbólica de los ausentes a través de los presentes, y significa una intervención clara en el orden simbólico (el nombramiento de los nombres), así como en la realidad material (el grito de la persona presente). Al declarar el cuerpo desaparecido como presente a través de la presencia de cuerpo, se elimina al discurso dictatorial el poder de coherencia, impuesto a la fuerza por medio de la amnesia. *Presence is a political claim*, dice Amy Kaminsky en su libro **Reading the body politic**, *wich declares the existence of the individual not as a coherent psychological subject, but rather as a potent political subject* (25), y esto precisamente por medio de la presencia corporal. *Presence –the making visible of the invisible, the continued life of those who have been murdered, the appearance of the disappeared, the testimony who makes whole the body of the tortured– (...) is presence in the face of erasure and silencing.* (25).

El teatro aprovecha la potencialidad que se encuentra en la presencia del cuerpo y dobla la estrategia *performativa*, la cual es inherente a este concepto, puesto que utiliza concientemente la presencia escénica del actor como un medio estético y político. Para oponerse al encubrimiento, basta con que ya esté ahí. Pero, ¿qué pasa cuando el cuerpo se enseña no tan sólo como presencia, sino que al mismo tiempo actúa en función memorística como un medio estético? ¿Qué pasa en el caso concreto del Teatro La Memoria, cuando se da a los testimonios de los marginados sociales una forma material y visual a través de la presencia de los actores y del uso de sus cuerpos? ¿Qué pasa cuando el silencio que cubre a estas personas se rompe por medio de la intervención de los espectadores, sin que se oigan sus propias voces?

El testimonio como forma de recordar

El recuerdo que Teatro La Memoria lleva a escena por medio de los testimonios es el recuerdo de y a esos hombres sin derechos, seres que ni tan sólo tienen el derecho de existir en una sociedad que se basa en la Historia oficial : la india Mapuche, la víctima de incesto, el violador, el bastardo, el sodomita. Todos ellos se incorporaron mediante la violencia al orden social por haber cometido un delito atroz, ya que fueron registrados juridicamente y condenados a ser marginados oficiales por el poder estatal. Fue así, al menos, como ellos obtuvieron su derecho a existir ante el Estado, por cometer el crimen sangriento.

Según Jean Franco, el testimonio es..

> *(...) a life story usually related by a member of the subaltern class to a transcriber who is a member of the intelligentsia. It is a genre that uses the referencial to authenticate the collective memory of the uprooted, the homeless and the tortured, and that most clearly registers the emergence of a new class of participants in the public sphere. The testimonial covers a spectrum between autobiography and oral history, but the word testimony has both legal and religius connotations and implies a subject as witness to and participant in public events.* [11]

En el caso de **Historia de la sangre**, son las biografías de los entrevistados las que se presentan al público a través de los cuerpos de los actores. A partir de estas biografías el grupo ha creado seis personajes, los cuales comparten la particularidad de que su marginalidad está vinculada a las formas de perversión sexual, como malhechores o como víctimas de la violencia sexual. A nivel narrativo, sus historias se transmiten en forma de fragmentos de textos tomados de sus narraciones autobiográficas, como pasa por ejemplo en el testimonio de la **Chica del Peral** (la chica internada en el hospital psiquiátrico Peral en Santiago de Chile), violada por su padre y por su hermano, madre de un niño de su padre y embarazada de su hermano.

> *Mire, yo le voy a contar. Esta polera me la regaló mi hermano. Es de mi hermano.*
> *Tengo una hijita de dos años una.*
> *Muñequita de dos años una. Muñequita de dos años una.*
> *Y el papá es mi hermano, el que me regaló la polera, mi hermano.*
> *Somos hermanos de papá pero no de hijo yo.*

El Boxeador, peso mosca con un cuerpo de tercermundista, 150 cm. de altura, es un violador, acusa a su hermano, desmiente su delito, pero se deja castrar su dedo como castigo simbólico. Finalmente, están ahí, junto al **Chilenito Bueno** y Rosa Faúndez, **La Gran Bestia**, el sodomita y asesino de su hermano así como **Isabel La Mapuche** que desmiente su origen indio, que sueña con ser presidenta de Chile y se vende como prostituta.

> *Cuando me vuelvo loca no es como mapuche que me siento, es como chilena que me siento. Cuando chica no me gustaba usar ropas mapuches, no me gustaba estar amarrada. (...)*
> *Me voy a cambiar el apellido, porque no me gusta. Mis primas son Morales y se creen porque son chilenas.*
> *Yo, me voy a poner, Toreano.*
> *Tu eres chica y negra me dijeron, lloré, lloré, lloré, lloré mucho.*

¿Qué significación adquieren estos testimonios en el contexto de la obra? ¿Poseen quizás el carácter de confesiones de anomalías (sexuales) como lo define Foucault?

> *Notre civilization (...) est la seule, sans doute, à pratiquer une scientiesexualis. Ou plutot, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour essentiel à une forme de pouvoir-savoir rigoureusement opposée à l'art des initiations et au secret magistral: il s'agit de l'aveu. (13).*[12]

Ha sido sobre todo durante las dictaduras cuando se ha practicado una forma de confesión, la cual de manera atroz está unida al cuerpo y al dolor. **Historia de la sangre** tiene como tema un elemento constitutivo de la *cultura del miedo* (Richard), que es la tortura. Respecto a ello, otra vez Foucault:

> *On avouce -ou on est forcé d'avouer. Quand il n'est pas spontané, ou imposé par quelque impératif intérieur, l'aveu est extorqué: on le débusque dans l'ame ou on l'arrache au corps. Depuis le Moyen Age, la torture l'accompagne comme une ombre, et le soutient quand il se dérobe: noirs jumeaux. Comme la tendresse la plus désarmée, les plus sanglants des pouvoirs ont besoin de confession. L'homme, en Occident, est devenue une bete d'aveu.*[13]

¿Acaso son los que no tienen el poder, los que de una manera sustitutiva, chantajean el recuerdo a través del teatro contemporáneo? ya que los torturadores en Chile de él no hablan. ¿Es **Historia de la sangre**, en este sentido, el producto de un doble ritual de reconocimiento, que tiene como meta, por una parte la confesión de la anomalía sexual y, por la otra, la confesión de un crimen sangriento, que aparece como un resultado necesario de esta perversión? Entonces, ¿esta producción teatral no es más que un hijo tardío de la cultura del miedo, hermano gemelo de las prácticas de tortura que se usaban en la Dictadura militar, al transformarse la obra en la cultura del olvido de la redemocratización en une des techniques *les plus hautement valorisées pour produire le vrai (...) à une*

échelle de plusieurs siècles maintenant, ce qui est placé sous le régime sans défaillance de l'aveu? [14] Y finalmente: ¿sirve esta técnica para establecer analogías entre los crímenes de los militares y los de los asesinos pasionales para estimular la producción de la Verdad? Parece que la obra esté sujeta a *d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser.*[15] Si fuera así, se someterían los dos temas tabús, sexualidad y violencia, (por parte de los dominadores), por medio de la confesión exactamente al mismo ritual discursivo que caracteriza la táctica del poder.

Como se ha dicho anteriormente, el Teatro La Memoria quiere hablar de la Historia no hablada, de lo reprimido, para ostentar los lados ocultos del discurso nacional idealizado y mostrar otra realidad, distinta a la que normalmente se da por digna de ser representada. Con este fin, se quiere otorgar una voz a los parias y marginados. Se quiere escenificar un ataque contra el discurso del poder. Lagos de Kassai confirma:

> *Los testimonios de los personajes de las obras que conforman la "Trilogía Testimonial", por ejemplo, están insertos dentro de un microcosmos de un tipo de marginalidad referencial que evidencia la existencia de facetas oscuras o negadas, aunque latentes, de un macrocosmos que llamaríamos sociedad.*[16]

¡Pero no es así que el grupo cae de esta manera en la trampa invisible del poder, la cual Foucault insiste tanto en explicarnos en su libro **La verdad de la sexualidad**? Es una trampa porque...

> *L'obligation de l'aveu nous est maintenant revoyée à partir de tant de points différents, elle nous est désormais si profondément incorporée que nous contraint; il nous semble au contraire que la vérité, au plus secret de nous-meme, ne "demande" qu'a se faire jour, que si elle n'y accède pas, c'est qu'une contrainte la retient, que la violence d'un pouvoir pèse sur elle, et qu'elle ne pourra s'articuler enfin qu'au prix d'une sorte libération. L'aveu affranchit, le pouvoir réduit au silence.*[17]

Y, ¿de qué verdad se trata en **Historia de la sangre**? ¿Se trata tan sólo de un outing banal, y si es así, a quién libera entonces la confesión: a los criminales, a los actores, a la sociedad? Para poder responder a estas preguntas, vale la pena mirar detenidamente cómo se representan los testimonios en el escenario.

Alfredo Castro

La historia de la sangre.

La dimensión estética del recuerdo: La búsqueda de un lenguaje del cuerpo.

Como ya se ha visto, los actores han trabajado sobre los testimonios principalmente con medios corporales. Aquí se impone la comparación con la confesión que se obtiene por medio de la tortura ya que, el recuerdo que cuentan los entrevistados a través de sus testimonios, está vinculado a un dolor extremo, y el acercamiento de los actores a esos testimonios se produce a través del dolor psíquico y corporal transformado en gestos y sonidos. Este trabajo –y esto es muy esencial– no tiene como objetivo la producción de la Verdad, sino que quiere reproducir un sentimiento, el terror. Ahora, para eludir el peligro de una

imitación mimética y de la producción de una sola Verdad, el grupo confía en las *discontinuidades* del cuerpo, las cuales permiten a los actores renunciar a las afirmaciones y explicaciones coherentes tanto como a la empatía psicológica. Más bien entra en juego el cuerpo como una caja de datos, en cuya superficie están registrados los sucesos que no pueden ser explicados.

Asimismo, en la adaptación poética de los textos orales y auténticos, se elimina la causalidad lógica de una sintaxis lineal a la recapitulación autobiográfica del crimen (no se puede saber cómo se ha manifestado esta recapitulación en el testimonio original). La manera en que los actores interpretan su texto nos impide ver muchas veces una relación directa entre cada frase. Se trata más bien de una composición de palabras y frases que son como un río que a menudo deja de fluir, o bien porque se repiten una y otra vez como un disco rallado o bien porque incorporan interrupciones técnicas de la voz (como p.e. una especie de hipo). Estas perturbaciones del fluir del lenguaje conllevan a desmenuzar las frases, en las que el tema principal de la obra, el desmenuzamiento de Aguila, encuentra su reverberación sonora y semántica.

Como ejemplo quiero citar un fragmento de la confesión del Boxeador:

> Violaron a una niña chica...
> Yo no sabía lo que era una violación, ahora sé lo que es una violación...
> Yo no sabía lo que era una violación, ahora sé lo que es una violación...
> Yo no sabía lo que era una violación, ahora sé lo que es una violación...
> Le dije a mi mami que mi hermano había violado a esa campesina.
> Pobre campesina. Yo inculpé a mi hermano.
> *Pobrecita mi campesinita, mi chinita, mi chinita, mi chinita...*

Al poner en escena los testimonios fragmentados a ritmo *stakkato* se resisten a someterse al orden del poder, porque son representados sin un criterio de comparación racional. Por eso, se escapan del control de la vista (y del oído) de los espectadores, ya que no tan sólo las palabras sino también los gestos de los actores obedecen a esta *estética del desmenuzamiento*. Pero lo que sí se transmite es el valor sentimental del recuerdo del terror. Este valor sentimental se transmite a través de una serie rítmica de sonidos vocales y repetidos movimientos minimalistas, que están vinculados directamente a las formas de articulación del cuerpo: a la voz y al movimiento en el espacio -por su efecto, se asemejan más a la música que al lenguaje hablado. Para crear este valor sentimental, la compañía quiso evitar el recurrir, en su trabajo de improvisación acerca de los personajes, a esquemas de identificación y de empatía. Según Castro, se acercaron a los personajes por medio de la simulación. *No hay cuerpo más cuerpo que el que trabaja en la simulación del cuerpo de Otro, como lo hacen los actores. Cuerpos en proceso.*[18], así se expresa su credo. El define la actuación como una *lucha mortal*, una lucha que se expresa en la superficie del cuerpo. Castro entiende el cuerpo como una estructura y no como un interior que se debe interpretar de una manera psicológica. Con esto, se convierte el cuerpo en drama y al mismo tiempo en espectáculo.

Historia de la sangre transmite los recuerdos en todas las dimensiones descritas a través del cuerpo, el cual se podría definir en el contexto de la obra de una manera más precisa como una máquina de *autoescenificación*. Ya que la corporalidad en el teatro, como la define Castro, *la puesta en cuerpo no remite a nada sino a sí mismo. Es originaria pero sin origen* [19], la escritura corporal desarrollada por los actores se resiste a ser representable. Expresa más bien lo no-representado de la Historia como algo no-representable. No realiza ninguna reivindicación de la Verdad.

Para crear este efecto, los personajes (máquinas) no se conciben a imagen de los entrevistados, sino que

reproducen en forma de muñecos los estereotipos de la sociedad chilena; son como cajas vacías que nunca se llenarán, sino que sirven más bien como: **Chilenito Bueno** está concebido como camarero, la **Chica del Peral** como cantante de boleros de los años cincuenta. **Isabel la Mapuche** es bailarina de varietés y el violador **Peso Hoja Mosca Junior**, un boxeador.

La escritura corporal, que se genera por sí sola y que interrumpe una y otra vez, y por otro lado, la presencia del cuerpo en el escenario convertido en una superficie escenificada -estos son los factores a través de los cuales no se toma como objeto el deseo sexual pervertido (y con ello la necesidad de confesar), sino que el cuerpo se convierte en el lugar de exposición del recuerdo (no-deseado). Como tal, el cuerpo es la clave para el contraataque al dispositivo sexual y a las intervenciones del poder.

El sexo de la Nación

El Teatro La Memoria intenta romper con **Historia de la sangre** el discurso nacionalista de poder. Con los medios estéticos se impide la creación de cualquier significado o su referencia unívoca, al utilizarlos para una presentación de los cuerpos como contraproyecto al olvido estructural y al encubrimiento de su presencia. De esta manera el testimonio, tal como se presenta en el escenario, no obtiene la función de confesión que fomenta inadvertidamente el discurso de poder; al contrario, dificulta toda discursividad que aspire a la construcción de la Verdad. Con esto la obra afirma:

1° a nivel del texto dramático: metafóricamente la presencia de la violencia/de la sangre como un elemento estructural, pero oculto, del pasado chileno y su presente[20] y deja entrever las rupturas en esta Historia construida con heroísmo.

2° a nivel del texto de la representación teatral: visualmente, la imposibilidad de conseguir una presentación coherente del recuerdo de la violencia.

Aparte de estos dos niveles, la obra trata un tercer nivel, al enlazar el tema de la Identidad Nacional con las relaciones genealógicas y la significación del padre y de la madre. El tema de la genealogía se introduce visualmente en la obra a través de la presencia de un personaje que aún no he mencionado: **Laika, la perra.** No es casualidad que Laika fuera también el nombre de la primera perra que participó en un vuelo espacial. La obra empieza con sus palabras amplificadas por micrófono. Su voz se oye a lo lejos, como si la madre hablara a sus niños *desde arriba*:

> Soy la madre, incivilizada y terrible, hermana de las sirenas, alma en pena.
> Impongo mi mirar que fascina, mis golpes, mis caricias bajo pena de muerte o parálisis. Soy la mami. La muerta.
> *Acompañada de yeguas y lobos presencio la aparición de los espectros.*

Laika casi no tiene más texto que decir, pero en forma de perra disecada reina omnipresentemente en el escenario durante toda la obra, desde lo alto de una columna transparente de plástico. Por su posición y su afirmación, de que es la hermana de las sirenas, esta *madre muerta* evoca asociaciones involuntarias a un personaje de la mitología griega, ya que Laika permanece en su sitio como una esfinge petrificada, como la hija de Sirio, la Canícula.[21] A este significado mitológico se añade otro lingüístico que vuelve aún más complejo el personaje de la madre presente y muerta. *La perra* es una palabra despectiva para mujeres consideradas como putas, para mujeres que paren bastardos. ¿Cómo se integra este personaje en el tejido complejo de la obra? Para poder contestar esta pregunta hay que explicar primero cómo la Junta Militar usaba en su discurso nacional connotaciones maternales y paternales, a fin de legitimar su régimen violento.

El discurso y la escritura -políticos o poéticos- sobre el continente latinoamericano o sobre la patria están organizados de una forma muy evidente con las clasificaciones sexuales. El subcontinente latinoamericano se equipara en numerosos textos a la *Tierra Madre* –como la tierra de las generaciones precolombinas, lugar simbólico de una tradición virgen– o sea, a la tierra maternal, que fue sometida y violada brutalmente

por los intrusos masculinos, españoles y blancos.[22] La figura ambivalente de la madre de hijos de sangre impura que sirve al mismo tiempo como refugio de la nostalgia de un origen no existente –el centro de la familia, la guardiana de las tradiciones antiguas– es un tópico central en muchos tratados literarios que tiene como tema la identidad latinoamericana.[23]

A la metáfora de lo maternal-femenino que simboliza el continente violado se contrapone la imagen del conquistador masculino, del blanco, del dominador, quien invadió el continente, quien se apropió de él. El conquistador se relaciona muchas veces con la forma patriarcal y centralista del pensamiento europeo, que predomina en la vida social, entre otras cosas, en forma de un catolicismo riguroso, principalmente en países como Argentina o Chile que tienen un alto porcentaje de inmigración europea.

La connotada divergencia sexual se ha agudizado aún más durante las Dictaduras, en las argumentaciones demagógicas que se utilizaban a fin de legitimar el régimen militar. La especialista en Filología Latinoamericana Diana Taylor publicó en 1994 un análisis [24] muy interesante sobre las estrategias de escenificación que utilizaba la Junta argentina para legitimar su política autoritaria de régimen militar. En este análisis se demuestra que la Junta escenificó su *misión para la salvación de la Patria*, como se calificaba la intervención violenta en el orden social por la misma Junta, como un drama de Edipo, en el cual se asignó a sí misma el papel de Salvador de la Madre Patria. Según Taylor, la Madre Patria argentina se solía representar en las declaraciones públicas y en los reportajes de los medios de comunicación como cuerpo herido y sangriento. En este drama, el papel de los malhechores se asignaba a los propios hijos subversivos y renegados, y el único que podía salvar el país herido/la madre herida de éstos era el aparato militar heróico. Al ser transformado el *débil* cuerpo social en un cuerpo femenino y pasivo por el discurso dominante de los militares, se localizaba simbólicamente la llamada violencia social en el seno materno: se decía que la Madre Patria se había desangrado y sus hijos, en vez de socorrerla, se habían bañado en su sangre. De esta manera, la Junta abrió la entrada al Salvador masculino (militar) en este drama construido.

Con contraproyecto a la corporeidad materna y sangrienta, los militares se presentaban como limpios, masculinos y sin sangre; actuaban como una superficie vistosa, bien proporcionada, estilizada, homogénea y lisa, lo cual se manifestaba por ejemplo en los uniformes y en los desfiles. *La guerra es limpia* era una de las consignas más citadas. La autoridad política representaba el drama de Edipo de la individuación masculina, mostrando escenas de heroísmo individual contra el enemigo, el cual era comparado con el lugar de la sangre, con la oscuridad amenazante. De modo que la figura de la madre obtuvo una connotación ambivalente. Por un lado, se la caracterizó como un lugar hostil y peligroso, de la oscuridad y de la inmundicia. Por otro lado, la construcción patriarcal de lo femenino como esperanza de una madre salvada y purificada –en analogía a la sociedad *purificada*– fue el motivo para cometer el acto *purificador* masculino, que legitimó todos los abusos por parte de los militares. En cierto modo, la Junta reclamó el derecho de parir, sometiendo a la Madre como semillero del mal para poder establecer la *ley de la sangre* en la genealogía patrilineal.

> *Thus, individual and collective fantasy of control and domination played out against castrated, feminized, and penetrable bodies (literally and/or metaphorical) meshed into a highly organized system of terror in which hatred of the feminine was not only the consequence, but, simultaneously, its very reason for being.*[25]

Uno de los problemas más difíciles en **Historia de la sangre** se refiere a las respuestas que encuentra la obra frente a las escenificaciones del drama de Edipo sobre la individuación masculina que, en condiciones parecidas, se dieron durante la Dictadura chilena de Pinochet, como también bajo el régimen militar argentino.

Como ya lo insinúa el título de la obra, la metáfora de la sangre adquiere una función central dentro de la obra respecto a la genealogía y al recuerdo del origen (perdido). ¡Se debe seguir escribiendo la *ley de la san-*

gre como un drama de Edipo? Y si es así, ¿de qué manera hay que hacerlo? ¿Se repite tan sólo el drama ya escenificado por los militares, en el cual el mundo del crimen sangriento, el mundo amenazador que se establecía en el oscuro mundo subterráneo del cuerpo herido de la madre horrible, está esperando su salvación por parte del héroe masculino? ¿Se está representando un panorama que reclama la mano salvadora del padre fuerte para que ponga orden en las maquinaciones incestuosas?

Al ver cómo está escenificado en la obra lo masculino, nos llama la atención la ausencia corporal de la figura del padre frente a la presencia reinante de la madre-perra. La figura del padre queda siendo sólo un objeto de la nostalgia que principalmente aparece en los fragmentos del texto del **Chilenito Bueno**. Su veneración por el libertador chileno y *padre de la Patria*, Bernardo O'Higgins, adquiere un carácter casi obsesivo, puesto que el **Chilenito** no deja de insistir en los rasgos comunes que cree compartir con él: ambos nacieron como hijos ilegítimos, bastardos, ambos cometieron un asesinato. O'Higgins se suicidó, el **Chilenito** asesinó a su esposa y a sus hijos. Al mismo tiempo, este deseo de identificación desacredita, sin embargo, la imagen idealizada del libertador paternal, tal como se presenta en los libros de historia de Chile, en los que estos aspectos no-deseados del pasado de O'Higgins no se mencionan.

Si se insistiera en la analogía entre la figura del padre fuerte y heróico con el Estado nacional idealizado, como lo sugiere la obra, la deconstrucción del héroe que realiza el personaje del **Chilenito Bueno** significaría, al mismo tiempo, el desenmascaramiento de la hipocresía de la construcción oficial del Estado nacional chileno. ¿Quiere la obra insinuar con esto, que la crisis del Estado nacional se explica con la ausencia de un padre fuerte, o incluso, que está directamente relacionado con ello? Asimismo, los demás personajes masculinos de la obra no corresponden de ningún modo a la imagen convencional del padre, por no hablar de un ideal heróico: ni el padre que tiene una relación incestuosa con su hija, que la viola y la deja preñada, ni el padre boxeador, que engendra incontables hijos para luego dejarlos desamparados.

El padre: no sirve o está ausente; la madre: es una perra mítica. En el Chile de nuestros días, ¿sigue estando Edipo ante el enigma de la esfinge? Cuerpos destrozados -desmenuzados, asesinados, desaparecidos, violados en su integridad humana, encerrados, marginados; están presentes en forma de testimonios cuyos portadores son los cuerpos de los actores. Son la materialización de un recuerdo que no tiene palabras. ¿O acaso estos testimonios tienen validez como testimonios sobre un estar social más allá de la construcción idealizada?

Si la obra del Teatro La Memoria trata de un testimonio del estar social, entonces se está hablando de una sociedad en la que la prohibición del incesto no ha sido puesta en vigor; de una sociedad que está buscando su origen en el drama de Edipo, antes que Freud lo pudiera aplicar a las estructuras familiares de la burguesía. Entonces, ¿podría ser que **Historia de la sangre** entona un canto fúnebre en honor al padre ausente y a la madre omnipotente? ¿O hay que entender **Historia de la sangre** más bien como contrataque *performativo* a la escenificación del drama de Edipo por parte del régimen militar, ya que lleva a escena temas, personajes y recursos estilísticos que en este drama no se mencionan, encubiertos por el gran silencio, así como por el olvido?

Frente a la estructura compleja y al gesto provocativo de la obra, una respuesta positiva a la primera pregunta sugestiva sería demasiado unidimensional y melodramática. Se supondría equivocadamente que la compañía teatral, al utilizar el modelo de Edipo, sólo reproduce un metatexto, que por su forma cerrada solamente puede aplicarse hasta cierto punto a las estructuras sociales heterogéneas que caracterizan los países latinoamericanos. Mejor es suponer que precisamente el planteamiento de la problemática de este modelo queda entretejido como un tema principal y subliminal (como el *sistema circulatorio* oculto de la obra) en la puesta en escena, ya que **Historia de la sangre** destruye, en todos los aspectos, la coherencia del drama de Edipo, tal como se creó, a fin de legitimar la dictadura militar. La obra no solamente rehusa el efecto

catártico (salvador) que parece tener el drama de los militares prometiendo la salvación, sino que tampoco atribuye a los protagonistas del drama una identidad clara. Para la gente del grupo, los estereotipos sexuales, que se definieron en el discurso militar, son motivo para la desconstrucción. Los personajes masculinos no son heróicos, los personajes femeninos no son ni amenazantes ni tan sólo construidos; rehusan más bien, como ya se ha explicado arriba, toda identificación. No están disponibles ni a construcciones paternales ni a maternales para estructurar la historia linealmente, ya que el padre está ausente y la madre muerta. De ella ha quedado la voz y la figura mítica, llena de ambivalencia, cuya característica esencial es la de no corresponder ni a la madre como ideal típico, ni a la madre como imagen hostil.

La Dictadura militar escenificó el drama de Edipo para encubrir que el orden social burgués, que entonces se reivindicaba, fue logrado con la más brutal violencia. Por ello, se reactivaron las estructuras de este drama, siguiendo los mandamientos de la familia burguesa: no codiciarás a tu Madre (en analogía a la inmundicia de la sociedad) y respetarás a tu Padre (en analogía al Estado fuerte). Teatro La Memoria lo va destruyendo poco a poco por medio de la obra. Más bien, juega el papel del revolucionario considerado como un *Anti-Edipo* . Al fin y al cabo es

> *(...) der Revolutionar (...) der erste, dem es gegeben it zu sagen: Odipus, kenne ich nicht -denn die abgetrennten Stuke bleiben an allen Ecken des historisch-gesellschaftlichen Feldes, das einem Schlachtfeld und keiner burgerlichen Theaterauffuhrung gleicht, kleben.*[26]

Historia de la sangre cita el drama de Edipo para cortarlo en trozos. En cada uno de los personajes,

Maritza Estrada, Paulina Urrutia, Francisco Reyes, Rodrigo Pérez, Amparo Noguera y Pablo Schwarz en *Historia de la sangre*, del Teatro La Memoria.

sólo se aplican partes del mito psicoanalítico de Edipo (como por ejemplo el incesto, la castración); Edipo, como personaje concluyente o figura clave, no aparece de ningún modo. Lo mismo pasa con la posición maternal y paternal: (...) *nur als Stucke existieren Vater und Mutter, und sie organisieren sich weder in einer Figur noch in einer Struktur, die beide in der Lage waren, das Unbewußte zu reprasentieren, vielmehr zerbrechen jene stets in Fragmente...*[27] Este asunto se capta con más precisión en la imagen del cuerpo desmenuzado de Aguila, cuya sangre fluye en el gran río de Santiago, el Mapocho. Esta imagen le sirve a la compañía de paréntesis metafórico en su intento de plantear el problema del recuerdo colectivo a lo que no se puede decir de la Historia, al Inconsciente Común. A través de la fragmentación de las imágenes sonoras y corporales que determinan la estética del espectáculo y repiten el gesto del desmenuzamiento a nivel de los signos, aparece lo irrepresentable del recuerdo. Al mismo tiempo se constata la imposibilidad de tener un origen claro. Al final, el deseo de que la Nación tenga un antepasado paternal, como lo expresa el personaje del **Chilenito Bueno**, termina siendo todo lo contrario. En la última parte de su confesión dice, enfatizando esta vez incluso el carácter (confidencial) de ésta a través de la dicción:

> *Quiero cambiar la vida sabe. Mi papá me dijo que yo iba a ser feliz sabe. No quiero recordar más al Padre de la Patria sabe. Porque yo por él yo he sufrido mucho, sabe, mucho, mucho.*

Dado que no es posible recordar el origen (de la Nación, de la Identidad, de la Descendencia, implicando la sangre pura), tampoco hay un final. Contrariamente a la lógica de Edipo, inherente al mito del origen puro y del héroe paternal, que legitimaba los discursos idealistas de los Estados nacionales, **Historia de la sangre** no pone ni un principio ni un fin. Parodia más bien el happy end inherente al mito demagógico creado por la Junta militar. Una de las últimas escenas de la obra muestra a los tres personajes masculinos, **El Chilenito Bueno**, **La Gran Bestia** y **El Boxeador**, uno al lado del otro y de cara al público. De repente, se giran hacia la derecha, después hacia la izquierda, como si fueran un ballet televisivo, mientras van espolvoreándose la cara con movimientos sincrónicos y pantomímicos y haciendo muecas sonrientes. Esta secuencia se repite varias veces. Los personajes hablan en coro:

> *Usted me nota que tengo?*
> *No me nota nada.*
> *Me nota que tengo no más.*
> *Ahora estoy feliz, feliz, feliz, porque ya no tengo.*

Después, todos los personajes cantan una canción y la acompañan con movimientos grotescos, como si todos flotaran entre las nubes. Rosa Faúndez, que durante toda la obra ha permanecido en su sitio dentro de la columna de plástico ya mencionada, vestida con un traje gris, como si estuviera sentada en el banquillo de los acusados, empieza a enunciar su confesión, ya citada anteriormente:

> *Ahí estaba el cuerpo de Aguila sobre el mantel de hule, separado en pedazos furiosamente muertos. Su tronco, sus piernas*
> *Su ca...*
> *Su be...*
> *Su za...*
> *(...)*

Luego siguen las palabras dichas por la **Chica del Peral**, repetidas esta vez en voz baja por Rosa Faúndez y con las cuales termina el espectáculo.

Etcétera, etcétera...

---

1. **Historia de la Sangre** se representó con ocasión del simposio *El Teatro del Cono Sur - Un encuentro con Alemania* organizado por el Instituto Internacional de Teatro Alemán (ITI) y la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, el 4 de febrero de 1996 en Berlín. En mi análisis me refiero a una grabación de video de una representación de la obra en Santiago de Chile. Le agradezco al Instituto Internacional de Teatro por haberla puesto a mi disposición.
2. 1a parte: **La manzana de Adán**, 1990.
   2a parte: **Los días muertos**, 1993.
3. Lagos de Kaissi, Soledad: *Imagen y gestualidad - La búsqueda de una nueva estética* en: *Teatro al Sur 1* (1994), pág. 31-42.
4. Véase Foucault, Michel: Histoire de la sexualité 1. La volonté de

savoir. Gallimard 1976, p. 197. (...) toute une politique du peuplement, de la famille, du mariage, de l'éducation, de la hiérarchisation sociale, de la propriété, et une longue série d'interventions permanentes au niveau du corps, des conduites, de la santés, de la vie quotidienne ont reçu alors leur couleur et leur justification du souci mythique de protéger la pureté du sang et de faire triompher la race. Le racisme a sans doute été la combinaison la plus naive et la plus ruisé - et ceci parc que cela - des fantasmes du sang avec les paroxysmes d'un pouvoir disciplinair.

5. Véase también Albó, Xavier: *Our Identity starting from pluralism in the base*, en: boundary 2, 20.03 (1993), pág. 18-33.
6. Rowe, William: *La crítica cultural: problemas y perspectivas*. Nuevo Texto Crítico, VII. 14/15 (1994), pág. 37-47 (pág. 42).
7. Compárese los ensayos críticos en el número citado de la revista boundary 2.
8. Rowe, *La Crítica* , pág. 37.
9. Aquí se podrían citar numerosos dramaturgos de diversos países latinoamericanos. En el teatro chileno contemporáneo son importantes entre otros Ramón Griffero, Inés Stranger o también Andrés Pérez.
10. Véase Richard, Nelly: Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática. Santiago de Chile, 1993.
11. Franco, Jean: *Reinhabithing the private*, en: *On Edge*. George Yudice/Franco/Flores (eds.). Minnesota, 1992.
12. Foucault, pág. 77, 78.
    Así como Franco, Foucault señala también el componente de derecho civil, así como el religioso de la confesión, aunque con la diferencia de que Foucault destaca principalmente la función de mantener el orden social, mientras que Franco se refiere al acto de incorporarse (de los grupos marginados) al orden simbólico y social, ya que el confeso tiene un público.
13. Foucault, pág. 79, 80.
14. Ibid, pág. 79 y 82.
15. Ibid, pág. 81
16. Lagos de Kassai. *Teatro La Memoria*, pág. 5.
17. Foucault, pág. 80
18. Véase el manifiesto de Castro: *La Puesta en Cuerpo*, manuscrito sin publicar.
19. Castro, *La Puesta en Cuerpo*.
20. A parte de una sola vez, en la que los actores masculinos sufren una hemorragia nasal, no hay más sangre en la obra.
21. Véase von Ranke-Graves, Robert: Griechische Mythologie. Reinbek bei Hamburg 1984, p. 115: Orthos quien engendró con *Echidne o Chimaira, la Esfinge, a Hidra y al León de Nemea, fue Sirio y/o la Canícula, quien proclamaba el Año Nuevo de Atenas.*
22. Véase p.e. Stranger, Inés: **Malinche**, Primer Acto, 250 (1993) o también Neruda, Pablo: *El canto general*, en: Selected Poems. Bly, Robert (Ed.) Boston, 1971.
23. Véase Octavio Paz: *Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la* carne misma de las indias. Paz Octavio: **El laberinto de la soledad**. México, Fondo de Cultura Económica. 14 1985, p. 77.
24. Diana Taylor: *Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo*, en Negotiating Performance. Taylor, D., Villegas, J. (eds.). Duke Univ. 1994, pp. 275-305.
25. Taylor, *Performing Gender*, pág. 285.
26. Deleuze, G.; Guattari, F.: Capitalisme et schizophrénie. I Anti-Oedipe. Paris, 1972.
27. Ibid p.115
    (...) le père et la mère n'existent qu'en morceaux, et ne s'organisent jamais dans une figure ni dans une structure capable à la fois de représ'enter l'incestueux, (...) mais éclatent toujours en fragments (...).

Bibliografía

Albó, Xavier: **Our identity starting from pluralism in the base.** En: Boundary 2, 20.3 (1993), pág. 18-33.

Castro, Alfredo: **La puesta en cuerpo**. Manuscrito no publicado.

Castro, Alfredo/Lombardi, Francesca: **Historia de la sangre**. Manuscrito no publicado.

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: **Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Oedipe.** Paris, 1972.

Grant, Michael/Hazel, J.: **Lexikon der antiken Mythen und Gestalten**. Munchen 1986.

Foucault, Michel: **Histoire de la sexualité 1. La volunté de savoir.** Gallimard, 1976.

Franco, Jean: **Reinhabithing the private.** En: Yudice, George/ Franco J./Flores, J. On Edge. Minnesota, 1992.

Kaminsky, Amy: **Reading the body politic.** Minnesota, 1993.

Lagos de Kassai, Soledad: **Imagen y gestualidad - La búsqueda de una nueva estética.** En: Teatro al Sur 1 (1994), pág. 31-42.

Lagos de Kassai, Soledad: **Teatro La Memoria. Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90.** En esta Revista Apuntes N°112. Escuela de Teatro P.U.C., 1er semestre 1997.

Paz, Octavio: **El laberinto de la soledad**. México, 1985.

Richard, Nelly: Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática. Santiago de Chile, 1993.

Rowe, William: La crítica cultural: problemas y perspectivas. En: Nuevo Texto Crítico, VII. 14/15 (1994/1995), pág. 37-47.

Stranger, Inés: **Malinche**. En: Primer Acto, 250 (1993).

Taylor, Diana: **Performing Gender. Las Madres de la Plaza de Mayo**. En: Negociationg Performance. Taylor, D./Villegas, J. (eds.). Duke Univ. 1994, pág. 275-305.

Viñas, David: **Indios, ejército, fronteras**. México, 1982.

Estrenos Nacionales Segundo Semestre 1996

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Galdames, vida y obra de un espermatozoide chileno*	Cristián García Huidobro Jorge López		La Carpa Manquehue esq. Pdte. Riesco	- -Luis Weinstein -Luis Weinstein -Greta Estévez	Julio
Echate mentholatum*	Creación colectiva	Alvaro Rudolphy Fernando Larraín Francisco Melo Ana Luz Figueroa	La Comedia	-Colectiva -Luciano Morales -Gabriel del Carril -Antonietta Moles Música: Fernando Larraín	Julio
Mano bendita*	Enrique Lafourcade Adapt. Raúl Rivera		Diego Rivera (Puerto Montt)	-Raúl Rivera	Julio
Procedimientos*	Alejandro Campos	Teatro Expiatorio	Sala 2 El Convencillo	- Alejandro Campos - - - Rodolfo Elorrieta	Agosto
El ciego*	Eusebio Ibar		Museo de Arte Contemporáneo	-Manuel Peña - Instalaciones: Ismael Frigerio - -Juana Díaz	Agosto
El zorzal ya no canta más*	Gustavo Meza	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varas	-Gustavo Meza -Guillermo Ganga -Guillermo Ganga -María Francisca Rosas Música: Gardel-Lepera Juan Cristóbal Meza	Agosto
Así en la tierra como en el suelo*	Edgardo Bruna (Basada en textos de Jorge Díaz)		Teatro Bellavista	-Edgardo Bruna -Guillermo Ganga -Guillermo Ganga	Agosto
La pérgola de las flores	Isidora Aguirre Francisco Flores del Campo	Teatro Municipal y Centro Cultural Est. Mapocho	Est. Mapocho	-Andrés Pérez -Diseño: Alejandro Rogazy y Chino González -Luis Reinoso -Mario Lobos y Daniel Palma Coreogr.: Hirasio Chávez y Andrés Pérez	Septiembre
Se-paradas* **(teatro-bar)**	Creación Colectiva	Consuelo Holzapfel Mabel Farías Andrea Lihn	Restaurante Le'Cotton		Septiembre

RA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
a leche*	Verónica Duarte	La Fiebre	Centro de Extens. U. Católica	-Sebastián Vila -Olaf Palmer - -Mónica Navarro	Octubre
rte de la fuga	Raúl Rivera	La Bendita Comparsa	La Feria	-Horacio Videla -La Bendita Comparsa -Elías Sepúlveda -Arahi Chinga y Paola Saavedra	Octubre
eductor*	Benjamín Galemiri	El Bufón Negro	Agustín Siré	-Alejandro Goic -Alejandro Goic y Alvaro Grossi -Alvaro Grossi	Octubre
bellas atroces*	Adapt. La casa de las bellas dormidas de Yasunari Kawabata	RKO Fábrica de Sueños	Nuval	-Víctor Carrasco -Jorge González -Andrés Poirot -Jorge González Música: Juan Carlos Zagal	Octubre
stán e Isolda*	Marco Antonio de la Parra		El Convencillo II	-Carla Achiardi -Isabel Fuenzalida -Francisco Fernández -Carola de Negri	Octubre
visita*	Claudia di Girólamo		La Comedia	-Claudia di Girólamo -Nuri González -Guido Ortiz Pablo Núñez	Noviembre
rtunato, un viaje al azón de Chile*	Fidel Sepúlveda	Office Culturel de Cluny	Centro Cultural Montecarmelo	-Martine Bely	Noviembre
ice patria*	Creación Colectiva		Plaza Ñuñoa	-Sergio Gajardo -Marcelo Pizarro -Marcelo Pizarro -Iseda Sepúlveda y Claudio Belair Música :Alejandro Miranda	Noviembre
churnbeque zofri*	Bernardo Guerrero Jiménez	Compañía Teatro Universitario Expresión	Teatro Municipal de Iquique	-Iván Vera Pinto	Diciembre
ombre que compraba ndia cosas*	Luis Rivano		Sala Cuatro	-Silvia Santelices -Diego López -Patricio Orózegui	Diciembre

Estrenos Internacionales Segundo Semestre 1996

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Las aventuras de Scapin	Molière	La Esquina	La Esquina	-Claudio Arredondo - - -Francisca de Jorquera Música: Marco Carrasco	Julio
Demián	Hermann Hesse	Hermann Hesse	Goethe Institut	-Italo Tai - -Elías Sepúlveda -Oziel Bustamante	Julio
DanzApache	John Patrick Shanley	Compañía en la Mira	Plaza Ñuñoa	-Juan Bennett -Teatro En la Mira -Elías Sepúlveda	Julio
Metro (una de pasajeros)	Francisco Sanguino Rafael González	Compañía La Manzana, Teatro Inestable de Santiago	Agustín Siré	-Cristián Quezada -Enrique Muñoz - -Enrique Muñoz Música: Pablo Toledo	Julio
Tres mujeres altas	Edward Albee	Teatro de la U. Católica	Eugenio Dittborn TEUC	-Ramón Núñez -Pablo Núñez -Ramón López -Pablo Núñez	Agosto
Anillos	Basada en textos de J. R.R. Tolkien	Teatro Juego	XI Festival de Teatro Instituto Chileno Norteamericano	-Raúl Llovet -José Bustos -Christian Zurita -Quano Delgado	Agosto
La música	Marguerite Duras (adaptación)		Agustín Siré	-Néstor Cantillana -Mauro Ramírez -Jorge Ayala-Jorge Carmona -Rodolfo Elorrieta	Agosto
El traje nuevo del emperador	Hans Christian Andersen (adapt.)	Teatro Mosaico	Sala la Capilla Centro Cultural Montecarmelo	-Alejandro Bloomfield -Eduardo Jiménez y Pablo Ausensi - -Beatriz Gutiérrez y Bery de la Fuente	Agosto
Perversión sexual en Santiago	David Mamet	El Cancerbero	XI Festival de Teatro Instituto Chileno Norteamericano	-Andrés Céspedes	Septiembre

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Quarteto	Heiner Müller	Delfina Guzmán Alfredo Castro	La Comedia	-Rodrigo Pérez -Pablo Núñez -Guido Ortiz Pablo Núñez	Septiembre
La ley de la selva	Elvira Lindo		Sala Cuatro	-Abel Carrizo -Ignacio Covarrubias -Enrique Núñez -Monserrat Catalá	Octubre
Privacia, por favor...	Sebastián Junyent	Compañía Teatro Chileno	Teatro de la Esquina	-Claudio Arredondo -María Paz Morales -Pedro Silva	Octubre
Medea material	Heiner Müller	Teatro de la Ausencia	Sala de las Artes, Estación Mapocho	-Viviana Steiner -Rodrigo Tisi -Diego Dussel -Claudia Portugueiz	Octubre
Papi	Carlos Gorostiza		Multisala Kilshot	-Raúl Osorio -Susana Bomchil	Octubre
Salomé en el jardín	Oscar Wilde (Adaptación)		Jardines del Palacio Cousiño	-Ricardo Balic -Manuela Arrúnez - -Raúl Miranda	Noviembre
La misión	Heiner Müller	Nuevo Teatro La Memoria	Goethe Institut	-Alexander Stillmark Diseño: Rodrigo Bazaez	Noviembre
Olelia y su mágico teatro móvil*	Claudia Echenique (Adapt. cuento de Michael Ende)	Compañía Teatro de la Magdalena	Jardines Corp. Cultural de Las Condes	-Claudia Echenique -Diseños: Herbert Jonckers, Elías Figueroa -Esc. y Vest.: Adolfo Birkner y Sonia Hischberg Muñecos y sombras: Andrés Aliaga	Diciembre

*Primer Estreno
Recopilación Alberto Vega

CTC

Lo más importante es Usted

CHILETABACOS

copec M.R.
Primera en servicio

Itala
REPRESENTANTE OFICIAL DE FIAT EN CHILE

PUBLICACION SEMESTRAL

TEATRO XXI

REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Buenos Aires
- Compañías extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cine
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

Dir. Osvaldo Pellettieri
Facultad de Filosofia y Letras
25 de Mayo 217 • 4° piso
(1002) Buenos Aires (Argentina)

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

ARGENTINA	**ESPACIO** **TEATRO 2** **TEATRO-CELTIT**
COSTA RICA	**ESCENA**
CUBA	**CONJUNTO** **TABLAS**
CHILE	**APUNTES**
ESPAÑA	**ADE** **ENTREACTE** **PRIMER ACTO** **PUCK**
ESTADOS UNIDOS	**GESTOS** **LATIN AMERICAN REVIEW** **OLLANTAY THEATER MAGAZINE** **DIOGENES**
MEXICO	**MASCARA** **REPERTORIO**
PORTUGAL	**CUADERNOS**

REVISTA

apuntes

TEXTOS DE TEATRO:

N° 99 **Cartas de Jenny**
de Gustavo Meza

N° 100 **Este domingo***
de José Donoso en adaptación de Carlos Cerda

N° 101 **Cariño malo**
de Inés Margarita Stranger

N° 102 **¿Quién me escondió los zapatos negros?**
Creación colectiva, Teatro Aparte

N° 103 **El rey Lear** (fragmentos)
en transcripción de Nicanor Parra

N° 104 **¡Cierra esa boca Conchita!**
de José Pineda

N° 107 **Dédalus en el vientre de la bestia**
de Marco Antonio de la Parra
El guante de hierro
de Jorge Díaz

N° 108 **Las siete vidas del Tony Caluga**
de Andrés del Bosque

N° 109 **La pequeña historia de Chile**
de Marco Antonio de la Parra

N° 110 **La catedral de la luz**
de Pablo Alvarez

N° 111 **El desquite**
de Roberto Parra

N° 112 **Quarteto, Medea material y La misión** (fragmentos)
de Heiner Müller

TEATRO Universidad Católica

Revista Apuntes
Pedidos y suscripciones:
Escuela de Teatro U.C.
Jaime Guzmán Errázuriz E. 3300
Santiago - Chile
Teléfono 686 50 83
Fax 686 52 49