



Nº ISSN - 0716-4440
Revista Apuntes Nº 101 Primavera 1990-Verano 1991
Fundada en 1960

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

Director Escuela de Teatro
Paz Yarrázaval

Directora Revista Apuntes
María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora
Consuelo Morel M.

Comité Editorial
Eduardo Guerrero
María de la Luz Hurtado
Ramón López
Consuelo Morel
Héctor Noguera

Edición
Eduardo Guerrero
María de la Luz Hurtado

Secretaría y Ventas
Hilda Mesa Amaro

Diseño Gráfico
Vesna Sekulovic

Foto Portada
"Cariño malo"
Claudia Celadón, Giselle Demelchiorre, Paulina García
Foto: Claudia Echeñique

Impresión
Imprenta Craa

Las opiniones aquí expresadas
son responsabilidad de sus autores.

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

Sumario

BIBLIOTECA
 CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN
 Facultad de Humanidades, Universidad Católica de Chile

REVISTA APUNTES N°101

Primavera 1990-Verano 1991

Editorial	3
Reportaje a Cariño Malo	
• Ficha Técnica de Cariño Malo	5
• A propósito de Cariño Malo - <i>Inés Stranger</i>	7
• Gestación, objetivos y metodología - <i>Claudia Echenique</i>	8
• Reflexiones o Comentarios - <i>Ana María Noé</i>	12
• Texto completo de la obra Cariño Malo	17
• La construcción de un espacio femenino - <i>Milena Grass</i>	25
• Palabra de mujer - <i>Germán Bravo</i>	37
• Percepción crítica - <i>Juan Aguilera</i>	39
Reportaje a La Manzana de Adán	
• Ficha Técnica de La Manzana de Adán	44
• Vagando por los márgenes - <i>Alfredo Castro</i>	45
Reportaje a Theo y Vicente Segados por el Sol	
• Ficha Técnica de Theo y Vicente Segados por el Sol	50
• La pupila volcada al vacío - <i>Alfredo Castro</i>	51
• Un escenario para la muerte - <i>Gaspar Galaz</i>	54
• La iluminación en el límite de lo tangible - <i>Ramón López</i>	56
Reportaje a Km 69 Are You Lonesome Tonight?	
• Ficha Técnica de Km 69 Are You Lonesome Tonight?	61
• En torno a la soledad - <i>Victor Carrasco y Santiago Ramírez</i>	62

Reportaje a Ulf

- Ficha Técnica de Ulf68
- Mi experiencia como actriz en Ulf - *Verónica Oddó*69
- Ulf en Chile - *José Pineda*.....73

Reportaje a Locos de Amor

- Sam Shepard: hiperrealismo
y los juegos con perspectiva - *Jean F. Capello*77

Temas de Discusión

- ¿Qué teatro? ¿Qué modelos? ¿Qué utopías? - *Luis Vaisman*82
- Modos y temas del teatro chileno:
la voz de los 80 - *Juan Andrés Piña*84
- Lo antropológico en el discurso escénico
latinoamericano - *Magaly Muguercía*88
- ¿Mundo nuevo? ¿Teatro nuevo? - *Chris Fassnidge*101
- Testimonios - *José Montelón*.....107

Teoría Teatral

- La herencia clásica del teatro postmoderno - *Patrice Pavis*117
- Palabras sobre las palabras - *Vaclav Havel*128
- El teatro de Beckett: un *insight* del narcisismo - *Consuelo Morel*135

Actualidad Teatral

- Celebración N°100-30 años de revista *Apuntes*140

Memorias

- Sonia Fuchs - *Paz Yrarrázaval*141

Reseñas

- Autores y textos de obras teatrales publicadas
por revista *Apuntes* a través de sus 30 años143
- Estrenos teatrales en Santiago,
segundo semestre 1990 - *Eduardo Guerrero*146

Editorial

Al planear el N° 101 de *Apuntes*, sentimos el impulso de reflejar el cambio de folio que implica sobrepasar el N° 100 y los 30 años de nuestra revista. Para ello, nada mejor que dedicar el número a las manifestaciones teatrales de los creadores jóvenes que recién incursionan en nuestros escenarios con propuestas de interés, o que asientan un trabajo que hasta ahora no había tenido mayor resonancia pública. Por cierto, y como corresponde a su situación de personas llenas de entusiasmo e ideas que están afirmando una postura teatral, su discurso recurrente es el de la **renovación** de las prácticas y estéticas teatrales dominantes.

El que su trabajo sea verdaderamente renovado, el que sus propuestas permitan abrir nuevas sendas para el teatro, será cuestión que el público, los demás creadores y la crítica actual y futura tendrá que ir constatando, y que seguramente alimentará muchas páginas de los *Apuntes* de esta década del 90. Por ahora dejamos sentado con los artículos acerca de **Cariño malo**, que constituye nuestro reportaje central, de las obras dirigidas por Alfredo Castro **La manzana de Adán** y **Theo y Vicente segados por el sol**, y de la obra premiada en un festival de teatro de jóvenes valores, **Km 69 Are you Lonesome Tonight?**, la existencia de realizadores que traen nuevas energías a la creación teatral en el país.

Completamos la sección *Reportajes* con la obra **Ulf**, montada en Buenos Aires con la participación de un destacado director y actriz chilenos y que, tras obtener importante reconocimiento a través de América y Europa, fue finalmente presentada en Chile. Sea ésta una forma de recuperación de aquel teatro hecho por chilenos fuera del país y que hemos de asumir como parte de nuestro patrimonio cultural. También, a propósito del montaje en Chile de **Locos de amor**, publicamos un artículo de la profesora Jean Capello sobre Sam Shepard y el hiperrealismo.

El espíritu central que inspira este número es recogido en *Temas de Discusión* a través de diferentes propuestas de interpretación del momento teatral actual en Chile, Latinoamérica y Occidente en general.

Hay consenso que se viven nuevos tiempos, ya anunciados en nuestro N° 100 en el foro sobre la crisis de los modelos y utopías en el fin de siglo. Juan Andrés Piña se refiere ahora al teatro chileno en la década del 90 y Magaly Muguercia hace otro tan-

to a nivel latinoamericano, mientras que Luis Vaisman se pregunta acerca de la pertinencia de plantear estos temas. Por su parte, Chris Fassnidge realiza un diagnóstico del teatro actual confrontado con otros medios contemporáneos, proponiendo algunos puntos de apoyo para renovar y rescatar la especificidad del teatro. Finalmente, José Monleón aporta su testimonio acerca del teatro latinoamericano y el español situando el momento actual en una perspectiva histórica.

En *Teoría Teatral* Patrice Pavis sistematiza las nuevas corrientes teatrales a nivel mundial vinculadas al post modernismo, en tanto Vaclav Havel, dramaturgo y presidente actual de Checoslovaquia, reflexiona acerca del impacto del momento político-social en la cultura y en el rol de los artistas, y Consuelo Morel, con ocasión de cumplirse un año de la muerte de Beckett, realiza una lectura de su teatro desde una clave psicoanalítica: el narcisismo, inserto en la problemática cultural que plantea al hombre la historia contemporánea.

Recordamos, en *Memorias*, con dolor y reconocimiento a nuestra querida amiga y compañera de trabajo Sonia Fuchs, recientemente fallecida.

Finalmente, un regalo para nuestros lectores: la lista completa de las obras teatrales publicadas por *Apuntes* a través de estos 30 años, fuente de consulta y documento valioso de la más vasta colección de títulos teatrales existente en el país.

M. L. H.

Reportaje a Caimo molo

de Inés Margarita Stranger.

Estrenada en la sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica de Chile en abril de 1990, fue repuesta a fines de año en la Sala 1 del mismo teatro.

Ha participado en diferentes eventos teatrales internacionales, como el Festival de Manizales y de Cali, Colombia, en "Así me gusta Chile" en Buenos Aires, y en diversas ciudades de Chile y Colombia.

Ficha Técnica

<i>Autor</i>	:	Inés Margarita Stranger
<i>Dirección</i>	:	Claudia Echeñique
<i>Escenografía</i>	:	Marcela Correa
<i>Vestuario</i>	:	Alejandra Muñoz
<i>Iluminación</i>	:	Ramón López
<i>Música</i>	:	Magdalena Soto
<i>Producción</i>	:	Elizabeth Rodríguez
<i>Producción Teatro U. C.</i>	:	Guillermo Murúa

Reparto

Victoria	:	Claudia Celedón
Eva	:	Paulina García
Amapola	:	Giselle Demelchior



Giselle Demelchior, Paulina García y Claudia Celedón. Foto: Gonzalo Quirol.

A PROPÓSITO DE **CARIÑO MALO**

INÉS MARGARITA STRANGER

Dramaturga y actriz

Gracias a **Cariño malo** he podido participar en varias discusiones relacionadas a la construcción dramática. Lo que se llamaba dramaturgia ha sido puesto en el banquillo de los acusados y ya no está tan clara la forma que debe adoptar un texto para pertenecer al género dramático. Ya no existe una estructura dramática adyacente a todas las obras de teatro, con un conflicto que se desarrolla inevitablemente por personajes que, con sus acciones, se disputan la satisfacción de sus necesidades contrarias. Cuesta encontrar al protagonista y al antagonista luchando por sus intereses dramáticamente vinculados, donde el logro de los objetivos del uno significa el fracaso de los objetivos del otro.

Esta fórmula mágica es cuestionada hoy día; sobre todo, creo, porque no resulta tan fácil descubrir en otro el antagonista de la propia realización y es uno mismo, frecuentemente, el obstáculo que se debe vencer para realizar los proyectos y anhelos. De este modo, una estructura teatral que personifica el conflicto no da cuenta de la desintegración que cargamos. El protagonista es su propio antagonista, sus objetivos en la vida no están tan definidos ni tiene un proyecto claro que pueda llevarlo a determinar una acción conse-



cuente, a vencer obstáculos y a aspirar a un triunfo concreto.

El foco de lo dramático se encuentra a menudo en los conflictos existenciales, en la búsqueda de la identidad, en la lucha que se desarrolla con nuestros fantasmas y tradiciones y es por esto, tal vez, que la noción de conflicto se haya desplazado hacia la introspección y el teatro esté adoptando otra manera de representar su drama. Se expresa en un lenguaje fraccionado, más icónico, más gestual, en la búsqueda de una ritualidad más que de un discurso. Siempre en el intento de crear una atmósfera más psicológica que real, de envolver al espectador en una vorágine de imágenes que lo remitan a una vivencia profunda. Hay una suerte de primitivización del espectáculo que preocupa a algunos, pero que busca del teatro lo que le es más esencial. ¿Para qué intentar reproducir la realidad, si el cine y la televisión son tan eficientes en eso?

Resulta difícil, para quien quiere escribir teatro, ingresar al oficio en un momento en que éste se está redefiniendo. Uno quisiera pertenecer a una gran tradición literaria. Sin embargo, la magia del teatro se logra sólo si todos los elementos que lo componen convergen en un fenómeno vivo. Este es, tal vez, el desafío para los nuevos autores. •

GESTACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

CLAUDIA ECHENIQUE

Directora y actriz



Por herencia o vocación, estamos involucradas en el arte de hacer teatro. Queremos un teatro activo que a su vez genere otras cosas; un teatro que sirva de punto de partida para proponer una idea, una reflexión, una emoción o bien un cambio de conducta. La experiencia teatral es siempre única, dinámica, impredecible. Es como embarcarse y alejarse de lo conocido: *Cariño malo* fue el resultado de nuestro viaje. Sólo mujeres en el barco, eso sí, porque esta aventura se trató de muchas cosas, pero fundamentalmente, de una que nos movilizó en un principio; comprender qué significa el hecho de ser mujeres y asumir creativamente aquello que nos es propio y original.

Esta preocupación nació de que como mujeres nos sentíamos profundamente marginadas en el ámbito teatral. Observamos que el teatro existente en nuestro país no había abordado la temática y el protagonismo femenino desde una perspectiva integral. Queríamos hacernos cargo de esta carencia y nos propusimos tomar el espacio escénico para desarrollar nuestras inquietudes.

En nuestra indagación del mundo femenino, nos encontramos con la ayuda de grandes y anónimas mujeres, quienes con su sabiduría, cariño y absoluta confianza, nos hicieron ver que hay una conquista colectiva

que realizar. Comprendimos que el espacio teatral y nuestra presencia en él nos otorgaba una voz pública.

Así hoy, repensando nuestra experiencia y comunicándola, nos acercamos también a nuestras inquietudes y definiciones: trabajar activamente en la búsqueda de un lenguaje propio y en el desarrollo y revisión de políticas teatrales.

Es cierto entonces que nuestras motivaciones estuvieron siempre ligadas a la búsqueda de nuestra identidad y a un deseo de auto-afirmación. Sabemos que realizar los sueños en teatro no es una tarea fácil, y no lo fue para nosotros. Así y todo construimos una utopía posible. Creímos con tanta vehemencia en nuestro proyecto que encontramos los medios de producción para realizarlo. Creamos las condiciones necesarias para experimentar libremente y sacar adelante nuestro *Cariño malo*.

Nuestros objetivos eran muchos y muy variados. Tal vez no muy específicos y bastante ambiciosos, pero honestamente, queríamos un montón de cosas: sintetizar experiencias vividas y compartidas por las mujeres, experimentar, identificar y luego poder transmitir emociones propias de lo femenino. Nos interesaba producir diálogo y discusión con nuestra particular manera de ver las cosas. En síntesis, queríamos encontrar un lenguaje

propio, y que las mujeres se identificaran y emocionaran con los personajes y su discurso.

Sabíamos que para poder hacer esto necesitábamos indagar en nuestra intimidad, comprometernos con nuestras fantasías y obsesiones. Es por esto que *Cariño malo* fue el resultado de la interacción de todas las personas que estuvimos involucradas, tanto en la gestación como en la realización de este proyecto.

Como era nuestra primer experiencia juntas, había gran voluntad y una disposición muy abierta hacia el trabajo. Cuando comenzamos a juntarnos no fue difícil que se generara una dinámica de grupo ágil y comprometida.

Podemos reconocer varias etapas en nuestro trabajo, que fueron coincidiendo con el espacio físico en que nos encontrábamos.

Durante la primera etapa ensayamos en

el centro para la mujer *La morada* donde trabajamos sistemáticamente. Allí comenzó nuestro trabajo escénico y de entrenamiento físico. Empezamos por realizar ejercicios que nos acercaran a nuestro inconsciente, surgiendo de aquí material que en algunos casos se transformó en imágenes y otras en texto. Esta etapa de ejercitación fue importante por varias razones; primero, porque se establecieron en la práctica algo así como las bases del trabajo grupal. Sabíamos qué podíamos esperar de las demás y qué nos podía ser exigido. Por otro lado, se produjeron momentos muy sensibles y delicados que nos hacían comprender que teníamos entre manos algo que requería de un cuidado y de una dedicación muy especial. Fueron momentos de fluidez, porque siempre avanzábamos hacia alguna parte, íbamos descubriendo en gestos, movimientos o textos, situaciones que nos eran relevantes y que nos interesaba abordar.

Magdalena Soto, Marcela Correa, Claudia Echenique, Alejandra Muñoz, Elizabeth Rodríguez, Inés Stranger, Paulina García, Giselle Demelchior, Claudia Celedón, creadoras de *"Cariño malo"*.



Otro aspecto clarificador para el trabajo fueron las constantes discusiones que sostuvimos para esclarecer aquello que estábamos tanteando. En ellas establecíamos explícitamente qué era aquello que queríamos decir, lo justificábamos y luego buscábamos la manera de que al hacerlo, fuera un aporte en términos teatrales. También realizamos muchos ejercicios de improvisación donde individualmente primero y luego de manera colectiva se desarrollaba una preocupación común que queríamos tratar en la obra.

Paralelamente, desarrollamos un trabajo relacionado con la identificación de emociones básicas y su traducción corporal, donde las actrices debían responder físicamente al impacto que éstas les iban produciendo en diferentes situaciones.

Fuimos descubriendo resortes dramáticos a partir de los cuales estructurábamos secuencias y conformábamos módulos que respondían a una arquitectura teatral deseada. Uno de nuestros objetivos era que el espectador tuviese la oportunidad de elegir hacia donde dirigir su atención, por lo que trabajamos la simultaneidad de acciones, la alternancia de éstas y el foco. Aunque la acción verbal estuviese a cargo de una actriz, las otras dos y la música se convertían en potenciales focos de atención, que bien podían por medio de la acción física o el sonido desarrollar una historia complementaria o encontrada con el texto, sirviendo así de contrapunto o acento.

La construcción de símbolos, y la utilización de éstos, nos parecía una manera de hacer crecer los elementos escénicos, sacándolos de su contingencia para convertirlos en elementos abiertos cuya significación dependiera de quien decodificara.

Comenzamos a hablar de viajes colectivos y de viajes individuales; en ciertas ocasiones los tres personajes vivían el mismo momento y en otras era un personaje quien nos invitaba a participar de su particular vivencia. Es así como se fueron estableciendo dos líneas de acción: una que llamamos la realidad y una segunda donde saltamos al

mundo de los sueños, el recuerdo o las fantasías.

En las conversaciones posteriores a la realización de los diferentes ejercicios, hubo temas en los que fuimos profundizando y otros que descartamos porque no encontrábamos la forma escénica de tratarlos.

El material de apoyo (textos, fotografías, pinturas, videos, etc.) del cual nos íbamos nutriendo, nos proponía diferentes estéticas, contenidos o metodologías. Personalmente me interesaba discutir y desarrollar algunos conceptos teatrales, por lo que mis aportes se relacionaban con la formación del actor y el espacio escénico. Intentábamos luego, por medio de la ejercitación, identificarlos y aplicarlos. Hablo de conceptos como el equilibrio y la ruptura de éste, el impulso, la acción, la reacción etc., diferentes términos con los cuales nos fuimos familiarizando, hasta ir conformando un lenguaje común.

La segunda etapa se inició cuando en un momento dado surgió la necesidad de efectuar una gran síntesis de todos los ejercicios realizados y trabajar en un espacio más amplio. Nos trasladamos a un galpón que nos cedió la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Allí como primera tarea nos propusimos estructurar una *muestra* que nos sirviera para ver qué tanto de lo que habíamos experimentado podía ser utilizado como material en el montaje final. Queríamos ver, de acuerdo a las opiniones de los invitados, qué contenidos se estaban transmitiendo y cómo éstos eran percibidos por ellos. Fue una experiencia bien interesante, ya que nos sirvió para deshacernos de mucho material y para privilegiar otro, cuyo valor se encontraba en la solidez con que abordaba un aspecto específico.

Si bien el resultado de nuestra selección escasamente guarda alguna relación con la obra en sí, el hecho de haberla realizado nos reportó, primero, la noción de que teníamos una manera muy nuestra de hacer las cosas que se reflejaba tanto en la forma como en el fondo del encuentro. Segundo, gracias a la discusión individual que sostuvimos con las



Paulina Garcia y Giselle Demelchior. Foto: Gonzalo Quiral.

asistentes pudimos enfrentarnos a una crítica aportadora que corroboró algunas de nuestras intuiciones. Tercero, al interior del grupo de trabajo se hizo inminente la necesidad de ver el proyecto realizado.

Tal vez como consecuencia de esto mismo, nuestro siguiente paso fue intentar montar algunos de los textos definitivos. Esto nos dificultó mucho las cosas y producto de la inexperiencia nos fuimos alejando de cualquier posibilidad de encuentro.

Tras un infecundo período de búsqueda, nos encontramos sumidas en el más profundo extravío, al tiempo que nos llegó el momento de trasladarnos al Teatro de la Universidad Católica. Así, luego de asumir la crisis, redefinimos nuestros respectivos roles y nos planteamos la necesidad de realizar un nuevo trabajo de mesa donde analizáramos

textos, situaciones y personajes, para luego establecer claramente qué metodología se emplearía, para no ya la experimentación sino el montaje del texto definitivo, cuyo proceso de creación se había ido produciendo paralelamente. El encuentro con la parte textual de la obra implicaría ahora un trabajo integrado a la dramaturgia.

En la sala de arriba del teatro U. C. (durante nuestra última etapa) comenzamos a estructurar definitivamente lo que sería la obra. Fuimos primero armando las diferentes escenas, de manera unitaria y posteriormente las fuimos agrupando y convirtiendo en secuencias. La obra tiene tres partes que se desarrollan en dos espacios físicos. La segunda parte que ocurre en la cárcel fue la que nos costó menos amarrar. La situación de enfermedad y encierro nos permitía jugar con la fantasía y la realidad, fácilmente, sin tener que ir creando nuevas convenciones. Esta parte posteriormente resultó más fluida de actuar. El comienzo, si bien creemos nunca se resolvió del todo, intentaba por una parte situar a los espectadores, participándolos de lo que vendría a continuación en términos de la historia (de la ruptura amorosa en sí) y por otra, sentar las bases de lo que sería el espectáculo en términos de lenguaje teatral. Lo último que descubrimos fue el gesto de unidad e integración que acompaña el monólogo final. Durante toda esta etapa, fuimos complementando el trabajo de montaje con improvisaciones muy largas que respaldaban las situaciones que evocaba el texto: paralela a la historia que se contaba, cada actriz recurría al material de apoyo que había construido durante los ejercicios.

Creo que uno nunca va a poder dar cuenta realmente de la magia que acompaña los procesos creativos. El teatro es un conjunto de energías que funcionan bien cuando se encuentran y caminan en la misma dirección. Es un proceso complejo, fascinante y seductor. Hicimos un esfuerzo por ser protagonistas de nuestra historia y no nos queda más que agradecer la forma en que se nos devolvió la mano. •

REFLEXIONES O COMENTARIOS

ANA MARÍA NOÉ

Psicólogo

Audacia y valor, una decisión inquebrantable para sortear los obstáculos de las propias resistencias en la búsqueda de honestidad consigo mismas. Un deseo consciente de romper el silencio que las oprime, de romper las amarras de lo convencional, de ir más allá de lo conocido, de penetrar más profundamente en las raíces de sus existencias. Un deseo de sacarse el traje viejo y de salir del ámbito estrecho donde las llevó la sociedad hasta quedar, por fin, asomadas en el umbral de lo posible, aún invisible; sólo vulnerables a lo nuevo, a lo desconocido; unidas en el amor a sí mismas, en la sabiduría de ser solas, en el saber que la vida continúa bullendo en ellas, que hay secretos por develar, nuevas semillas que desarrollar.

Esta obra es un acto alquímico. Es magia pura realizada con la más inocente entrega al destino que concertó esta cita entre estas mujeres valientes, fuertes, buscadoras, sensibles a los propios impulsos de su inconsciente. Digo que es magia, pues en el proceso de realización de la obra, mientras la van concibiendo y viviendo, ellas, las actrices y demás participantes, van experimentando un cambio, una transformación en sí mismas. Ellas entran a jugar, se presentan, dialogan, se dan a conocer, se desnudan, se interrelacionan e influyen; se unen, se separan, se



reencuentran. Cada una va desarrollando su propio juego. En la interacción van pasando innumerables veces por momentos de oscuridad y desorientación, por otros de estancamiento, y también por muchos momentos de fluidez creativa, claridad y comprensión. Hasta que les llega el plazo de salir al público. Las

más asombradas del resultado y del impacto que causa la obra son las propias artistas. Es que sólo en ese momento se dan cabal cuenta de la profunda resonancia que tiene el contenido de lo que muestran, cuánta fuerza de transformación están emitiendo, cómo remueven almas humanas de mujeres y también de hombres sensibles al lenguaje del corazón. Ellas verdaderamente comunican. Ellas reflejan al público y el público las refleja a ellas. El punto es que trabajan con sus vidas y en honestidad, y eso emociona, toca lo más íntimo y profundo del ser humano. No es una interpretación de personajes novelados y artificiales; ellas hacen un teatro testimonial, creando, a partir de sus propios personajes, fantasías, ilusiones y desilusiones. Lo valioso está en el compromiso personal, en la autenticidad de la actuación y en la forma artística y creativa de la puesta en escena.

Estoy muy de acuerdo con Claudia Echenique, la directora de la obra, quien se denomina a sí misma "coordinadora gene-

ral", reconociendo que el gran director es el inconsciente. Es muy cierto, ya que todo surge como en los sueños; una sucesión de imágenes, símbolos, voces, emociones, ritmos, en fin, una profusión de escenas cargadas de sentido y bastante inconexas unas de otras. Mas Claudia, pisceana de nacimiento, sabe moverse en esas aguas y coordina; receptiva a los mensajes de las actrices Giselle, Paulina y Claudia, refleja a cada una en su propia producción. Así, entre todas dibujan la obra. Junto con Inés Margarita, quien con sus dotes intelectuales de geminiana, ordena y describe las escenas: acciones, emociones, diálogos, silencios, etc., componiendo y recreando los personajes en un lenguaje común. También la música, presente desde el inicio, sostiene la obra, sigue el hilo emocional melodramático de la actuación, ya sea como acompañante de fondo, o bien, proponiendo un cambio en la atmósfera emocional. El vestuario, muy sencillo, sin adornos ni exageraciones, acorde a la necesidad de desnudarse, a la acción de desprendimiento, de soltar, de dejar ir. La escenografía también se sumerge en el mismo sueño, y proyecta con gran sutileza un ambiente de desolación y muerte, pero con un colorido de tonalidades suaves que dan la sensación de lo íntimo y uterino. Es así como la escenografía de Marcela, el vestuario de Alejandra y la música de Magda, completan en forma sensible y coherente la armonía de este trabajo colectivo.

A mi modo de ver, la obra es excepcional, pues, ¿qué muestra? Como sueño es una pesadilla; como vivencia, una desilusión; como acción, un proceso de muerte. Podría suscitar molestia y rechazo. Sin embargo, como el drama surge de contenidos internos auténticamente humanos, realizados con honestidad y muy fino humor, en un espacio de intimidad que se conserva a lo largo de toda la obra, resulta muy atractiva. Entonces, podemos decir que lo excepcional está en que es una muerte atractiva: todas y todos queremos romper la ilusión de un cariño malo.

Quiero destacar este punto, pues a mi juicio es lo esencial de la obra. Dije anterior-

mente que hay en ella un elemento mágico. Es decir, tiene un efecto transformador también en los espectadores. Las personas receptoras que la ven, tienen la posibilidad de identificarse con los personajes que son muy reales; pueden mirarse a sí mismas, verse reflejadas y descubrir si por acaso están en la ilusión de un cariño malo. Mientras las personas viven en la ilusión, no se dan cuenta de si su cariño es bueno o malo; simplemente no lo ven ni se lo preguntan. Esta obra lo explicita, devela la tendencia típica humana de vivir ilusiones como si fuesen realidad. Por eso digo, la obra *Cariño malo* funciona como despertador de la conciencia.

¿Podemos identificarnos con los personajes? Ciertamente, pues Amapola, Eva y Victoria representan tres aspectos de una persona o tres personalidades que sintetizan la amplia gama de personalidades que encontramos en la sociedad. Quiero decir que cualquier persona, sea hombre o mujer, tiene una personalidad que se va a ver reflejada por uno de los tres personajes de la obra, o bien por los tres. Es difícil que alguien quede afuera. Voy a esclarecer esta afirmación haciendo una breve descripción de los personajes.

Eva: representa un tipo de personalidad para quien la preocupación principal es ser aceptada, aprobada, caer bien. Vive en la tensión de la atracción/rechazo. Dentro de esta polaridad, sin duda el peligro es el de ser rechazada. Para evitar esto, inconscientemente usa tretas. Entonces, vive constantemente en la conquista, creando imágenes atractivas, personajes bellos, seductores, en fin, toda una variedad de conductas destinadas a aparecer tal como al otro/a le gustaría que fuera. En la pareja, Eva confunde el amor y la atracción real con su maestría para complacer las exigencias de "pasarle bien" de la otra persona, sin darse cuenta de que las exigencias no vienen sino de ella misma, de su propio miedo a ser rechazada. Si deja de ser atractiva para alguien, se frustra y se culpa. Es lo primero que expresa Eva al entrar en escena:

¿Qué hice mal? ¿En qué momento dejé de ser la aventura, la pasión, y me transformé en algo torpe, cotidiano, invisible? ¿Cómo fue que se perdió todo? ¿Dónde quedó el encuentro? ¿Dónde se fue el deseo?

Su capacidad competitiva de luchar por la conquista del otro/a como motivo excitante de vivir y de relacionarse se muestra en la escena del box. Luego en la cárcel, en su delirio y en su conversación con la serpiente, queda en evidencia su gusto y placer por crear imágenes que hacen atractiva la vida.

Su liberación comienza cuando después de reconocer que: *Estaba enloquecida... Tuvo que matarlo... Nada era como antes, ya no vivían ningún momento. Su amor se había apagado... y ella no pudo recuperarlo... se sintió arrojada, se sintió expulsada. Ya no existía ningún paraíso que defender... Ella no pudo soportarlo...*, se da cuenta por fin que *Los sueños emborrachan, crees que van a durar eternamente...* Y concluye: *Era un amor equivocado. El no lo merecía. Era un amor en el vacío*, dándose cuenta de su confusión de haber tomado como real una ilusión de amor.

Victoria: representa el tipo de personalidad de la heroína. Se siente protagonista de su vida, lo cual la lleva a estar siempre activa, moviéndose y haciendo cosas. Siempre en alguna aventura; de lo contrario, le parece no estar viviendo. Como es heroína, necesita ganar sus batallas, salir bien parada en sus aventuras, por lo tanto, necesita asegurarse de que las situaciones le favorezcan. Entonces, es una excelente observadora de los ambientes donde se mueve y una no menos exitosa estratega. Como le gustan las aventuras que siempre tienen un aspecto desconocido, se siente insegura, y el miedo o la ansiedad es la emoción de fondo que, de una u otra manera, está presente, y muchas veces, la llevan a actuar con torpeza o precipitación.

Seguramente fue esta ansiedad no reconocida la que llevó a Victoria a involucrarse en un cariño malo. Una aventura de la que sale mal parada. Como está acostumbrada a ser protagonista de su vida, busca de inmediato una salida, dice:

Quisiera encontrar a la niña que fui, que me dé una mano, que me arrastre con su alegría... que me muestre el futuro como una aventura. Y luego, todavía muy al comienzo de la obra, dice con más energía: Quiero tenerme, recuperarme, enfrentar la soledad y el duelo. No quiero seguir arrastrando una condena. No quiero temer del futuro, ni de la soledad, ni de la vejez... No quiero morir aferrada a un amor que no tiene silencio, que no tiene paz, que no tiene sabiduría... Voy a separar sus cosas de las mías y romper los lazos. Y más adelante responde con énfasis a Amapola: ... Cada uno debe responder de su vida, de sus proyectos y debe cuidar de su propia fantasía.

En la escena del box, Victoria muestra cómo ha sido para ella la vida, la que le enseñaron, la que le ofrece la sociedad. Mientras Eva se entusiasma todavía con el sueño de la conquista, Victoria ya está segura que eso no lo quiere más: *¡Yo no me quiero engañar con tonterías!* Y luego asegura: *Si uno recoge un amante del tarro de la basura, es que tiene terror de quedarse sola.* Con esto confirma que es el miedo el que la lleva a involucrarse en aventuras inadecuadas.

Este reconocimiento es suficientemente fuerte para no desistir de su decisión de matar ese amor e invita enérgicamente a Amapola para que también lo haga: *Puedes matar ese amor*, dice, y le enseña: *Y no dudes, no te detengas a tomar aire, que no se escuche el sonido de tu llanto...* Y más adelante, en la cárcel, después de convertir su deseo por el otro en autoerotismo, en el acto masturbatorio, describe su aventura como un espejismo: *El no existía, ella se lo había inventado. Y él se dejó vestir con la imaginación de ella. Se dejó adornar con sus sueños y representó un papel...*

Amapola: representa un tipo de personalidad que le cuesta por sobre todo identificarse consigo misma; por lo tanto, no lo hace. Le es más cómodo vivir identificada con el otro/la otra, sin tener que preguntarse por sus propios deseos, impulsos, sentimientos, pensamientos, etc.. Tiene flojera de hacerse cargo de sí misma, por eso tiende a ser más bien quieta, pasiva y soñadora. En la



Claudia Caledón, Giselle Demelchione
y Claudia Echenique.

relación de pareja su tendencia es a anularse, a sobreprotegerse, a hacer lo que la otra persona desea; tiende a la sumisión o, en su contrario, a estar en rebeldía frente a la dominancia.

Busca el amor, consciente o inconscientemente; pero, como no está identificada consigo misma, tampoco se ama a sí misma; entonces, duda de que el amor realmente exista, o bien, cree que está afuera de ella. Por eso lo busca, y quiere conservarlo cuando le parece haberlo encontrado.

En la obra, Amapola aparece aferrada a su amor, no quiere soltarlo. Dice: *No puedo fracasar... he invertido demasiada fe en ese amor. He visto su alma, no puedo abandonarlo. Llevo sus recuerdos confundidos con los míos, cargo sus nostalgias como si fueran propias.* Está casi ciega, ni siquiera se pregunta si su amor es verdadero o falso; simplemente afirma: *Mi fantasía es el amor, yo no creo en otro proyecto.*

Cuando Victoria y Eva la acosan para que abra los ojos, para sacarla de la ilusión, ella se defiende: *No voy a dejarlo. No voy a sepultar mis sueños... olvidar es muy peligroso... No me van a contagiar la desconfianza. Siempre hay algo que se puede salvar... Tengo que volver.* Y sin embargo lo suelta, todavía a pesar suyo, pero lo suelta como si una fuerza inconsciente se lo hubiera comandado. Es el acto simbolizado por la caída de la sandía que se

rompe en el suelo. Aún le toma un tiempo darse cuenta de su deseo inconsciente y duda, hasta el final, de abandonar su ilusión. Dice: *Pero era él. Era el elegido. Era a quien había escogido para darle mi amor. ¿De qué vale la vida entonces? ¿Por qué sentimos amor si no podemos entregarnos a él?*

Ya anteriormente había reconocido: *Esto tiene que terminar. Y también: El era mi sueño y lo abandoné. Me faltaron fuerzas para seguir amándolo. Tuve miedo.* Recién entonces empieza a referirse a sí misma, a hacerse cargo de sí misma, de sus necesidades, de su vida.

Es esta acción de identificación consigo misma la que las une a las tres. La unión ocurre mientras Amapola se despidió del amor iluso y mentiroso en un monólogo que termina diciendo: *...cuesta tanto recuperar la virginidad... cuesta tanto como perderla.*

El problema expresado por cada personaje se puede sintetizar de esta manera:

-El identificarse con el otro/a olvidándose de sí misma/o, puede llevar a vivir un cariño malo, cuando no se tiene en cuenta que detrás de esa identificación hay una irresponsabilidad consigo misma/o.

-El conquistar con bellas y seductoras imágenes y el vivir complaciendo al otro/a en la entretención y el cariño, pueden llevar a un cariño malo si la persona ignora que detrás de su complacencia esconde su miedo a no ser suficientemente atractiva en su manera espontánea de expresarse. Miedo a responsabilizarse de su propio atractivo.

-Cuando el sintonizar con alguien desata un entusiasmo exaltado y un deseo irresistible de estar en intimidad con el otro/a, buscando establecer pronto una convivencia, una vida común, se puede llegar a vivir un cariño malo, pues en la exageración del entusiasmo y del deseo se oculta la inseguridad y el miedo a responsabilizarse sola en la aventura de vivir.

Cuando las personas no ven aquello que está oculto detrás de sus acciones, se autoengañan, están viviendo en una ilusión sin darse cuenta de ella. Esta ignorancia es el origen de un cariño malo. La llamo irrespon-

sabilidad consigo misma/o. Parece inevitable no cometer este error, es humano, ¿quién no vive un cariño malo?

La obra muestra cómo salir de esta trampa: las actrices lo hacen y lo muestran a través de sus personajes. Ellas miran sus vidas con valentía, honestidad, amor y humor, todas cualidades importantes para romper una ilusión, pues hacerlo implica meterse con la pena y la rabia, lo cual es doloroso aunque sin duda liberador y crecedor.

En el proceso de muerte y liberación, cada personaje de la obra va respondiendo una pregunta clave, tácita, que remueve su propia personalidad; es la pregunta que toca justo el punto donde ésta se asienta, el llamado punto ciego. Así, Amapola va respondiendo a la pregunta tácita ¿quién soy, cómo estoy viviendo?, lo cual la lleva a volver a identificarse consigo misma.

Eva responde a la pregunta ¿con quién estoy, cómo estoy relacionada? y Victoria se pregunta ¿dónde estoy, en qué situación estoy viviendo? Al responderlas, ellas van saliendo de la malla de ilusión en la que se encuentran aprisionadas, tal como la oruga sale de su capullo antes de convertirse en mariposa.

El contenido de la obra es universal. Cualquier persona en el proceso de conocerse y darse cuenta de sí misma está, consciente o inconscientemente, haciéndose estas preguntas básicas. Al responderlas se da a sí misma la posibilidad de corregir los errores que la hacen sufrir y así ir transformando su manera de ser, su forma de relacionarse, su manera de ubicarse en las situaciones de vida.

Nuevamente quiero resaltar aquí el fenómeno inconsciente de la sincronicidad expresado en el hecho de que Claudia, Giselle y Paulina se reunieran. Nadie hizo un análisis previo respecto a tipos de personalidad para determinar quién haría tal o cual papel. La cita en el tiempo y el espacio vino desde el inconsciente; ellas sólo siguieron el propio impulso a juntarse y trabajar. Por eso el resultado tiene la fuerza de lo espontáneo, de lo

inocente, la vitalidad de lo nuevo, original, inédito.

Para concluir mi reflexión respecto a la presencia e importancia del inconsciente en la motivación y ejecución de esta hermosa obra de arte, voy a destacar, de entre todos los símbolos significativos que aparecen en el juego escénico, aquél del baúl. El baúl simboliza lo interno, lo que está guardado o aquello que esconde algo, lo secreto, lo íntimo, lo oculto, lo inédito, lo contenido, lo inconsciente. Y esto es lo que ocurre en la obra: el baúl se abre. Desde allí, del baúl, va surgiendo toda la acción. Paulina, Claudia y Giselle están permanentemente vinculadas al baúl, es decir, a sus contenidos inconscientes.

Esta obra, concebida y realizada por mujeres, es una hermosa expresión plástica de la inteligencia de lo femenino. Una expresión de aquellas cualidades que habitualmente describimos como el aspecto femenino en el ser humano: intuición, receptividad, capacidad de reflejar; entrega y apertura a lo inconsciente, a lo profundo, a lo misterioso, a lo simbólico, a lo metafórico; creatividad, belleza, imaginación, sutileza, poesía, estética; fluidez, sensualidad, capacidad de atraer, de crear espacios de intimidad, de emocionar. Y, también, muy importante en esta obra, la sabiduría de lo cíclico: el saber y aceptar que en el ser humano existe una gestación, un nacimiento, una madurez, una muerte y un renacer para cualquier expresión suya. Por eso, la muerte representada en la obra, aunque triste y dolorosa, es tan atractiva. Para aceptarla, ayuda recordar que "la semilla de lo nuevo está presente en la cáscara de lo viejo"¹. Entonces se hace más fácil dejar morir una ilusión.

La obra *Cariño malo* es una invitación a asumir positivamente la muerte, la destrucción, la desilusión. Para mí es una obra de arte, seguramente no perfecta, pero sí, profundamente humana. •

¹ Ralph Blum. *The book of Runes*. St. Martin's Press, New York, 1982. Pág. 108.

CARIÑO MALO

DE INÉS MARGARITA STRANGER

Personajes

Eva

Victoria

Amapola

Una música

PRIMERA PARTE

La acción transcurre en un lugar abierto y desolado, carente de vegetación y de vida. Hay un sector con un hueso corroído en una playa y en otro, un árbol seco.

La música ingresa e ilumina sus instrumentos al encender una vela. Comienza a tocar una dolorosa melodía en cello.

El escenario se ilumina por un costado y entran tres mujeres vestidas con abrigos oscuros. Victoria arrastra unos baúles y, sobre ellas, arrastra también a Amapola. Eva viene detrás, caminando sola.

Los primeros textos son dichos sin relación entre los personajes. A medida que hablan la luz las descubre.

Victoria (Frente a público) Pasé años buscando algo que fuera propio, cualquier cosa que fuera mía, que me identificara; creí encontrarme en el amor y no encontré nada. Uno a uno fueron cayendo todos los sueños que levanté. Cada una de mis sonrisas fue congelada en el desuso...

Eva ¿Qué hice mal? ¿En qué momento dejé de ser la aventura, la pasión y me transformé en algo torpe, cotidiano, invisible? ¿Cómo fue que se perdió todo? ¿Dónde quedó el encuentro? ¿Dónde se fue el deseo?

Amapola tiene una caja de recuerdos en las manos.

Amapola ¿Podré vivir tu ausencia? ¿No sentir tu abrazo, tu mirada, tu sonrisa? ¿Dar por perdida toda la ilusión? Olvidar los amigos, los momentos compartidos, los pequeños gestos. Sentir el fracaso, la desilusión, la inocencia rota...

Se escucha una melodía infantil. Victoria se suma a ella y la interrumpe con su texto.

Victoria Quisiera encontrar a la niña que fui, que me dé la mano, que me arrastre con su alegría.

Victoria se dirige a Amapola tratando de convencerla.

Que me aliente, que se ría, que todo le dé lo mismo, que me muestre el futuro como una aventura.

Amapola No puedo fracasar... he invertido demasiada fe en ese amor.

Eva toma la caja de recuerdos.

Eva Ya no sabe quién soy... nunca me mira a los ojos. No quiero que me busque... No voy a volver más...

Amapola (A Eva) He visto su alma, no puedo

abandonarlo. Llevo sus recuerdos confundidos con los míos, cargo sus nostalgias como si fueran propias.

Victoria juega con la arena.

Victoria Quiero tenerme, recuperarme, enfrentar la soledad y el duelo. No quiero seguir arrastrando una condena. No quiero temer del futuro, ni de la soledad, ni de la vejez... No quiero morir aferrada a un amor que no tiene silencio, que no tiene paz, que no tiene sabiduría... Voy a separar sus cosas de las mías y romper los lazos.

Eva (*Camina hacia la arena*) Si vuelvo, quedará atrapada en sus obsesiones, vivirá su vida, sufrirá su hambre, obedeceré sus impulsos... No podré conjugar el amor y la libertad, ni podré enfrentar su silencio con el mío...

Mientras Eva dice su texto, Amapola y Victoria abren un baúl y se vistren. Victoria con ropa interior de hombre y Amapola con un vestido largo de mujer, las cabezas cubiertas con unos pañuelos. Eva abre la caja y saca de su interior una carta que comienza a leer en voz alta. El cello introduce y determina las pausas del texto.

La mirada de Eva ilumina una zona del escenario donde aparecen El y Ella con sus rostros cubiertos. Se mueven en relación al texto, discuten. Los movimientos son abstractos y genéricos.

El Mal de Amor

Eva (Leyendo) Calla -dice ella- no me atormentes más.

Y dice él -Más me atormenta el silencio- sin embargo obedece por un instante.

(Pausa)

Y luego dice - Son las voces, las voces que me condenan.

Y ella dice -¿Cuáles voces?

Y él responde -¿No las oyes? ¿Son sólo mías? - Sólo tuyas- dice ella y calla.

(Pausa)

-¿Y ese ruido? -ataca él.

-Ese ruido es sólo tuyo -dice ella y lo mira suavemente. -¿No es posible? -le suplica-

¿no es posible que tan sólo un breve instante nos amemos en silencio?

-¿Qué silencio? -se enoja él- Tu silencio no es el mío. Tu silencio es mi condena y mi vacío- y la toma fuertemente por los brazos.

-Déjame... -ruega ella- ¿Si intentarás besarme? ¿Si besaras mis labios?

-Si besara tus labios, ¿qué me darías? ¿Qué son tus labios? ¿Qué me das con ellos?

-¿No lo oyes? -se asombra ella- ¿No oyes mi corazón cuando me besas?

-¿Ni cuando te beso, ni cuando te tengo, ni cuando me amas! ¡Nunca se dejan de sentir esas voces! -dice él tan atormentado que ella calla de horror.

(Pausa)

-Bueno -agrede él- ¿Vas a hablar o no?

-¿Qué te puedo decir? -dice ella- Te estoy oyendo. Habla tú si quieres. Yo sólo te estoy oyendo.

El la mira y le dice lentamente -¿Están mudas tus voces, tu ciencia también está en silencio? ¿No me puedes hablar, no me puedes acallar?

-No -contesta ella triste- No puedo decirte nada.

Y entonces, sin razones y sin aviso, él dice muy despacio y lo dice sólo para sí mismo. Ni perdón ni olvido.

Pero ella oye, y pregunta asustada -¿Qué dices?

-Ni perdón ni olvido. Lo leí en un muro -se sonríe- suena bien, suena muy bien.

-¿Te quieres callar! -grita ella.

Y él contesta despacio, masticando las palabras -Ni perdón ni olvido, no lo digo por nosotros, ¿qué te pasa? ¡lo digo por ellos!

-Ellos, ellos, ¿quiénes son ellos? ¿Hasta cuándo ellos y nosotros? -y se toma la cara entre las manos.

-No grites -dice él- no grites y reconoce que ellos existen y que tú también, cuando los nombro, sabes quiénes son y dónde se encuentran.

-Cállate, yo no sé nada, yo no sé nada. Yo nunca supe de esa guerra.

- Sin embargo, estás con nosotros.
- Yo no estoy con ningún nosotros... yo sólo estoy contigo.
- Estás conmigo, y aunque no las oigas, están contigo también mis voces y mi conciencia.
- ¿Qué es tu conciencia? -dice ella- ¿Qué es tu conciencia, sino este tormento que nos coge y no nos deja respirar, ni ser felices un instante...? ¿Para qué sirve tu conciencia?
- Mi conciencia sirve para esperar.

CELLO

Durante el cello Victoria y Amapola se cambian de ropa y retoman la última posición física de los personajes del Mal de Amor.

- Eva ¿No tengo yo también una conciencia? ¿No tengo mis propias dudas sobre lo bueno y lo malo, sobre el cielo, las estrellas? ¿No enfrentamos las mismas penas? ¿No cargamos la misma muerte? ¿Por qué me hace culpable de sus frustraciones?

Amapola (A Victoria) Porque eres más fuerte. Puedes cargar su conciencia y la tuya.

Victoria (A Amapola) No, no puedo. Cada uno debe responder de su vida, de sus proyectos y debe cuidar su propia fantasía.

Amapola (A Victoria) Mi fantasía es el amor, yo no creo en otro proyecto.

Victoria Eso no es cierto, reacciona. Te estás quedando sin tiempo para tus fantasmas.

Se escucha el sonido de una calimba, una melodía del recuerdo. Amapola busca la complicidad de Eva. Extiende un mantel blanco y sobre éste, una copa, un candelabro, una botella de vino y una sandía.

Amapola ¿Y eso qué importa? Quiero volver y seguir a su lado... Quiero construir un espacio privado, un territorio que sea sólo nuestro... lejos del peligro, seguro.

Eva El no te cuida, recuerda... rompió todos los pactos, abrió las ventanas, derrumbó los muros y te dejó desnuda. Permitted que entrara el frío, que entrara el miedo y la sospecha...

Se produce una situación sensual entre las dos.

Amapola Tengo que volver... tú me entiendes, también lo quieres...

Eva No. Si vuelves, te va a besar... te va a confundir con un abrazo, te va a reducir con el calor de sus manos. Vas a sentir su boca sobre la tuya, sus labios sobre tus hombros... lo abrazarás. Sentirás su calor sobre tu pecho... y luego el dolor: querrás tenerlo para siempre y no será posible.

Amapola (Pone copa, candelabro y vino) Lo esperaré, atizaré el fuego, prepararé el café, ordenaré mis recuerdos, alimentaré los pájaros del jardín...

Eva (Se enoja) Sabes que no tengo la fuerza para hacer todo eso, sabes que no puedo soportar la soledad... ya no encuentro la paz necesaria para encender el fuego y hacer café si él no ha regresado... y voy a mirar mil veces por la ventana y querré planchar la ropa y la ensuciaré con lágrimas...

Amapola Shtt, descansa, estás cansada.

Eva Cansada no, estoy vencida.

Victoria irrumpe en otro ritmo, viste con ropa alegre y sensual y les habla invitándolas a un nuevo juego.

Victoria (Como cantante) ¡Ya niña, deja de llorar! ¡Qué no serán los únicos pantalones que te encuentres en esta vida! ¿verdad? ¡A otra cosa mariposa! ¡Ponte una mini y vamos andando!...

Le da una flor a Eva.

¿Qué les parece si inventamos un amor distinto, donde las palabras, los gestos, los delirios, no tengan el sonido de recuerdos tristes, ni la nostalgia de nuestras madres? ¡Maestra!

Se produce una fantasía. Victoria canta un bolero acompañada por la música y su guitarra. Eva y Amapola la observan cantar. Se rompe la magia y Victoria corre a cambiarse de ropa.

Eva (A Amapola) Tú cantabas muy bien... Pudiste ser una excelente cantante. Yo también si hubiera querido, pero preferí buscar el amor.

Victoria Déjate de mentiras. No elegiste el amor, tuviste miedo de enfrentarte a ti misma.

Eva (*Asombro*) El amor me atrapó. No tuve herramientas para defenderme.

Victoria No confiaste en tus sueños... preferiste seguir el camino que se hace siempre.

Eva (*Enfrentándola*) Cantar era un sueño... pero el amor era real... sentía su fuerza...

Victoria Nada es real. Todo está en nuestra cabeza. ¿Por qué tenías que elegir el único sueño que no dependía de ti misma, el que corría más riesgos de fracasar?

Victoria se sienta en un piso de box, dispuesta a comenzar su gran pelea.

Eva le habla con el tono y la intención de un preparador de box.

Eva Eso no importa, preciosa. No importa si las cosas no resultan siempre... Lo único que importa es ese día extraordinario, en el que todo resulta fabuloso.

Suena una campana de box.

Victoria sale a bailar. Baila a go-go. Eva le da instrucciones de cómo moverse, la alcciona en el arte de seducir. Cuando todo va bien, Victoria recibe un golpe leve, pero se defiende con una cachetada.

Campana. Victoria se sienta y recibe las instrucciones de su preparador. Toma agua.

Eva Bien, preciosa, vas muy bien. Ya casi lo tienes. Dale más. Piensa que más tarde pueden estar solos en una playa solitaria...

Victoria escupe, suspicaz.

Victoria Exacto. Como un réclame de Martini.

Eva (*Asombro*) ¿Y eso qué tiene de malo? ¿Por qué no puedo esperar yo una escena romántica en una playa solitaria?

Campana.

Victoria sale a la pista. Cuando va a comenzar a bailar, recibe unos golpes en la cara. Trata de recuperarse, trata de ser sexy y amable. Cuando tiene a su contendidor engatuzado, da unos golpes.

Campana. Victoria se sienta. Este round ha sido mucho más difícil.

Victoria ¿Nos vamos pasar la vida besando sapos, por si se convierten en príncipes?

Eva la maquilla con energía.

Eva No linda, no pienses así. Podemos ganar. No pierdas la fe, te puedes poner vieja, fea, flaca y amargada.

Campana. Victoria sale a pelear decidida. Le da duro y gana. Saluda contenta. Se abrazan.

Tocan nuevamente la campana. Eva la obliga a pelear, pierde. Está cansada y recibe un golpe tras otro, ya casi no alcanza a bailar. Caer. Retenti música.

Eva ¡Te dejaste ganar! ¡No luchaste lo suficiente!

Victoria No me importa.

Eva ¡Faltaba tan poco! Estuvo a punto de suceder...

Victoria ¡Pero, qué es lo que quieres!

Eva (*Para sí*) Algo... cualquier cosa diferente...

Victoria ¡Yo no me quiero engañar con tonterías!

Eva Yo no me engaño. He tenido mala suerte, he elegido mal.

Victoria Uno cree que elige, pero se mete con el primer huevón que encuentra.

Eva ¡Cállate!

Victoria Si uno recoge un amante del tarro de la basura, es que tiene terror de quedarse sola.

Se abrazan.

Amapola, que ha estado escuchando, se aferra a la sardía y se defiende.

Amapola No voy a dejarlo. No voy a sepultar mis sueños... olvidar es muy peligroso... No me van a contagiar la desconfianza. Siempre hay algo que se puede salvar... Tengo que volver.

Victoria y Eva guardan las cosas que han utilizado dentro del baúl y tratan de convencerla.

Eva Abre los ojos, Amapola.

Victoria Tienes su vida en tus manos... él existe porque lo quieres. El habita tu corazón, puedes arrojarlo... bastará que dejes

de quererío... si no lo quieres, él se va a consumir. Puedes decidir no amarlo más. Puedes quebrar su imagen, romper su reflejo...

Eva Tienes su vida en tus manos. Puedes matar ese amor... Pero tienes que hacerlo muy lento, matar cada uno de tus recuerdos, deshojar todas las flores que te ha entregado.

Amapola arranca llevándose la sandía, la acosan.

Victoria Puedes matar ese amor...

Eva Pero debes buscar el crimen perfecto, encontrar el arma que no altere el silencio

helado de tus manos.

Victoria Y no dudes, no te delengas a tomar aire, que no se escuche el sonido de tu llanto...

Eva Sólo cuando esté muerto lo olvidarás, nacerás de nuevo, reencontrarás tu nombre.

Amapola deja caer la sandía que se rompe en el centro del escenario. Silencio. Toman conciencia de lo que hicieron. Con mucho cuidado comienzan a limpiar, sienten culpa. No deben dejar huellas. Se ilumina el sector de la música que interpreta una melodía en guitarra.

SEGUNDA PARTE

La cárcel. Entran una cama, un W.C., una silla, un lavatorio, un jarro de agua, una copa. Luz blanca y dura.

Amapola cae a la cama, enferma. Eva descansa la almohada. Victoria está sentada en la silla, incómoda.

Amapola Ella no lo mató... es inocente...

Eva Tranquila, tranquila...

Amapola Ella no lo mató... ella es inocente...

Victoria Asusta la sangre... da miedo la muerte.

Eva (*Luce a Amapola*) Descubrir las manos manchadas y no tener ninguna herida...

Amapola Ella no lo mató, era débil.

Victoria quiere escapar; se siente encerrada.

Victoria Para matar sólo hace falta rabia, mucha rabia.

Eva Estaba enloquecida. Tuvo que matarlo. El la traicionaba.

Victoria salta a la cuerda.

Victoria El traicionó sus sueños. Estaba lleno de miserias cotidianas. Era cobarde y vanidoso. Todo en él era mentira: el guerrero, el combatiente, el aventurero, puras máscaras fracasadas.

Amapola No hables así. Ella no lo comprendió. El era un proyecto, una ilusión.

Victoria ¿Y se puede amar un proyecto?

Amapola Se puede. Pero cansa. Uno se lleva toda la fuerza, tiene que amar por los dos.

Amapola se levanta, convalesciente.

Victoria Eso no es justo.

Eva Es amar al vacío y no encontrar nunca respuesta. Es quedarse suspendida siempre en el deseo...

Victoria (*Para no seguir oyéndola*) ¡Cállate!

Eva lo recuerda; siente su presencia en los objetos, la frazada, la cama. Una melodía acompaña su monólogo.

Eva Y esperar... esperar... y saber que el placer depende del otro, del que nunca llega... del que te deja fuera. ¿No te acuerdas de las noches en que se busca, se olfatea por las veredas, se vigila por las ventanas...?

Nadie responde. Victoria da vuelta la cara.

Lo primero es la sospecha. Ya no te busca como te buscaba. Estás segura de que algo ha cambiado. Te cruzas en su camino, ensayas otras maneras, lo obligas. (*Se arroja dentro de la cama*). Se duerme enseguida, el cuerpo abandonado, su respirar profundo, satisfecho.

Eva cae enferma.

Es el momento de la vergüenza. (Silencio)
Tienes tiempo de pensar... y comienza el dolor.

Amapola ¿Los celos?

Eva (Sin oírlo) Tal vez no me arreglo lo suficiente. Dejé de parecerle atractiva.

Eva entra en un delirio.

(Travesa) Me gustaba mucho maquillarme... no por vanidosa, sino para verme mayor. Una vez fui al cine a ver una película para mayores de 21... (Se ríe) Me puse medias transparentes en la esquina de mi casa y me maquillé... ¡no me pidieron ni el carné!

Me gustaba la ropa, pero la ropa como del cine: a veces me vestía sexy, otras de intelectual; o bien de hippie. ¡Tenía tanta imaginación... mi pieza estaba llena de sombreros! Pasaba horas frente al espejo hasta encontrar qué ponerme... Era tan difícil decidir.

Durante el delirio de Eva, Victoria con la sábana arma el "árbol de la ciencia del bien y del mal". Amapola arma una serpiente. Se escuchan sonidos de la selva. Se crea una atmósfera mágica.

Amapola Eva, señora Eva.

Eva (Entra en el juego) ¿Quién me llama?

Amapola Aquí en el árbol de la ciencia del bien y del mal. No tenga miedo. Usted sabe que las serpientes hablamos, ¿verdad?

Eva ¡Claro que no! ¿Qué susto me ha dado!

Amapola No hay nada que temer. Usted tiene que ver muchas cosas aún.

Eva Sí. En realidad este mundo es maravilloso. Voy de sorpresa en sorpresa.

Amapola (Le muestra una manzana, la tienta)
Y, ¿qué le parece esta fruta?, ¿la ha probado?

Eva No. No podemos comer de ese fruto.

Amapola ¿No? ¿Y por qué?

Eva Porque el Señor nos lo ha prohibido.

Amapola ¿De veras? ¿Tan malo ha sido?

Eva No, no es eso. Nos ha dicho que si comemos de él, moriremos.

Amapola ¡Qué engañada está usted, señora!

Si come de ese fruto llegará a ser una diosa. ¿Se lo imagina?

Eva ¡Qué es lo que me está diciendo!

Amapola Lo que oye, ni más ni menos. Haga la prueba, es un fruto riquísimo.

Al montar Eva la manzana, la sábana cae sobre las tres; de la confusión surge Victoria enferma.

Victoria ¡Déjenme, puedo caminar sola! Tengo calor. ¡Llamen a mi papá! ¡Me duele! Papá, ven a cantarme... Cántame papá, quédate aquí...

Amapola hace sonar la copa. Eva y Amapola cuidan el sueño de Victoria.

Largo silencio. Pasa el tiempo. Se hace noche y amanece.

Comienza el deseo. Victoria está en la cama. Se desnuda, recorre la sábana. Lo recuerda. Amapola se lava los pies. Eva se abriga con la frazada.

Eva Estaba enloquecida... Tuvo que matarlo... Nada era como antes, ya no vivían ningún momento. (Triste) Su amor se había apagado... y ella no pudo recuperarlo... se sintió arrojada, se sintió expulsada. Ya no existía ningún paraíso que defender. Ella no pudo soportarlo...

Amapola Pensó que estarían juntos contra el mundo, juntos en el desamparo de vivir. A su lado, sintió la fuerza para combatirlo todo.

Victoria Fuera de ese amor, todo era sospechoso y amenazante.

Eva Amenazante amor tan triste y desenfrenado.

Victoria mira la cama vacía.

Victoria El le había enseñado que el amor era el miedo.

Amapola Pero él estaba viviendo su propia noche, estaba en guerra contra todo... (conciencia) y también contra ella.

Victoria Ella vivía sus sospechas, sus enojos; soportaba sus desesperaciones y sus miserias. ¿Pero quién la consolaba a ella? ¿Sobre qué hombro podía poner la cabeza y dormir? ¿Sobre qué cabeza podía depositar una idea? ¿Sobre qué corazón podía

sembrar una duda?

Eva Sobre ninguno. El no estaba para ella.

Eva abraza a Victoria con la frazada.

Victoria (Se levanta) El no existía, ella se lo había inventado. (Va a vestirse). Y él se dejó vestir con la imaginación de ella. Se dejó adornar con sus sueños y representó un papel...

Amapola se acuesta sobre la cama con la copa en la mano, lo espera y luego se esconde para su show. Eva se sienta en el W.C. y enciende un cigarro.

Eva La raptó en un caballo blanco, la besó en el medio del peligro, la salvó en una noche de luna.

Comienza el show de la piernas, ambiente de cabaret. Victoria toca la trompeta y Eva fuma. La pierna de Amapola se cubre con una media negra. Brinda con una copa y una botella. Luz roja, clavel rojo entre los dientes.

Cuando termina el show, comienza la vergüenza y la rabia.

Eva (Dolor) Pero no fue sincero. Con otras se vestía diferente.

Victoria No se puede amar a alguien que se desmorona día a día.

Eva Siempre se corre ese riesgo, nunca se está bien segura.

Toman la determinación y la atmósfera se pone sicótica y peligrosa.

Amapola Esto tiene que terminar.

Victoria Esto tiene que terminar. No soy capaz de vivir en esta estafa... tengo que

encontrar un consuelo a mi vergüenza... y cada noche se quedaba despierta para imaginar y hacer planes.

Se crea un ambiente de mucha expectación. Percusión fuerte. Despejan el escenario dejando sólo la cama; en ella colocan el vestido de novia y lo cubren con una sábana. Se ponen camisas de hombre.

Amapola ¿Se puede vivir en esa espera?

Victoria Vives, pero comienzas a generar un mundo secreto y prohibido. Temes que él adivine tus intenciones, sientes vértigos; todas tus energías las consumes en consumir...

Eva Aprendes a vivir en la emergencia.

Victoria Cada día estás más segura... no puedes pensar en otra cosa.

Amapola Ningún espacio es seguro.

Victoria La muerte te sigue de cerca, aprendes a vivir con ella. Conoces su olor y sus hábitos.

En actitud conspirativa, se visten de hombre, vigilan.

Cuando ya se han transformado en hombres, destapan la cama y descubren la novia.

Hacen el funeral del vestido de novia. Lloran, cantan un negro spiritual. Victoria es el marido de la muerta. Eva, su padre y Amapola, su hijo. Comienzan una lamentera procesión: melodramática, expresionista.

Abren la trampa y entierran el vestido con el catre de campaña. También arrojan las velas, la ropa de hombre, las ropas de presa y quedan en ropa interior.

Cae la tapa. El escenario queda vacío.

TERCERA PARTE

Se retoma la primera situación escenográfica.

Amapola encuentra en la arena unas camisas blancas. Se cubre con una y le da a Eva las otras dos.

Amapola Es difícil sepultar los sueños... es tan doloroso olvidar...

Victoria Soñar es dejar la puerta abierta y permi-

tir que cualquiera te haga daño.

Eva Los sueños emborrachan, crees que van a durar eternamente...

Se sobreponen los textos.

Amapola El era mi sueño y lo abandoné. Me faltaron fuerzas para seguir amándolo.

Tuve miedo.
Eva Tuve que matarlo.
Amapola Tuve miedo.
Eva Tuve que matarlo.
Victoria El miedo me protegió.
Amapola Tuve miedo.
Victoria Abre los ojos, Amapola, no existían más caminos. El me amenazaba.
Amapola ¿Y qué es el amor si no una amenaza? ¿Se puede amar sin peligro?
Victoria Abre los ojos, Amapola. La vida es más vulgar, estamos llenos de miserias.
Amapola Aun así hay que seguir. Es mucho más fácil condenar; eso lo hace todo el mundo.
Victoria El miedo me protegió.
Amapola Me faltaron fuerzas para seguir amándolo.
Eva Tuve que matarlo.
Amapola Me faltaron fuerzas para seguir amándolo.
Eva Era un amor equivocado, él no lo merecía.
Amapola Tuve miedo.
Eva Abre los ojos, Amapola.
Victoria El me hacía sufrir, comprende.
Eva Vivía la angustia y la soledad.
Amapola Pero era él. Era el elegido. Era a quien había escogido para darle mi amor. ¿De qué vale la vida, entonces? ¿Por qué sentimos amor si no podemos entregarnos a él?

(Silencio) Amapola las ha conmovido.

Eva *(Para ella)* Era un amor equivocado. El no lo merecía. Era un amor en el vacío.
Victoria Todo en él era mentira, era cobarde...
Amapola Fui vencida por el miedo y lo abandoné, lo dejé solo en la trisía aventura de la vida. Es más fácil ser normal, es más fácil hacer como que uno no entiende.

Durante este monólogo los personajes se van integrando.

Eso a mí no me toca, tu angustia a mí no me llega. Tú eres tú y yo soy yo, mantenga-

mos las distancias. Tu pena es tu pena, yo soy inocente, yo soy alegre. Yo no me quiero infectar, no me quiero corromper con el espanto...

Y te digo "yo no te sigo", te miro a la distancia, te veo lejano y no te oigo, y no te escucho, me doy vueltas, te doy la espalda. Me voy con mi sonrisa que quiere seguir siendo inocente... Me voy con mi sonrisa de niña protegida, de niña perfecta, de niña lejana e inviolada.

Te dejo en tu angustia, en tu combate, en tu soledad, me escudo detrás de mi corazón hello kitty, me escudo detrás de mi sonrisa, de mi risa, de mi encanto. Me cubro con un baño de espuma perfumada. Te dejo con tu pasión, con tus fantasmas. Te veo y ya no te veo... Miro hacia atrás donde te abandono y bajo las escaleras como la cenicienta... corro para llegar a mi casa antes de las doce.

Me saco mis bototos de falsa combatiente, me saco mis anteojos de falsa intelectual, me deshago de los libros de mi falso interés y me acuesto en mi cama de sábanas celestes y lleno mi dormitorio de rosas y perfumes.

Boto mi baby doll rojo, boto mis bikinis rojos y lilas. Boto mi portaliqas. Boto mis enaguas seductoras. Rompo y desgarró mis medias de seda y me arropo en mi camisón de franela.

Subo, corro, me encaramo y rescato mi muñeca de trapo del entretecho. Pido a mi mamá "traígame un guatero... apágume la luz por favor". ¿"Por qué, te sientes mal?" "No, no, todo está bien. Es sólo que cuesta tanto recuperar la virginidad... cuesta tanto como perderla".

Se escucha la canción: "Amapola, lindísima Amapola".

Victoria abre la mano y les ofrece un secreto. Corren al baúl y dejan sobre la tumba la flor, la copa y la carta. Se van.

FIN

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO FEMENINO

MILENA GRASS*

Alumna post título
Escuela de Teatro U. C.

A pesar de haberse planteado como un proyecto interesante que valía la pena llevar a cabo, sobre todo en términos de experimentación, y sin muchas esperanzas de obtener una gran acogida, *Cariño malo* se reveló como uno de los grandes éxitos del teatro chileno, tanto a nivel nacional como inter-

nacional. Este no es el lugar para desarrollar un amplio estudio sobre las razones que condujeron a dicho resultado. Más que analizar los aspectos contextuales del fenómeno, hemos querido detenernos aquí en los sistemas de estructuración de la obra que contribuyen a crear lo que parece ser un espacio nuevo y necesario en el teatro; espacio que se remite a la interioridad femenina y que se constituye en un intento por crear un lenguaje que nazca de ella misma y así la refleje cabalmente. Por razones de orden metodológico y dado que los procesos de gestación del texto y de la puesta en escena fueron simultáneos e interdependientes, revisaremos en una primera parte sus aspectos dramaturgicos, para pasar luego a la forma en que la puesta en escena los actualiza.



El espacio privado femenino

Lo que primero se destaca es que la situación dramática de la obra se sitúa en un espacio privado que se presenta desde la interioridad de un hablante femenino; nos enfrentamos al problema del fracaso del proyecto amoroso que lleva a la mujer a una búsqueda de su identidad a través de una reflexión desde y sobre sí misma.

Los circuitos de participación social de hombres y mujeres en las sociedades patriarcales occidentales están claramente separados y definidos, de allí que este espacio privado/femenino del hablante se contraponga a un espacio público/masculino del cual se siente ajena:

-Ellos, ellos, ¿quiénes son ellos? ¿Hasta cuándo ellos y nosotros?- y se toma la cara entre las manos.

-No grites -dice él- no grites y reconoce que ellos existen y que tú también, cuando los nombro, sabes quiénes son y dónde se encuentran.

* Este artículo es una síntesis del trabajo final del curso Análisis Teatral I a cargo de la Profesora María de la Luz Hurtado impartido en el post-título de la Escuela de Teatro, U. C.

-Cállate, yo no sé nada, yo no sé nada.
Yo nunca supe de esa guerra.

-Sin embargo estás con nosotros.

-Yo no estoy con ningún nosotros...yo sólo estoy contigo (págs. 18-19)¹

En relación con lo anterior, surge otro elemento importante: se puede decir que la mujer define su éxito o fracaso en la vida eminentemente en términos de éxito o fracaso en el ámbito privado (por el contrario, para el hombre se daría en lo público). Por lo tanto, la gran crisis de la mujer aparece en torno el fracaso de las relaciones de pareja, llevándola a una profunda revisión de su vida. Lo anterior también resulta muy claro en la cita: ella se define en su relación con él (mundo interno, privado), mientras que él se define respecto de los otros (mundo externo, público).

El recuerdo de experiencias intensas refleja también la interioridad a que aludimos. La evocación de situaciones pasadas emocionalmente importantes ayuda en la búsqueda de la identidad y su reiteración va descargándolas del dolor que conllevan. En este sentido, la memoria contribuye a definir la identidad de la mujer y a comprender su situación actual.

Así, la infancia constituye un punto de referencia: es tanto el momento en que se abren todos los proyectos como aquel en que la identidad está menos intervenida por las relaciones de pareja (*Victoria: Quisiera encontrar a la niña que fui, que me dé la mano, que me arrastre con su alegría. Que me aliente, que se ría, que todo le dé lo mismo, que me muestre el futuro como una aventura*, p. 17). Del mismo modo, los personajes hacen referencia a sus potencialidades y a lo que podrían haber sido (*Eva: (A Amapola) Tú cantabas muy bien... Pudiste ser una excelente cantante. Yo también si hubiera querido, pero preferí buscar el amor*, p. 19).

Otro rasgo de la obra vinculado con la interioridad es que ésta no se desarrolló en

un espacio y tiempo determinados, como tampoco dentro de un lapso temporal definido. En el mundo interior representado, lo importante son las experiencias que, por el alto valor emocional que se les asigna, constituyen los ejes o puntos de referencia en torno a los cuales se estructura la reflexión sobre la experiencia vital. Por consiguiente, asistimos a una serie de escenas cuya sucesión no está marcada por la causalidad ni por una cronología externa. Esto no significa que no haya una clara progresión en lo expuesto; muy por el contrario, las escenas se suceden configurando un proceso interior de separación de la pareja, de desprendimiento y de reencuentro con la propia identidad.

Progresión dramática

El texto dramático aparece dividido en tres partes: los proyectos de relación, su fracaso y el asesinato metafórico del hombre; la expiación de la culpa y el asesinato metafórico de la mujer; el reencuentro consigo misma. De este modo, tenemos un primer momento en que el proyecto de la relación está centrado en el hombre: Eva y Victoria se enfrentan a Amapola que todavía cree en él y en la posibilidad de continuar la relación, hasta que finalmente lo mata. Luego, la obra se centra en la mujer, poniendo énfasis en la culpa y recordando lo que eran cada una de ellas antes de comenzar la relación de pareja. Esto concluye con el entierro que implica el deshacerse de la imagen que se habían forjado de sí mismas respecto a la relación y el rol que allí jugaban (apoyado por: la escena del árbol del bien y del mal con su referencia a la Eva bíblica, donde se intenta hacer una relectura de su culpa mítica; la relación de pareja vista como refugio frente al mundo; la narración del rapto de la novia como idealización y mito; el show de seducción de Amapola).

Finalmente, se resume todo el proceso

1 Las citas de *Cariño malo*, de Inés Margarita Stranger, corresponden a la publicación realizada en este número 101 de *Apuntes*, 1991, de la Escuela de Teatro U. C.



Claudia Celadón. Foto: Karo Lorenzini

de separación y se integran las tres mujeres volviendo a una etapa previa – la infancia – al fracaso de todos los proyectos, donde aún estaba abierta la posibilidad de cumplir cualquier fantasía.

Dentro de este marco cobran gran importancia la repetición de elementos y situaciones, y el acto ritual con su carga exorcizadora del dolor del fracaso. Así, las tres etapas empiezan con un planteamiento muy similar que lleva a desprenderse de cada una de los

participantes de la relación y finalmente de la relación misma. Este proceso de liberación o, por llamarlo así, de desprendimiento de las fantasías asociadas al proyecto amoroso, concluye con el abandono de la relación de pareja y el consecuente retorno a un momento determinado por posibilidades futuras y rasgos de identidad femenina aún no intervenidos por la aparición de una pareja.

Conflicto y tensión dramáticas

La composición no es meramente narrativa como pudiera parecer: dentro de esta macroestructura se genera un sistema tensional entre Amapola, que todavía defiende su proyecto amoroso, y Eva y Victoria, que atacan dicho proyecto. Todo esto se ordena con respecto a un tercer elemento: él².

Esta forma de organización triádica (Eva/Amapola/Victoria) se articula como voces dentro de una misma mujer que pugnan a favor y en contra del proyecto amoroso. El hecho de que una mujer esté dividida así facilita el presentar y juzgar sus emociones de manera a la vez *subjetiva* (cuando toman la primera persona haciéndose cargo de la interioridad) y *objetiva* (cuando una de las facetas habla sobre otra, sobre sí misma o sobre

la totalidad en tercera persona) subrayando el conflicto interno:

Eva: Estaba enloquecida...Tuvo que matarlo...Nada era como antes, ya no vivían ningún momento. (*Triste*) Su amor se había apagado... y ella no pudo recuperarlo...se sintió arrojada, se sintió expulsada. Ya no existía ningún paraíso que defender. Ella no pudo soportarlo...

Amapola: Pensó que estarían juntos contra el

²Cabe destacar que este elemento referencial no corresponde a un cuarto personaje ausente del espacio de la acción. Se trata claramente de una proyección construida por las tres mujeres: *El no existía, ella se lo había inventado. Y él se dejó vestir con la imaginación de ella. Se dejó adornar con sus sueños y representó un papel...* (p. 23).

mundo, juntos contra el desamparo de vivir. A su lado, sintió la fuerza para combatirlo todo.

Victoria: Fuera de ese amor todo era sospechoso y amenazante. (p. 22)

Este fragmento es muy importante, ya que ilustra lo que acabamos de decir (sabemos que el asesinato lo cometió Amapola a instancias de Eva y Victoria, sin embargo las tres hablan de la asesina como una *otra*), pero también porque muestra cómo las tres actualizan diferentes posiciones sobre un mismo eje:

-División respecto de la tríada cuerpo/intelecto/alma (Eva/Amapola/Victoria). Eva se refiere continuamente al deseo, al cuerpo y es, de las tres, la que entra en contacto corporal con las otras (abraza a Amapola, la lava, intenta cobijar a Victoria, etc.). Victoria, por su parte, está centrada en la intelectualidad; prueba de ello es que va llevando a cabo los develamientos de la relación y del hombre desde una perspectiva más conceptual, reprochándole principalmente el no corresponder a su imagen (*¡Yo no me quiero engañar con tonterías!*, p. 20). (*Puedes decidir no amarlo más...*, p. 21); (*Todo en él era mentira*, p. 21). Por último, Amapola se ubica fundamentalmente en la emocionalidad, en los afectos, en lo que podríamos llamar un mundo espiritual. De allí que considere el amor como suficiente para mantener el proyecto de pareja y que este se centre justamente en dicho sentimiento (*Mi fantasía es el amor, yo no creo en otro proyecto*, p. 19).

-División por la forma en que cada una se sitúa en la relación de pareja en términos de definición de su identidad. Victoria se plantea como un ser autónomo que busca su identidad acompañada por otro, pero dentro de sí misma. En este sentido, el fin de la relación de pareja significa un recuperarse (*Quiero tenerme, recuperarme, enfrentar la soledad y el duelo*, p. 18). Eva, por su parte, se ve reflejada en su pareja, la cual es más bien un espejo de sí misma, y su relación con el otro está marcada por un verse a través de sus ojos. Ama-

pola se relaciona con el otro poniendo toda su vida y proyectos en él. Si bien Eva y Victoria se centran, ya sea a priori o por reflejo, en sí mismas, Amapola se desentiende de sí misma en todo lo que no esté referido a su pareja. De allí, además, que sea la más afeerrada a la relación: ha depositado en ella todo su ser y sus proyectos (*No puedo fracasar... he invertido demasiada fe en ese amor*, p. 17).

-División según la emoción predominante ante el fracaso del proyecto. Podemos distinguir, por ejemplo, que Victoria siente una profunda rabia (*Para matar sólo hace falta rabia, mucha rabia*, p. 21); de hecho, es ella la que continuamente se enfrenta con las otras dos mujeres, con el hombre, con el mundo (ella pelea en la escena del box). Eva está marcada fundamentalmente por la traición y se siente vencida en la batalla de la seducción:

Amapola: Shit, descansa estás cansada.

Eva: Cansada no, estoy vencida. (p. 19).

Amapola, por su parte, está cansada:

Amapola: No hables así. Ella no lo comprendió. El era un proyecto, una ilusión.

Victoria: ¿Y se puede amar un proyecto?

Amapola: Se puede. Pero cansa. Uno se lleva toda la fuerza, tiene que amar por los dos. (p. 21).

Temas y visión de mundo

El tema más recurrente tiene que ver con las fantasías frente al proyecto amoroso y la frustración porque éstas no corresponden a la realidad, tanto en lo que se refiere a la relación de pareja misma, sus carencias y costos, como al hombre:

Victoria: El traicionó sus sueños. Estaba lleno de miserias cotidianas. Era cobarde y vanidoso. Todo en él era mentira: El guerrero, el combatiente, el aventurero, puras máscaras fracasadas.

Amapola: No hables así. Ella no lo comprendió. El era un proyecto, una ilusión. (p. 21)

Victoria: El no existía, ella se lo había inventado. Y él se dejó vestir con la imaginación de ella. Se dejó adornar con sus sueños y representó un papel. (p. 23)

En la misma línea nos encontramos con un profundo cuestionamiento de los estereotipos socioculturales asociados con la seducción (*¿Por qué no puedo esperar yo una escena romántica en una playa solitaria?*, p. 20; *¿Nos vamos a pasar la vida besando sapos por sí se convierten en príncipes?*, p. 20; *La rapto en un caballo blanco, la besó en medio del peligro, la salvó en una noche de luna*, p. 23), con la relación de pareja como espacio de realización para la mujer y como refugio frente al mundo.³

Amapola: Quiero volver y seguir a su lado... Quiero construir un espacio privado, un territorio que sólo sea nuestro...lejos del peligro, seguro. (p. 19)

Hay que señalar que la relación de pareja se presenta como una instancia en que la mujer se aliena irremediabilmente: Eva y Amapola buscan su identidad en el otro, como espejo o como depositario de ella, mientras que Victoria, quien plantea mantener su individualidad al interior de la relación, también fracasa.

La segunda parte se organiza mayoritariamente en torno al tema del sentimiento de culpa frente a situaciones concretas (como el asesinato simbólico), y a la incapacidad de mantener vivos los sueños y los proyectos: *El era mi sueño y lo abandoné. Me fallaron fuerzas para seguir amándolo*, (p. 23); *Era el elegido. Era a quien había escogido para darle mi amor. ¿De qué vale la vida, entonces? ¿Por qué sentimos amor si no podemos entregarnos a él?*, (p. 24); *Fui vencida por el miedo y lo abandoné. Lo dejé solo en la triste aventura de la vida*. (p. 24)

Quiero señalar una vez más la presentación de la infancia como un momento de posibilidades abiertas, a la vez que de mayor

seguridad e integridad previo a la involucración con un hombre: *Quisiera encontrar a la niña que fui, que me dé la mano, que me arrastre con su alegría. Que me aliente, que se ría, que todo le dé lo mismo, que me muestre el futuro como una aventura*. (p. 17)

El desenlace: la resolución planteada

El desenlace se resuelve en la forma de un monólogo formado por varias unidades: una primera parte en que se constata la separación respecto de la pareja (*Eso a mí no me toca, tu angustia a mí no me llega. Tú eres tú y yo soy yo, mantengamos las distancias... Y te digo "yo no te sigo", te miro a la distancia, te veo lejano y no te oigo, y no te escucho, me doy vueltas, te doy la espalda..., ...te dejo en tu angustia, en tu combate, en tu soledad...*, p.24); una segunda parte en que la mujer ya integrada por las tres va dejando caer todas las caretas, todos esos accesorios de su personalidad que ya no la identifican y que corresponden a estereotipos (*Me saco mis bototos de falsa combatiente, me saco mis anteojos de falsa intelectual, me deshago de los libros de mi falso interés y me acuesto en mi cama de sábanas celestes y lleno mi dormitorio de rosas y perfumes*, p. 24), y una tercera parte de retorno a la infancia (*Subo, corro, me encaramo y rescato mi muñeca de trapo del entretecho. Pido a mi mamá "traígame un guatem...apágueme la luz por favor..."*, p. 24).

Frente a esta conclusión nos asalta una duda: ¿representa la vuelta a la infancia una solución al problema de la búsqueda de la identidad? Podríamos plantear que la regresión no es más que una forma de escapismo a la situación de fracaso. Sin embargo, al parecer la obra tendería más a plantear dicha regresión como una vuelta a un punto de partida de donde sacar fuerzas para recomenzar los proyectos, habiendo asimilado e interiorizado todo un proceso de duelo (entendido como pérdida del objeto amado e in-

³ Quisiera señalar aquí la importancia del entierro del vestido de novia, metáfora de todas las fantasías y estereotipos asociados con la relación de pareja, como quiebre de un proyecto más cultural que personal que ha probado su inconsistencia.

teriorización del mismo). Si bien nos atenemos preferentemente a esta segunda hipótesis, consideramos que el proceso psicológico que se expone en la obra concluye en forma demasiado abrupta. Esto va en desmedro de aceptar la posibilidad de un *renacer* concreto desde la infancia, ya que no se aprecia convincentemente que el proceso de separación haya concluido y desemboque tranquilo e irremediamente en este recomenzar de cero. Más bien queda la sensación de una decisión tomada sobre la base de un impulso y confianza momentáneas cuya perduración no tiene un asentamiento sólido.

La puesta en escena

El análisis del texto dramático ha permitido apreciar valores que podemos caracterizar como esencialmente literarios, pero sin considerar las potencialidades espectaculares del texto. Al respecto, y quizás por el desarrollo paralelo y recíprocamente influyente que caracterizó la escritura de los textos dramático y espectacular, el primero de ellos aparece como una transcripción de la puesta en escena que carece de la diversidad formal y vitalidad de esta última. El espectáculo actualiza de manera diversa un texto que se desarrolla en modo parejo dentro de un tono serio y profundo; he allí su valor. Las distintas situaciones enunciadas en las tres partes de la obra dramática se diversifican, tomando formas que van desde prácticamente un monólogo interior a los gags y el show. Es justamente a estos aportes esenciales a los que nos referiremos a continuación.

En concordancia con el intento por reflejar una interioridad de los personajes, el escenario aparece bastante despojado. En la Primera Parte, los únicos elementos presentes no tienen como función situar espacial o temporalmente la acción, sino producir un tipo de sensación y asociaciones en el espectador. Así, el árbol situado a la izquierda en el escenario remite a la sequedad, a la muerte, a la desolación. Del mismo modo, la arena y el juego con ella nos recuerdan los juegos de

niños, los entierros.

La Segunda Parte muestra mayor determinación en términos escenográficos: la camilla, el inodoro, la silla, y fundamentalmente el vestuario de las actrices nos ubican inmediatamente en la cárcel; si bien, como hemos dicho, esta cárcel no se refiere a un lugar físico concreto sino a una proyección de la culpa experimentada por los personajes. Un elemento destacable es el ventilador que en dos momentos (cuando Victoria salta la cuerda y en su sueño erótico) se acelera hasta producir un zumbido audible. La relación de tensionalidad y expectativa entre el aceleramiento del ventilador y la acción es muy evidente.

Dentro de la posibilidad de recrear una interioridad con los elementos utilizados, es importante el empleo sucesivo de objetos que se van transformando y desempeñando distintas funciones como la carta, el clavel, la copa, la sábana, etc. El clavel aparece en la primera parte cuando Victoria canta, se lo entrega a Eva y así va pasando de una a otra en las situaciones de seducción.

La copa se relaciona con los momentos más íntimos: aparece en la cena que prepara Amapola, luego sirve para darle de beber a Victoria, reaparece junto con el clavel en el show de Amapola, quien finalmente la usa para cantarle a Victoria y tranquilizarla. Las asociaciones de este objeto corresponden a la contención (importante en tanto lo circular y cerrado siempre se ha vinculado con la mujer, sobre todo si esta redondez encierra fluidos), a lo líquido (asociado al agua y la limpieza), a la comunión (especialmente cuando Amapola le da de beber a Victoria, mostrando su participación en el dolor que ésta experimenta y la posibilidad de disminuirlo).

La sábana también aparecerá y desaparecerá en escena cumpliendo diferentes funciones: es el mantel en que Amapola prepara la cena, el árbol del bien y del mal en que cae envuelta Victoria al enfermarse, la sábana en que ésta se enreda en el sueño erótico. Se la relaciona con el cubrir, el servir de sostén, también el contener y delimitar espacios.

Es muy sintomático que las actrices dejen, al final de la obra, el clavel, la carta y la copa en la arena y luego salgan, por ser los elementos más cargados simbólicamente con la experiencia de pareja y su fracaso en el pasado. Si tomamos la obra como la presentación de un proceso de duelo, vemos que éste termina con la asimilación de aquellos objetos (y personas) que el dolor y la pérdida mantenían presentes y necesarios como refuerzo exterior. Se dejan en el suelo porque ya no son necesarios como recordatorio: los personajes los han integrado a su ser.

Respecto de la iluminación, queremos destacar su adecuación y claro apoyo a la puesta en escena en un afán globalizador. Por ejemplo, actúa como generador de atmósfera en las dos instancias de seducción más evidente (la canción de Victoria y el show de Amapola). Igualmente, la desolación de la cárcel se ve apoyada por la utilización de una luz fría y azulina; los focos frontales acentúan

y enmarcan la acción produciendo una sensación de objetividad y distanciamiento en el espectador. Este elemento distanciador se vincula con la relación que las actrices establecen con el público y que se analizará más adelante.

En el trabajo actoral se aprecia una correspondencia clara entre las actrices y sus personajes: Amapola (quien como vimos está centrada en los sentimientos y, entre ellos, en el amor) es la que físicamente corresponde mejor al estereotipo de la mujer dulce y acogedora; Eva (centrada en el cuerpo) se presenta como más sensual y coqueta; Victoria (centrada en el intelecto) es la menos *femenina* físicamente, lo que lleva a acentuar que el intelecto sea su eje.

Lo anterior corresponde también a la personalidad desplegada por cada una de las actrices. Victoria, la más rebelde y racional, tiene una gran fuerza y la mayor capacidad de pasar de un estado a otro. Amapola es más

"E" y "Ella". Foto: Gonzalo Quirol.



reposada, ocupa menos espacio escénico que Victoria. Podríamos decir que tal como Victoria está vuelta hacia afuera desde la intelectualidad, del mismo modo, Amapola se recoge hacia sus propios sentimientos, encontrándose al interior de sí misma. Frente a esta clara definición de los personajes dada por Claudia Celedón y Giselle Delmechiorre, la interpretación de Paulina García es menos consistente. Su personaje requiere tomar como eje el cuerpo y la sensualidad, pero la actriz lo enfoca desde una técnica más racional, distanciando y enfriando la actuación. Una interpretación físicamente más relajada hubiera dado mejor la sensualidad característica de Eva.

El vestuario también se adecúa a la síntesis escenográfica y a los personajes. Hay que notar el uso de colores planos y poco intensos (café, gris), vinculados al estado de dolor y nostalgia, donde destaca en los momentos de fantasía el rojo del vestido de Victoria, color asociado con la pasión, la seducción. Los pocos elementos de vestuario que se utilizan y que corresponden a un mismo tipo para las tres actrices (tres abrigos, ropa interior, enaguas, poleras de presidiaria, ropa de un hombre en los mismo tonos y de la misma época), marcan las diferencias caracterológicas de los personajes. Es muy ilustrador cuando las actrices aparecen en ropa interior casi al final de la obra: Amapola va de blanco (virginal) con ropas amplias; Eva y Victoria llevan ropas negras, reflejo de su mayor rebeldía y de su enfrentamiento con Amapola. Pero, además, la de Eva corresponde a prendas comúnmente vistas como *sexy*, más pequeñas, mientras que la de Victoria tiene menos la función de seducir que la de ser confortable. En este detalle podemos apreciar la forma cuidadosa en que se ha adecuado el vestuario a la personalidad de cada personaje.

Algunos aspectos más globales contribuyen a actualizar el texto y su relación con los espectadores desde la puesta en escena. Es interesante la ilustración escénica de aquello dicho por una de las actrices; por

ejemplo, en *el mal de amor*, Eva lee una carta y Amapola/Ella y Victoria/El van haciendo todos los gestos que Eva describe en su lectura. Este elemento contribuye a la inserción de narraciones/recuerdos, al desdoblamiento entre los personajes y a la variación del eje objetivo/subjetivo (hablante en tercera persona y en primera persona).

Otro hecho significativo de la puesta en escena es la complicidad con el público que las actrices establecen en reiteradas ocasiones, por ejemplo, cuando Eva está terminando de leer la carta, cuando Victoria canta, en la escena de la pelea, en el monólogo final. En algunos casos el público se constituye en el hombre al cual los personajes le hablan; en otros, es justamente un público (en la pelea, por ejemplo) que presencia lo que ocurre y cuya empatía y simpatía se buscan. Al igual que en el punto anterior, se crea aquí cierto distanciamiento que lleva a los espectadores a reflexionar sobre lo que está ocurriendo en el escenario.

En el análisis del texto dramático, vimos que las tres mujeres no son más que la división de una misma personalidad en sus diferentes facetas. Esto resulta evidente en la repetición de un mismo parlamento por las tres y en la suma de varios parlamentos consecutivos para conformar un solo discurso. La materialidad de la puesta en escena proporciona aquí una posibilidad expresiva extraordinaria: la simultaneidad de la enunciación (imposible en un texto escrito). El escuchar al mismo tiempo las voces de las tres actrices contribuye a crear la sensación de que lo dicho son inflexiones de una misma voz.

Gran parte de la efectividad e interés que despierta la obra se vincula a la inclusión de otras modalidades espectaculares: el *boxeo*, el *cabaret*, el *show*, los *gags* (especialmente en la escena del funeral). Esta intertextualidad, junto con producir cierto distanciamiento, le da al espectáculo teatral una variedad que cautiva al público y mantiene una expectación permanente, contribuyendo en gran medida a hacer ágil y entretenida la obra. •

PALABRA DE MUJER

(REFLEXIONES AL BORDE DE CARIÑO MALO)

GERMÁN BRAVO G.

Sociólogo

1. "La acción transcurre en un lugar abierto y desolado, carente de vegetación y de vida...". Tal es el espacio dramático que define el guión de la obra en sus primeras líneas –y tal es el espacio psicológico desde el cual este cariño desgarrado me habla y me interpela, más que como "hombre", como "sujeto afectivo"– puesto que ese espacio es precisamente un espacio donde se pone en suspenso y en estado de especulación la propia identidad y la diferencia sexual.

En términos de una dialéctica de la conciencia, se podría decir que ese espacio define el momento de una conciencia escindida, lanzada a la soledad de su autoconciencia, separada de toda determinación mundana, abandonada a sí misma como reflexión y especulación pura, como pura conciencia de su crisis y de su separatividad. Pérdida de su estado originario (virginal) de pertenencia natural al mundo, esa conciencia se abandona crítica y narcisísticamente a mirarse en el espejo y es obligada a entrar en la dialéctica especulativa que esa mirada le devuelve, una conciencia condenada a salir de su estado de fusión natural con el mundo y condenada a no tener más que su propio dolor, a partir del cual parece comenzar a articular un verbo, una palabra que transforme la condena en autoconciencia.



2. Es desde ese espacio especulativo –el espacio que pone al sujeto ante la crisis de su propia identidad– que intentaré seguir lo que podemos denominar "la caída del sujeto en el lenguaje", tal como se manifiesta en el itinerario de este cariño que hace mal –un cariño que duele tanto más cuanto más lejos se encuentra el sujeto de su identidad originaria.

El periplo que este cariño caído describe, puede ser así visto como metáfora de una determinada relación a la lengua, como una caída y un eterno retorno entre una identidad originaria, en plenitud consigo misma (reconciliada) y una identidad rota, escindida. La identidad plena tiene una relación "natural" con la lengua: la lengua la identifica, le da plenitud de sentido. En cambio, la identidad quebrada, en crisis o escindida, tiene una relación violenta, "social", con la lengua: en medio de su crisis la lengua se le revela en su dimensión ideológica, como encubriendo capas de realidad no articuladas. Y en medio de esa misma crisis, la lengua puede aparecer también como el medio para articular esa identidad quebrada, esa relación rota entre lengua y mundo. Tal es el *double bind*, el doble vínculo contradictorio, de la relación del ser con la lengua: ésta aparece a la vez como condena (como caída o

como expulsión del paraíso de la fusión entre lengua y mundo) y como salvación (como medio por el cual se puede rearticular esa relación).

La situación de la mujer es en este aspecto paradigmática. Su confinamiento histórico y simbólico a los ámbitos doméstico y privado, hacen de su lengua también un asunto privado, una lengua íntima (un idioma) que no trasciende a lo público. Vive así en una suerte de lengua natural donde no hay escisión entre lengua y mundo. Es este "estado natural" el que define al paraíso en términos simbólicos: no ha habido expulsión de la identidad del sujeto consigo mismo, y no hay por lo tanto conciencia de, ni caída en, la lengua. La lengua es el mundo y el mundo se vive plenamente en la lengua. Es por ello que podemos hablar del lenguaje como una caída: al cobrar conciencia de la lengua se cobra conciencia de la no-identidad entre lengua y mundo.

De este modo, intentaré leer la obra que comentamos como el itinerario de un tipo particular de caída en el lenguaje, como una conciencia (femenina) escindida que, a partir de su crisis identitaria, intenta articular una nueva relación entre lengua y mundo.

3. Al contrario, sin embargo, de lo que uno podría pensar, la parábola que describe ese itinerario —el itinerario de la pérdida de la inocencia originaria y la caída en el lenguaje— en la obra no culmina en ningún tipo de discurso feminista, sino más bien en una suerte de retorno al útero materno, una suerte de último recurso de protección ante la desolación y la pérdida de la identidad. En el monólogo final, señala el guión, "los personajes se van integrando", y es una sola voz la que allí habla. La desintegración de la identidad que anuncia el comienzo de la obra, en la cual los tres personajes aparecen como las distintas voces de una misma ruptura, culmina en una petición de reintegración identitaria a través de un retorno a los objetos de la infancia —el "camisón de franela", el "guatero" que es demandado a la madre, la reivindicación de la inocencia original y la

"recuperación de la virginidad".

"Recuperar la virginidad" aparece a mi juicio como la antítesis del discurso feminista, ello aparece como una suerte de regresión a un estadio pre-feminista o post-feminista, o en todo caso, como un tipo de solución dramática que se repliega ante la violencia de la crisis dramático-identitaria originaria y que opta por recogerse y resguardarse en aquellos objetos que le aseguran alguna referencia en el mundo. No es por lo tanto una solución programática o ideológica, sino de una vitalidad elemental. El personaje reintegrado parece recusar su pasado de "falsa combatiente", de "falsa intelectual" y apela al refugio elemental de sus afectos primigenios, primarios. El retorno al limbo de las "sábanas celestes" y al "dormitorio de rosas y perfumes", aparece como un discurso que retrocede ante el horror de haber transgredido el tabú del lenguaje: comer del fruto del árbol del conocimiento, o de la ciencia del bien y del mal —origen de la caída del ser en el lenguaje en tanto pérdida de la fusión originaria—, aparece como un gesto de una tal violencia (tan violento como matar al amor que dio origen a la crisis y al drama), que parece reenviar al sujeto de la transgresión a la cárcel —es el motivo del segundo cuadro— y a una suerte de convalecencia con sus objetos originarios, en el cual el sujeto parece ser lanzado fuera del drama, antes del drama, fuera del escenario del mundo, al limbo, a un entre-dos entre la culpa y el juicio.

4. Pues tal es el tiempo dramático en el que transcurre la obra. Es el tiempo de la rememoranza, el tiempo de una memoria rota, plagada de fragmentos —de cartas, de objetos, de ausencias—, que apela más que a la recuperación de un tiempo perdido, a la implosión de un tiempo detenido. Un tiempo y un espacio sin historia, pura explosión hacia adentro de fragmentos de la memoria que encuentran su unidad en ese espacio sin tiempo de la desolación y del discurso quebrado. El tiempo afectivo del cariño y de la ilusión que matan, que matan toda ilusión discursiva reenviando al sujeto a no ser más



Giulio Demelchione, Claudia Celedón y Paulina García. Foto: Gonzalo Quitral.

que el puro espejo quebrado de sus ilusiones.

Es desde ese espacio y de ese tiempo dramáticos que emergen las voces de la obra. No hay un discurso monolítico sino un discurso fraccionado, no hay un discurso femenino sino las muchas voces de una feminidad rota que pululan por el espacio dramático como fantasmas en busca de la palabra. La palabra rota es la palabra originaria, la palabra dada y determinada por el otro, por la ilusión del otro que parecía devolver la imagen de una unidad y de una identidad "clara y distinta". La tensión dramática está dada por una ruptura que se resiste a esa pérdida de la imagen originaria, por las muchas voces que aparecen para intentar suplantar esa unidad de origen, por el cansancio físico y psicológico que significa esa suplantación de palabra ante la pérdida de la palabra del otro. La explosión de la

palabra y de la imagen originarias aparece como el big-bang cósmico, la explosión cósmica que llama a la palabra y que rompe la palabra, rompe la promesa de la unidad originaria y lanza al sujeto al duelo y al elemento de la nostalgia —en la obra, es Amapola quien porta la "caja de recuerdos" y quien previene que "olvidar es muy peligroso", mientras que Victoria llama a "romper los lazos", a "matar cada uno de tus recuerdos" y a "enfrentar la soledad y el duelo"; entre ambas se despliega el discurso fracturado y emerge la palabra de mujer, la palabra escindida, el fantasma de la palabra perdida y la promesa de la nueva palabra, de la palabra buena y del cariño bueno.

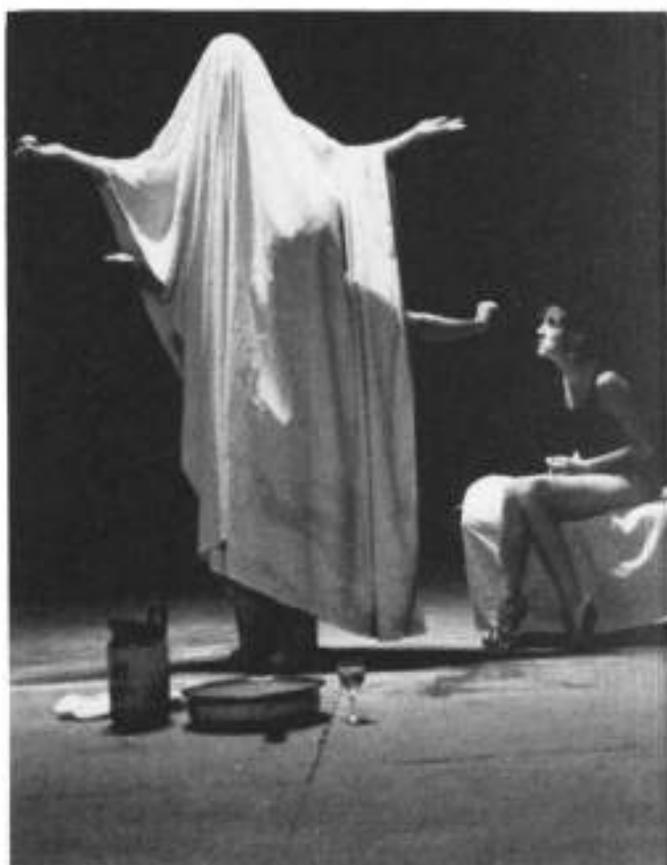
5. Ese reencuentro de la palabra se da a través de un rito voluntario de asesinato de la palabra del otro, de la voz del otro y de la mirada del otro, de ese otro que daba la

ilusión de una identidad plena y de una inocencia plena, de un universo femenino sin culpas, previo a la caída en el lenguaje. En psicoanálisis, esa determinación por la palabra y por la mirada del otro define el universo de la histeria, donde la sustracción de la mirada y del reconocimiento del otro vacía la identidad y provoca la crisis. La "liberación femenina" se da en este sentido como una liberación de la determinación de la palabra y de la mirada del otro.

En la obra, Eva llama a "deshojar todas las flores que (él) te ha entregado" y a buscar "el crimen perfecto", ese crimen que permitirá olvidarlo, nacer de nuevo y "reencontrar tu nombre". Al dejar caer la sandía y romper el corazón rojo que guardaba en su seno, los personajes "toman conciencia de lo que hicieron" y "sienten culpa", caen en el elemento de la culpa y ingresan a la cárcel -del lenguaje. Allí descubren sus "manos manchadas" -las manos sucias- y se interrogan sobre su inocencia, sobre la posibilidad de la inocencia, no menos que sobre la posibilidad de la verdad -puesto que la pregunta por la inocencia y la culpa se da como pregunta por la mentira y la verdad: al descubrir que "todo en él era mentira" debe interrogarse sobre su propia verdad y sobre la posibilidad misma de la verdad. La verdad queda en suspenso.

La cárcel a la cual ingresan no tiene carcelero puesto que éste es el lenguaje mismo. La cárcel y la enfermedad son el propio estado de interrogación. El lenguaje es allí a la vez salvación y condena, cura y enfermedad, espacio indecible donde la caída es a la vez el precio de su libertad. Al comer del árbol del conocimiento sellan a la vez su condena y su salvación.

En esa caída se libera del discurso y de la mirada del otro, allí el "placer (ya no)



Paulina García. Foto: Gonzalo Quíral.

depende del otro", se encuentra con un otro que es una otra, un otro que es la misma, la otra palabra de mujer, la palabra de la otra. Se encuentra en la eclosión de las voces de otras caídas, de otras inocentes que cayeron en el infierno de la lengua y de la ruptura del pacto originario. En ese espacio escucha los ecos de su propia voz, se reconoce no ya en la mirada del otro sino en el cuerpo quebrantado de una otra que le devuelve su propia imagen resquebrajada. Reconocimiento doloroso y gozoso en el cuerpo y el discurso quebrantado de la otra, la otra que es la misma, la única que le responde desde la ausencia de toda palabra y que le permite articular una palabra. Al borde de los nervios, al borde del abismo, la palabra emerge de la ausencia de palabra, en el reconocimiento en la mirada de la otra, la otra mirada.

6. La mirada y el eco de la otra es lo que transfigura el cariño malo en cariño bueno. En la otra éste aparece como el único cariño posible, como la vía a través de la cual se interroga y se exorciza el cariño imposible. El itinerario que lleva de la crisis a la reintegración de los tres personajes en uno, aparece como el vía crucis a través del cual se realiza el duelo del cariño malo. En el abrazo final de las tres mujeres se recupera un espacio afectivo primigenio y posible. El hombre ha sido expulsado de la escena, no menos que la ilusión de la novia originaria. Y en ese abrazo se cree recuperar una nueva inocencia: *Tu pena es tu pena, yo soy inocente... Me voy con mi sonrisa de niña protegida, de niña perfecta, de niña lejana e inviolada... Te dejo en tu angustia, en tu combate, en tu soledad, me escudo detrás de mi corazón...*

El espacio que describe esa caída se revela así como el intento de un retorno a un estadio natural, pre-social y pre-político, puesto que el sujeto también intenta negar su carácter social, tal es el tamaño y la medida de su expulsión: *Cállate, yo no sé nada, yo no sé nada. Yo nunca supe de esa guerra. Yo no estoy con ningún nosotros... yo sólo estoy contigo.*

Paradoja de un itinerario que anunciaba una palabra de mujer y nos devuelve a los gestos y a los objetos de niña. Espacio original de reinención de una palabra y de una identidad a través del eco de la voz y de la mirada de la otra. Espacio de reencuentro para reinventar la identidad. La mujer posible aparece como el retorno a la ilusión de una niña imposible, retorno simbólico a la virginidad y la inocencia originarias que lava al sujeto de su crimen anunciado y realizado. Retorno a un limbo imposible, refugio en un espacio sin mácula después del crimen.

7. Tal es quizás también el enigma en el cual nos sitúa el discurso feminista contemporáneo, y que la obra inconscientemente revela, sin por ello intentar reducir la obra a su "significado sociológico". Simplemente quisiera culminar esta reflexión a partir de la pregunta que la obra deja abierta respecto a la situación del "problema de la mujer" y

vincularlo a la propia situación contemporánea del feminismo y a la cuestión de la "identidad sexual" en general.

En este sentido, la descripción de un sistema dominante y subyugante de la identidad femenina ha pasado por una serie de etapas que siguen la propia búsqueda de identidad del movimiento feminista: entre la designación del culpable (un sistema patriarcal y el "logo-falo-centrismo" como su expresión política e intelectual), la reivindicación del derecho al placer y a la individualidad femenina, la denuncia de las condiciones estructurales que bloquean la participación social de la mujer, la reivindicación de una escritura femenina, no menos que de una forma de hacer política, el reconocimiento en la mirada y el cuerpo de la otra, el narcisismo lésbico—que en parte reproduce los roles tradicionales al interior de la pareja homosexual—, todas las escenas de una identidad y de un discurso posibles han sido tentadas. Este discurso en términos identitarios a mi juicio se haya agotado, ya dio sus frutos—lo que no significa que sus reivindicaciones se hayan realizado—, y la solución dramática de *Cariño malo* a mi juicio no es sino otro síntoma del agotamiento del discurso identitario, que nos lleva a pensar en los efectos que la propia historia del feminismo tiene o deja respecto a la posibilidad de un discurso sobre la diferencia sexual. Puesto que, aunque una obra no sea reductible a sus condiciones sociológicas de emergencia, ella se inscribe y tiene efectos en una historia de aquellos objetos o símbolos que elabora.

En este sentido, la solución dramática de la obra—la imagen del retorno al limbo sin mácula— apela a un espacio imaginario imposible, el retorno a un origen imposible, y es desde allí que interpela a los sujetos reales del deseo. Es desde ese imposible y desde esa imagen dramática que revela o apela a lo posible. Es una obra post-feminista que parece retornar a un momento pre-feminista. Tal es su enigma—quizás el "secreto" que Victoria entrega al final a sus compañeras de viaje y de caída, el enigma de "la flor, la copa y la

carta" que quedan como testigos mudos de la promesa rota.

Puesto que la paradoja del feminismo reside precisamente en que ha intentado articular un "discurso pleno" acerca de la identidad femenina, repitiendo como en un retorno del espejo, el tipo de discurso logofalo-centrista acerca de la diferencia sexual. Cuando, al contrario, la feminidad en realidad apela a la ruptura de un discurso acerca de una identidad plena. Pues, de hecho, el feminismo surge como crítica radical a toda asignación o a toda determinación naturalista de un rol femenino -social o sexual-, como crítica a toda determinación apriorística basada en la diferencia sexual. La única determinación natural que aún se mantiene como específica de la mujer es la de la maternidad, pero si pensamos en la apertura radical del imaginario social y sexual que abre el feminismo, esta misma función de la maternidad ha sido puesta en suspenso y en estado de especulación -pensemos si no en esta suerte de escalada que va desde la interrupción voluntaria del embarazo, a la asunción paterna de "roles maternos", la inseminación artificial, la fecundación *in vitro* y la bio-genética, donde incluso la posibilidad del "embarazo masculino" ha sido imaginada- y el que haya sido imaginada y no realizada es sintomático, al menos (pero el imaginario no es lo "de menos" sino lo "de más") de que un imaginario sexual ha sido roto y de que cabe pensar la otredad que abre.

Que estemos o no de acuerdo con esa crítica radical a toda determinación naturalista de los roles y de la diferencia sexual, lo cierto es que hay una fisura en el imaginario sexual, respecto a las identidades sexuales, una suerte de intercambiabilidad infinita, fabulosa e inasignable de las identidades, y donde quizás la figura simbólica de ello es el travestismo (figura que no está ausente de *Cariño malo*), en tanto juego escénico donde se ponen precisamente en juego y en estado

de especulación las identidades sexuales, como espacio lúdico-dramático donde se pone en escena el intercambio de las identidades sexuales, y donde la propia noción de identidad aparece, en el límite, completamente desdibujada, como si toda pregunta por la identidad sexual no hiciera sino entrar en el juego infinito del espejo y de la especulación, como si toda identidad sexual no pudiera vivirse o experimentarse sino en el juego de la especulación -lo que comúnmente conocemos como la "fantasía sexual".

En una sociedad del espectáculo, de la comunicación, de la imagen y del audiovisual, la especulación de las identidades parece encontrar quizás el espacio mismo de su despliegue: a la vez, todas las identidades aparecen como posibles, y toda identidad imposible. Toda asignación identitaria parece entrar, a partir del mismo momento en que se afirma como identidad, en el juego inasignable del espectáculo y de la especulación. De algún modo, tal es la escena de nuestro propio drama en tanto sociedades post-modernas -y donde la modernidad tenía algo que ver con esto de la definición de sujetos, roles e identidades plenas.

La sociedad de comunicación parece ponerse en estado de reinención del origen -puesto que toda interrogación sobre la identidad remite al problema del origen. Los orígenes se encuentran en estado de especulación: la puesta en contacto de todos los orígenes a través del intercambio que permite la comunicación y la sociedad del espectáculo, espectaculariza y pone en estado de reinención a todos los orígenes y a todas las identidades. Y entre ellos, el origen de la diferencia y de la identidad sexual.

Es desde ese estado de especulación que he intentado leer y acompañar la voz, el gemido, el gesto, la imagen, la palabra y el silencio de ese cariño malo, y es en ese espacio dramático que se encuentra con los bordes y los pliegues de mi propia biografía. •

PERCEPCIÓN CRÍTICA DE **CARIÑO MALO**

JUAN AGUILERA

Licenciado en estética
Profesor Escuela de Teatro U. C.

Más allá de la metáfora de la vieja trova, pues se trata de una música creada en una época anterior a la obra de teatro y que es usada como título para identificarla, entendemos por cariño malo a aquel entre un hombre y una mujer y para un hombre y una mujer, es decir, de a dos. Y además, que no obstante su maldad, ya sea que provenga de él o de ella, es lo suficientemente atractivo como para ser querido, perseguido, aguantado y concretizado simbólicamente en el, nunca lo bastante bien ponderado, blanco traje de novia, secreto paradigma de la realización femenina.

Siendo así, se explica que a pesar de ser este cariño tan nefasto como sugiere la obra, los personajes sientan –después de haber sufrido a solas un período de variable duración– alegría y liberación al volver a ver al que, a pesar de todo, se lo sigue llamando cariño (“...hoy he vuelto a verte cariño malo...”).

Esta temática no sólo la refiere el vals que identifica este trabajo de Inés Stranger, Claudia Echenique, Paulina García, Claudia Celadón, Giselle Demelchiorre y Magdalena Soto (en el mismo orden: autora, directora, actrices y música) de buenas a primeras llamado experimental, también es el pan de cada día de buena parte de nuestros boleros y tangos. En este aspecto, por tanto, se acude a



un elemento que tiene una presencia constante en nuestra sociedad y en nuestra cultura y que, además, está dotado de un fuerte poder evocador. Si lo consideramos así, es más bien un recurso de apoyo para una adecuada recepción y aceptación por parte del espectador.

A cambio, podría ser experimental otro aspecto, la forma en que se lo trata. Veamos esto con algún mayor detalle.

Al participar como público en esta obra, que preferimos llamar acontecimiento o hecho teatral (porque nos ocurre a todos los que lo vemos, oímos y sentimos) podemos constatar un trabajo actoral expresivo, rápido, diferenciado –aunque no matizado– y disparate, como los estados de ánimo por los que pasan sucesivamente los personajes. Es expresivo porque transmite ideas y sensaciones, actitudes y caracteriologías en el doble plano de la denotación y la connotación de situaciones; es rápido porque así lo es el planteamiento del ritmo gestual, incluso las veces que la narrativa pasa por momentos depresivos o tristes: es diferenciado porque en cada situación adopta una expresión distinta y adecuada a ella, pero entre una y otra no se plantea un paso graduado como suele ocurrir en estos casos en la vida real sino que es cortante, separado en secuencias signícas como sucede en el lenguaje cinema-

trográfico.

Si estamos de acuerdo en lo anterior, es plausible señalar que esto se debe a una opción de dirección encaminada a mostrar la realidad escénica por medio de un lenguaje ordenado y vehiculado más en frases o párrafos que en un estructura textual articulada. Quizás así suceda al experimentar estas vivencias en la realidad, cuando no es posible la coherencia racional y lo que predomina son las imágenes dispersas y aparentemente inconexas, presagadoras de una claridad ingrata que provendrá, simultáneamente, de un final y un recomenzar. Acorde con esto, la proximidad observada es amplia e íntima al mismo tiempo, útil entonces al fin planteado.

Por su parte, la tonalidad expresiva de los parlamentos es concordante con su contrapunto espacial, todo lo cual no logra equilibrar la monocorde referencia hacia la responsabilidad causal del problema, centrada o descargada en el polo masculino.

El vestuario escogido y las atmósferas creadas o la iluminación son eficientes en sugerir por lo menos la soledad y la tristeza melancólica de los personajes mientras pasan por la situación elegida como sustento de la obra y también por la intimidad de sus reflexiones. Otro elemento que refuerza esta idea está a cargo del color, principalmente los tonos ocres, tierras y sepías, los que inevitablemente nos llevan a la relación con la historia vieja, el joven (en este caso las jóvenes) que por su historia se han hecho viejas, secas por las vivencias y las amarguras, secas de esperanza, de llanto, pero no de lamentos.

Hasta aquí, podemos concluir que se observan elementos teatrales constitutivos de una puesta en escena creativa, eficiente y atractiva, capaz de expresar y transmitir un punto de vista y una interpretación de la realidad vehiculada en un lenguaje teatral, la mayoría de las veces directo y, a veces, sugerente para el espectador varón. Sería exagerado decir que se trata de una obra de teatro hecha por mujeres para mujeres, aunque lo primero es cierto, porque el acontecimiento teatral está ofrecido para un público

mixto. Sin embargo, es inevitable que una proposición de puesta en escena enfocada exclusivamente desde una perceptualidad femenina encubra sin solución varias claves para un espectador masculino, de otra naturaleza. Y vale la pena destacar esta circunstancia, pues es quizás en ella, donde radica lo diferente de *Cariño malo*.

Se ha dicho por ahí que es un montaje realizado exclusivamente por mujeres, supuesto desde el cual surgirían elementos diferenciadores de este teatro respecto de otro que constituiría lo tradicional, más alejado de la renovación.

Y parece que es así si es que no satisface una percepción de la realidad, enfocada desde un ángulo femenino muy personal, que en buena medida se enuncia como excluyente de su otra polaridad —la masculina— la cual, sin embargo, es la que puede hacer posible la constitución de la pareja. Su importancia y su interés, es decir, su sentido, lo encontramos en la capacidad de crear una relación que, fundiendo y comprometiendo lo femenino y lo masculino (aunque no por ello asegurando esa unión), produce un fruto que es al mismo tiempo relativamente independiente de sus progenitores y sostenedores cotidianos. Aquí no es esto lo que se trata sino lo que quedaría de sus desechos, porque una supuesta circunstancia o fatalidad proveniente del exterior de la pareja así lo quiso y se superpuso al amor aplastándolo, o bien porque no se supo o no se quiso hacer lo que había que hacer o sufrir para continuar el trayecto. Como no estamos frente a patologías psicológicas, es plausible concluir que lo que ocurre adentro y afuera de los personajes es el resultado de una decisión suya, claramente tomada, para elegir el corte vital que significa una separación o —y esto no es agradable decirlo— lo que ocurre es que no se llegó a formar relación y vínculo de pareja como para después, supuestamente por una enfermedad de la relación, de la cual en buena medida los personajes aparentan ser por completo inocentes —excepto quizás Amapola— sufrir el desencanto, el desamor y la

soledad. En síntesis, se trata de que cuando se tiene algo es posible cortarlo o desarrollarlo y mantenerlo día a día, pero cuando no es así, lo que se padece es más cercano a una sincera pero equivocada autocompasión y mera protesta ante la incapacidad de reconocer y asumir un error de proporciones de parte de las dos personas involucradas.

Esto es lo que vemos como eje del conflicto planteado: la melancólica frustración por el despertar de una ilusión que se supuso y se pensó real pero que a juzgar por las palabras (texto) y los gestos de los personajes, no pasó del deslumbramiento del pre-amor, aquel fugaz momento de pasión y total necesidad del otro ser, el que en este caso, es mencionado más como una excusa de culpabilidad que como compañero de la ruta ininterrumpida, pero, a la larga o a la corta, ele-

Claudia Celedón. Foto: Gonzalo Quíral.



gida en común.

Así, la capacidad significativa de la frase *cariño malo* y lo novedoso del enunciado de la obra, parece residir en su tratamiento dramático unilateral del tema y de la proposición de la puesta en escena antes que en la reflexión profunda del mismo. Esto significa, desde otro ángulo, lograr un medio eficaz en el plano de la retórica dramática pero al mismo tiempo reduce las posibilidades de sugerencia y evocación de la palabra en un plano de teatralidad.

Todo esto sucede porque a Inés Stranger le fue posible hacer que algo nos ocurra cuando asistimos a la puesta en escena de su texto. Como queda dicho en lo anterior, tenemos distintos puntos de vista sobre varios aspectos y, sin embargo, el impulso teatral básico es lo suficientemente fuerte como para que nos detengamos a reflexionar sobre el tema, el problema y la manera de plantearlo. Y pensamos que, más allá de que el sexo oriente o determine una especial percepción de esta situación, el artefacto teatral funciona porque su eje temático de sustento —el amor y el no amor— nos atañe de una manera ineludible y preocupante. ¿Qué le ocurre en lo profundo a estas integrantes de nuestra sociedad, y a nosotros, que se desemboca en esto?

La obra no propone directamente una respuesta, pero algo deja entrever si analizamos la actitud de sus personajes, ya no tanto en un sentido de interpretación de su discurso, sino más bien en relación con un título —en nuestra opinión poco afortunado— y con un objeto determinado sobre el que se hace recaer simbólicamente el desenlace, si es que se puede hablar de desenlace en una situación dramática cuyo fin es al mismo tiempo un comienzo.

A cambio, parece más adecuada una frase que en la primera mitad de la obra dice una de las protagonistas:

"ni perdón ni olvido". Nos parece mejor porque constituye, es decir, arma un significante mucho más expresivo y acorde con nuestra percepción del problema. En este caso, lo que queda después de la ruptura sigue con nosotros, me atrevería a decir para siempre. Por eso no se olvida, sino que ese amor continúa con nosotros en otro estado, transformado en algo con lo que convivimos de otra manera, asumido desde nuestra capacidad de fracaso y desde nuestra responsabilidad de triunfo. Además, tampoco hay perdón ya que, a diferencia del olvido que como tal debe ser procesado internamente, aquí nada hay que perdonar si es que se inició voluntariamente un trayecto compartido, si es que se asume el riesgo como una posibilidad que es parte de la situación. Optamos por esta lectura antes que por la del simple rótulo indicador de una sanción al victimario ("ni perdón ni olvido"), al que por lo demás, lo más seguro es que le importe *un comino* que no se lo perdone, y a lo mejor, lo único que quiere es que se le olvide.

Desde otro ángulo, si pensamos que no se debe perdonar, entendiendo esto como un castigo hacia la persona que nos ha hecho sufrir intensamente al habernos comprometido de una manera integral, el no perdón implica la mantención de un vínculo de recriminación (pero vínculo al fin) hacia nuestro agresor, que conserva ocupada buena parte de nuestra capacidad afectiva en un estado poco saludable.

En relación al objeto elegido para servir de símbolo y cauce de solución al problema y al sufrimiento, pensamos que el entierro del traje de novia no encaja bien en el estilo del lenguaje manifestado durante la mayor parte de la obra. Lo previo es íntimo, constituido más por atmósferas y sugerencias que por materialidades, en cambio la irrupción de la prenda de vestuario es abrupta y representa una realidad importante pero exterior, más social antes que personal.

El traje blanco no es a nuestro parecer un símbolo adecuado de solución al problema. Por su significado formal (vestido solem-

ne para la ceremonia religiosa) y de contenido (representativo de pureza y entrega) se nos presenta más bien como el supremo fetiche femenino, el que se aspira poseer como meta de la realización ante la sociedad y ante sí misma y que debe ser hecho desaparecer pues ha sido mal utilizado, es decir, no habiendo sido lo suficientemente apto como para alcanzar su objetivo, debe morir. Es tan fuerte su poder como signo que de símbolo parece transformarse, inadvertidamente, en el objeto-juguete no alcanzado, desplazando así el problema desde el hombre que hizo sufrir a la mujer al objeto-objetivo que ésta no logró obtener por medio del hombre.

En esta misma línea de pensamiento, corresponde destacar el elemento musical que en la obra aparece realmente incorporado al lenguaje teatral, amalgamado a él, reforzándolo, creando atmósferas, no como simple acompañamiento. Decimos que lo refuerza porque junto con sumarse a la capacidad expresiva de los elementos básicos de la actuación y la objetualidad escénica, conserva una presencia individual que posee expresividad por sí misma. Solamente no ocurre esto cuando se nos hace escuchar el consabido vals. Por las mismas consideraciones recién anotadas, pero en sentido inverso, su audición interrumpe, corta la atmósfera de la escena, saca al espectador del clima de tensión y dolor en que se encontraba para trasladarlo directamente a otro lugar, evocador de la situación inversa, esto es, la del romance, la del momento mágico del asedio amoroso, desviándose de la idea referida como sustento de la trama de la obra.

Se diría entonces, que cuatro son los aspectos no resueltos adecuadamente:

-El problema musical (recién anotado) en cuanto anula por breves momentos pero con intensidad el fluido desarrollo de la acción y de este elemento de tanta capacidad expresiva, sobre todo en cuanto se trata de un lenguaje específico que accede directamente al subconsciente.

-El problema del sepelio del traje de

novia que desplaza el conflicto real o de fondo (la situación) hacia una objetualidad delatora de otros problemas encubridores a su vez de otras frustraciones.

-El problema del nombre, inductivo a confusiones de recepción por la heterogeneidad del público y por la apelación de un asunto que aparenta ser pero que no es (la *maldad del cariño*) el fondo del tema de la obra.

-Y, algo muy importante, el texto no está al servicio, o no es capaz, de expresar el dolor que surge del conflicto del *carino malo* sino más bien es usado para explicar una elaboración racional en torno a ello.

No obstante, ya ha sido dicho, la teatralidad queda a salvo porque las limitaciones de la propuesta son sobrepasadas por un nivel de emotividad y afectividad capaz de remecer, enérgicamente, nuestras carencias en este plano. No aludimos por cierto al llanto fácil que brota como un reflejo condicionado de la observación telenovelesca, sino a la opresión angustiosa del sufrimiento profundo re-representado en el escenario y re-sentido (vuelto a sentir sólo para quienes lo ha-

yan vivido) por el espectador.

De este modo, si por experimental se entiende un trabajo al que le falta resolver suficientemente estos u otros aspectos del texto y de la proposición de la puesta en escena, habría que decir que el experimento funciona, aunque a ratos parece dejarse entrever un cierto distanciamiento entre el autor y el escenario, entre el tono del texto y de la actuación, moderado uno y altisonante la otra. Si por el contrario entendemos por experimental un teatro que se plantea de una manera diferente y novedosa en el tratamiento de estos temas, nos parece que no basta para ello la unilateralidad de la percepción femenina, exclusivamente. Al menos no cuando se deja deliberadamente de lado aquello por lo que precisamente se sufre. En este último evento ciertamente se puede contraargumentar en el sentido de que la omisión explícita de un perfil realista del polo masculino deja abiertas las posibilidades al espectador para que él configure su propia imagen. Esto es precisamente lo que se ha intentado en estas líneas. •

Carlo Lobos, Claudia Calcedón y Giselle Demelchior. Foto: Kena Lorenzini.



Reportaje a La manzana de Adán

de Claudia Donoso y Alfredo Castro.

Estrenada en mayo de 1990, en una casa deshabitada del Barrio Bellavista. Se presentó también en el Centro Cultural de la Municipalidad de Santiago y en la *Caja negra*, en Ñuñoa. Ha realizado giras internacionales a los Festivales de Córdoba y Bogotá.

FICHA TÉCNICA

- Autoras* : Claudia Donoso
y Paz Errázuriz
Basada en textos de
Claudia Donoso
para el libro homónimo
- Dramaturgia* : Alfredo Castro
- Dirección* : Alfredo Castro
- Música* : José Miguel Miranda
- Diseño* : Rodrigo Vega
- Producción* : Carmen Romero,
Evelyn Campbell,
Mónica Díaz

REPARTO

- Mercedes
(la madre) : *Paulina Urrutia*
- Sus hijos
- Keko-Pilar : *Rodrigo Pérez*
- Leo-Evelyn : *Alfredo Castro*
- Iván-Leyla York : *Amparo Noguera*
- Señor Padilla : *Luis Gnecco*



VAGANDO POR LOS MÁRGENES

ALFREDO CASTRO

Director y actor

Claudia Donoso y Paz Errázuriz se sumergieron durante varios años en el mundo marginal de los prostitutos-travestis de Chile, logrando un registro testimonial y fotográfico conmovedor que se plasma en el libro *La manzana de Adán*. En este libro se presentan los testimonios textuales y fotográficos de un grupo de travestis que se mueven entre *La Carlina* (famoso prostíbulo clausurado después del golpe militar de 1973, regentado por la Carlina) y *La jaula* (prostíbulo de la ciudad de Talca). En estos textos-testimonios, reelaborados por Claudia Donoso, los travestis relatan su lucha diaria por sobrevivir y nos hablan crudamente del amor, la política, la vejez, la represión, el sexo, etc., pero desde la mirada de aquellos (como dicen sus autoras) "que no participan de la gran teleserie nacional". Es esta mirada, esta historia de Chile contada desde los márgenes, estas imágenes que despiertan el extraño sentimiento de ser chileno, lo que me motiva a poner en escena el libro *La manzana de Adán*.

Primeros materiales-primeros impulsos

Nuestro primer trabajo es la aproximación desprejuiciada al material e intentar descubrir "cómo" y "qué" hacer con él.



Una foto: Un travesti sostiene entre sus dedos, delante de ella, un vestido blanco, como si se sostuviera a sí misma. Está en ropa interior, exponiéndose en el signo equívoco. Seduce... guarda un secreto.

Un texto: "...para el golpe nos llevaron a todas a un barco que había arraigado en el puerto...su cuerpo

apareció en el río Mapocho, todo clavado por bayonetas...en el Instituto Médico Legal nos dijeron: éstas no son cortaplumas, son bayonetas...".

Esta imagen y este texto nos dan una idea aún teórica del "cómo" y "qué" que deberían traducirse en la actuación en:

-Discurso directo. Despojado. Sin auto-compasión.

-Historia de Chile contada desde la abyección que hace libre y santifica (Genet).

-Se susurra al oído la historia verdadera.

-Se identifica, no se imita.

-Se habla muerto.

-Sostenerse a uno mismo en el aire.

-El acto sonámbulo de actuar.

-Exponerse como un cuerpo indefenso frente a las bayonetas.

-Seducir.

-Guardar siempre un secreto.

-Soledad, desamparo.

-Signo.

- Crueldad.
- Amor.

Dramaturgia

Entiendo por dramaturgia la re-interpretación del texto dramático literario con el propósito de desentrañar el texto virtual de la puesta en escena.

Los elementos de análisis de esta dramaturgia son:

Texto: En el libro *La manzana de Adán* no existe el propósito de contar una anécdota, sino que intenta pensar la vida como ésta se piensa, es decir a retazos, lagunas y olvidos. Reflexionar en fragmentos de ideas, de emociones, de imágenes. La fragmentación del discurso que Claudia propone en sus textos, más la intuición, me llevan a organizar el texto dramático de la puesta en escena en forma no anecdótica sino en torno a las atmósferas y a los grandes temas que estos testimonios tocan, como el actor, el dolor y la

muerte, dejando que la dialogación (que al tratarse de testimonios no existía) se produjera en el espacio escénico a través de la fuerza de las imágenes, de las emociones de los actores. Este diálogo emotivo-espacial debía lograrse también con los espectadores, susurrándoles al oído la verdadera historia.

De los testimonios contenidos en el libro surgen con mayor fuerza los de: Leo-Evelyn, Keko-Pilar (su hermano), Mercedes (madre de ambos) justamente por lo que ellos son y representan: el núcleo familiar. En esta relación de Mercedes con sus hijos-hijas, la muerte (por el cáncer de Mercedes) está constantemente presente y amenazante y surge la madre como centro y eje de la puesta en escena. La imagen de esta madre que da y quita amor, que protege y abandona, se une a la imagen patética del Sr. Padilla, "viviendo", comiendo, bailando junto a la tumba de su madre muerta y a las historias comunes de todos estos marginales cuyas madres no son sus verdaderas madres, ni sus padres son sus verdaderos padres, amados, violados, aban-

Paulina Urrutia. Foto: Paz Errázuriz.



donados que añoran a esa Madre buena y verdadera: la gran mami de Chile.

Temas: La madre, el amor, la seducción, la represión, la pérdida, la soledad, el sexo y la muerte.

Texturas y espacios escénicos:

-Un suelo de parquet encerado, brillante, que devuelve la imagen limpia, que hipnotiza.

-Un papel mural que oculta el adobe.

-Un espejo que reproduce al infinito el signo equívoco y devuelve cruelmente el engaño. Espejo que seduce a las Alicia a traspasarlo con la ilusión de un mundo al revés, en donde los signos son equívocos, engafosos, mágicos y, por lo tanto, en donde las Alicia de la Carlina serían reinas.

-Unas japonesitas rescatadas del pequeño escenario de la Carlina:

Japonesa-Padilla

Japonesa-Leo

Japonesa-Keko

Japonesa-Iván, una por cada uno, geishas serviles, masajistas, confesoras de los hombres, guardianes de secretos.

-Una fotocopia de la madre, esqueleto de una foto. Polvito de la mamita muerta.

-Una franja negra como la muerte que pesa sobre las cabezas de las japonesitas y en donde la madre talla con dolor su corazón, jeroglífico de amor.

-Un piso de cocina donde la madre vuela, se suspende en el aire, casi inalcanzable para sus hijos-hijas, volando de amor, nostalgia, poder y muerte.

-El pelo suspendido por un hilo torturador, camuflado, como una trampa para conejos, de cuyo extremo cuelga un pinche de pelo atrayente como una trampa para ratas.

-Una casa.

-Boleros, rancheras, cuecas.

La relación inconsciente entre la imagen y la idea, entre lo real y lo imaginario, es decir, la metáfora, me hace descubrir semejanzas ocultas entre las cosas. Cuando en el espacio pongo a la madre, las mujeres-hom-

bres, las japonesitas, la fotocopia, el espejo, el mar, etc., estos elementos evocan en mí una emoción que ninguna otra combinación de seres humanos, espacios escénicos, emociones y elementos podrían evocar. De ahí surge el signo personal y único que nace de la vida propia y la profundidad del espíritu.

La actuación

El poder que ejercen sobre un actor los textos-testimonios de *La manzana de Adán* nos llevaron en un comienzo a la necesidad de conjurarlos. Nuestra primera aproximación al texto se constituyó en un crimen. Asesinamos los textos llevándolos en la imagen y en el "decir" a lo más burdo, obvio y carente de imaginación: asumir el vestuario y la máscara travesti y la imagen igualmente burda de vieja en el caso de la madre.

El resultado fue obvio: un texto muerto.

De este proceso surge el actor liberado del cliché y el prejuicio, pero lanzado al dolor de "no saber qué hacer". Se asume "la nada" y lo desconocido.

Se despoja al actor de pelucas, pestañas y maquillaje, y este despojo material se metaforiza en despojo interior. Quedan como signos poderosos la ausencia de cejas, los elásticos aprisionando el torso para formar pechos de mujer y el signo del elástico al cuello que cubre "la manzana de Adán". Sin embargo, y aún sin saber por qué, Padilla conserva su disfraz casi idéntico al real. Rancheras, cuecas.

El poder de las imágenes ocultas, motivadas por las imágenes concretas que los actores comienzan a tener, se empieza a develar cargado de nostalgia. La nostalgia por todo lo perdido, por todo lo vivido y por un sentimiento casi desconocido por todos y que nos emocionó descubrir: el sentimiento de ser chilenos. Fue en ese momento que el texto empieza a arraigarse en el sentimiento de estar hablando con la consciencia colectiva del país, y las palabras, los lugares físicos, los nombres propios, el golpe de Estado, cobran en el actor el lugar en su emotividad

e imaginación que le corresponden. No hay necesidad de explicar un texto, se le deja vivir en uno.

En este despojo, solos, encerrados por una luz cruda, sin explicar nada, hablando de y con Chile, era inevitable estar expuestos y tocar fondo en el dolor propio.

Respetar lo privado, guardar un secreto, huir de la autocompasión, nobleza en las emociones, el gesto único.

El cuerpo en la hoguera del que habla Artaud...

Saber dónde sucede la vida; en las palabras, en los gestos...

Trasladarme al centro del océano, de pie sobre el agua, con el viento soplando fuerte y la profundidad y la oscuridad debajo... hablar como en susurro, como si ya se estuviera muerto.

Y tantas otras imágenes surgen de este trabajo cuando se produce el fenómeno maravilloso de sentir que las palabras vuelan, no de un actor a otro o de un personaje a otro personaje, sino al pasado, a la historia de Chile, a la infancia, al futuro, a la emoción que provoca en los actores las semejanzas ocultas entre los textos-testimonios reales, violentos, crudos y la imaginación, uniéndose en la poesía y el dolor. Cobran vida la fotocopia, el espejo, las japonesas y los actores.

Lo grotesco de Padilla, que quebraba toda la unidad en el despojo, se nos aclara sólo cuando lo vemos en el suelo, patético y desarmado, como una lámpara que perdió sus lágrimas, llorando a la madre ausente que todos lloramos, y senos de vela su disfraz como eso, un disfraz social excéntrico...un disfraz.

Presentaciones

El trabajo de años de Claudia Donoso y Paz Errázuriz no fue un trabajo fácil, sino a veces arriesgado y también con la cuota de dolor que todo trabajo artístico serio que salga de los márgenes implica.

El respeto que ellas sienten por los protagonistas de estas historias y el carácter no



Alfredo Castro y Paulina Umutia. Foto: Paz Errázuriz.

sensacionalista con que tocaron el tema del travestismo, sino de extrema sensibilidad, nos hizo casi en forma espontánea, determinar que la obra no debía ser expuesta como una obra más de la cartelera. Fue así como se escogió una casa deshabitada que ofrecía un espacio escénico muy adecuado para la puesta en escena y la atmósfera que se requería.

La cercanía de los actores con los espectadores por las características del espacio, siempre provoca a ambos una cierta inquietud, pero desde las primeras representaciones y hasta el día de hoy, después de ocho meses, seguimos sintiendo miedo.

Es embarcarse en un viaje a lo desconocido porque las imágenes de soledad y muerte, infancia y futuro, madre, mar, tortura, sexo y ese diálogo sordo, metafísico que se establece con los espectadores, crean una atmósfera tan poderosa que el miedo es inevitable.

Desde el instante en que suena la música, antes que los espectadores entren en la sala, se siente a la nostalgia apoderarse de uno y se abandona, se expone, se pelagra.

La música fue para nosotros una de las motivaciones más importantes durante el período de ensayos. En un principio recurrimos a boleros y rancheras, hasta que Miguel Miranda, que ha compuesto la música de todas nuestras puestas en escena, llegó con la música definitiva. Esta tenía las mismas pulsaciones que nosotros y potenciaba nuestra carga emotiva como también los textos. Esa música resonaba en nosotros trayéndonos el recuerdo de nuestras *nanas* escuchando el programa radial *México rfe* y canta, pero a la vez, sumiéndose en esa nostalgia, magia y encantamiento que trascendía lo cotidiano y anecdótico, recorriendo el subterráneo de la ranchera y el bolero. Como siempre ha sucedido con la música de Miguel, se incorporaba un actor más a la obra y se le asumía como tal, dejándola hablar y dialogando con ella.

La manzana de Adán corresponde al cruce de muchas coordenadas, partiendo por Claudia y Paz que, vagando por los márgenes, acceden a este mundo marginal para contar la historia de un modo diferente, motivadas por el amor. Amor y respeto que las hace huir de la cultura oficialista y el circuito morbo de artistas profitando de la crueldad. Estas mismas son las motivaciones del Teatro la memoria para iniciar un trabajo cuyos objeti-

vos están puestos al interior del grupo y no fuera de él. También La memoria ha desarrollado su trabajo al margen del circuito oficialista de antes y ahora, por una necesidad de autonomía que nos define como grupo. Valoramos las diferencias que existen entre nosotros mismos, y nuestra convivencia y creación surge de nuestra distinción.

La puesta en escena, para nosotros, trasciende el texto literario y ha modificado nuestra concepción de lo que es la actuación, el personaje, para avocarnos al descubrimiento de la magia, de la relación inconsciente entre lo real y lo imaginario, a crear a partir de la propia experiencia que el personaje, como se concibe en el teatro tradicional, no existe, sino que es el propio actor que, pasando por su dolor (aquí hablo de existencia), tocando las zonas peligrosas de su interioridad, desencadena una acción que nace de la profundidad de su ser.

La manzana de Adán se inscribe dentro de una trilogía que hemos denominado Memoria testimonial de Chile, que pretendemos sea justamente eso: dar un testimonio de nuestra historia a través de la puesta en escena, transformando el espacio escénico en un espacio poético en el cual se transite de lo real a lo imaginario ejerciendo el derecho a la imaginación, a la libertad creadora, utilizando para esto nuestras obsesiones, nuestro dolor y nuestro amor.

Es precisamente en esta obsesión que hemos coincidido los actores Paulina Urrutia, Amparo Noguera, Rodrigo Pérez, Luis Gnecco, el músico y compositor Miguel Miranda, el artista visual Rodrigo Vega (quien plasmó con extrema sensibilidad y creatividad nuestros fantasmas en la gráfica de nuestra puesta en escena), con Claudia Donoso y Paz Errázuriz para, a partir de su trabajo, crear este espacio de encantamiento en el que día a día nos sumimos en nuestra nostalgia de ser chilenos. •

Rodrigo Pérez, Alfredo Castro y Amparo Noguera. Foto: Paz Errázuriz.



Reportaje a Theo y Vicente sepados por el sol

de Jean Menaud

Estrenada en agosto de 1990 en la sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica de Chile, siendo reestrenada en esa misma sala en mayo de 1991. Alfredo Castro recibió el Premio de la Crítica y de la Asociación de Periodistas de Espectáculos como mejor director del año 1990 por la dirección de esta obra y de *La manzana de Adán*.

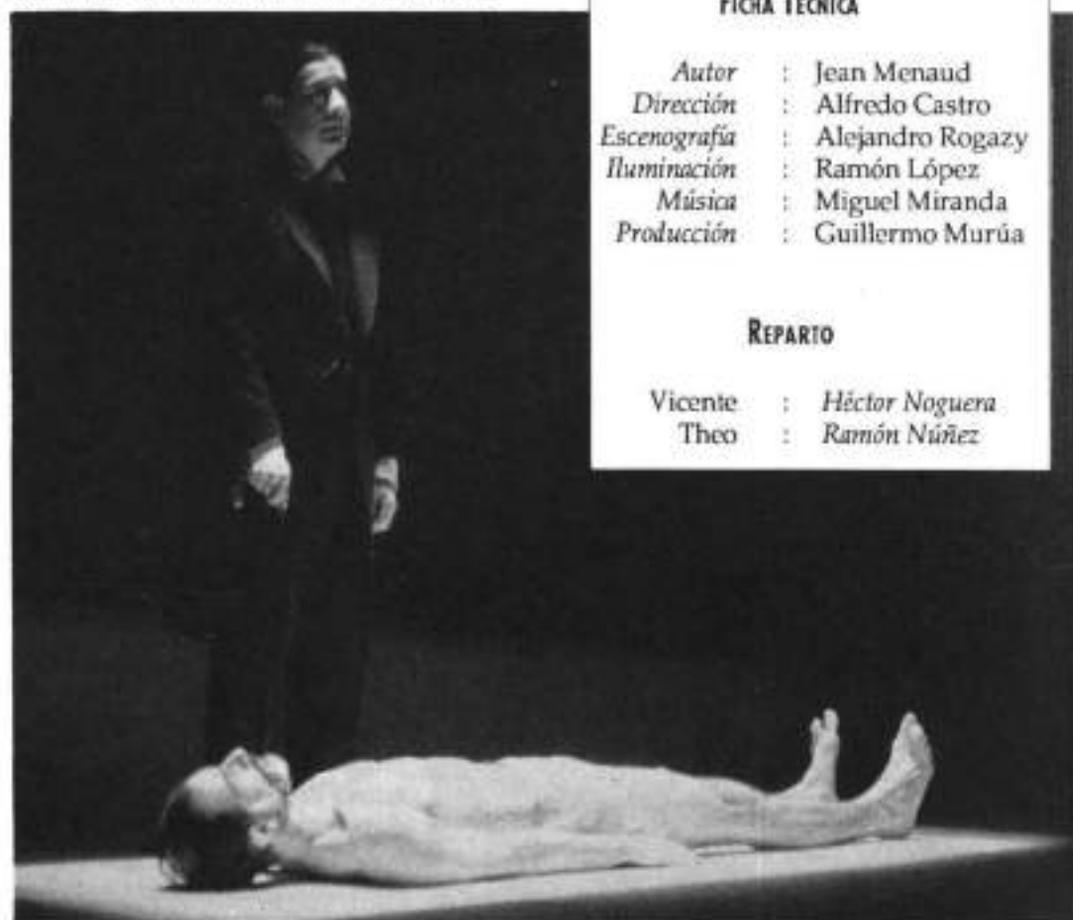
Ramón Núñez y Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

FICHA TÉCNICA

<i>Autor</i>	: Jean Menaud
<i>Dirección</i>	: Alfredo Castro
<i>Escenografía</i>	: Alejandro Rogazy
<i>Iluminación</i>	: Ramón López
<i>Música</i>	: Miguel Miranda
<i>Producción</i>	: Guillermo Murúa

REPARTO

Vicente	: Héctor Noguera
Theo	: Ramón Núñez



LA PUPILA VOLCADA AL VACÍO

ALFREDO CASTRO

Director y actor



El texto original de esta obra, inspirado en las cartas que Vicente Van Gogh enviara a su hermano Theo, escrita por Jean Menaud, planteaba varias dificultades que surgían principalmente de la narrativa biográfica, que aportaba abundantes datos pero no penetraba con suficiente fuerza y profundidad en el mundo de los Van Gogh. La otra dificultad era la estructura dramática poco sugerente y tantas veces utilizada en la que el autor hace dialogar a los personajes protagónicos con personajes fantasmas, ausentes físicamente de las escenas. Sin embargo, las primeras lecturas de la obra me dejaron la impresión de que este texto sólo había servido a Menaud de sustento para su puesta en escena y que ésta había constituido el producto artístico definitivo. Así comprendí que debía centrar mi atención justamente en la puesta en escena superando el texto con imágenes y emociones que estuvieran a la altura del conflicto existencial que surgía entre los hermanos y entre éstos y el mundo. Para profundizar en esto extraje algunos párrafos del libro *Cartas a Theo* en el cual había sido inspirada la obra, que aportaban testimonios de Vicente sobre su proceso de creación, su ruptura con la pintura oficialista de la época, su especial mirada a la naturaleza y sobre todo de su dolor frente a la incomprensión, a su enfermedad y a su incapacidad de some-

timiento.

Pero fue sin duda el libro escrito por Antonin Artaud *Van Gogh, el suicidio por la sociedad* el que me permitió acceder a ese mundo alucinante de Van Gogh y que sólo otro delirante como él, Artaud, podía describir con tanta pasión e inteligencia.

Lectura de Artaud del cuadro *Los cuervos*, pintado como premonición del suicidio: "Van Gogh liberándose de la existencia, con un cielo rebajado, de un extraño color de nacimiento, de boda, de partida. Se escuchan los fuertes golpes de cimbal de una tierra cuyo torrente parece que Van Gogh ya no podrá contener".

Descripción física de Van Gogh realizada por Artaud a partir de uno de sus autorretratos: "Esa cara de carnicero pelirrojo que nos inspecciona y vigila, que nos escruta con mirada torva. El ojo de Van Gogh es el de un gran genio. La mirada está colgada, vitrificada, detrás de sus Van Gogh aprisionó el momento en que la pupila va a volcarse al vacío".

Esta lectura y descripción en las cuales Artaud se reconoce en Van Gogh me permitió situarme en esa pupila que cae al vacío, mirar a través de ella y comprender a un nivel esencialmente emotivo que de lo que debía hablar la puesta en escena era del proceso creador, de los instantes únicos que la



Héctor Noguera. Foto Ramón López.

mirada del creador aprisiona, del dolor.

Había que traspasar el mito "del pintor loco que se cortó la oreja" para lanzarse a este vacío, desentrañar la relación amorosa de Vicente con este hermano en *la sombra* del que nunca nadie hablaba y que había constituido la otra mitad de Vicente. Se escribieron casi diariamente durante años. Theo no pudo soportar la vida sin su hermano Vicente y murió seis meses después...había que hablar también de ese amor.

Un actor no imita sino transfigura

Un actor que imita es un buen imitador, pero un actor que se identifica es aquel que en esta identificación logra pasar por su experiencia emotiva el texto dramático literario, provocando en su inconsciente un eco de imágenes creativas, tocando zonas profundas de su memoria y devolviendo ese texto como algo vivo y único.

Sugería a los actores realizar este proceso de identificación con sus personajes, evitando cualquier prejuicio que pudiera surgir, asumiendo el vacío como una paradoja, donde podrían encontrar el material emotivo para la creación.

El carácter epistolar del texto exigía un diálogo íntimo y confesional. Vicente el remitente, Theo el destinatario.

Cartas desesperadas, fraternales, odio-

sas, cartas que eran el vínculo entre Theo y Vicente: lo femenino que diferenció de las mujeres reales en sus vidas, los confesaba y los unía con lazos más que fraternales.

Estas cartas-textos debían asumirse con toda la soledad de quien escribe o recibe una carta. Debían, más que ser dichas, ser leídas en las pupilas del otro. El texto se potenció y adquirió la atmósfera que yo quería imprimirle al montaje. Esta atmósfera podría describirla como de extrañeza. La obra se desarrollaba durante el instante mismo de la última mirada de Vicente antes de morir, este gran racconto debía tener esa sensación y emoción de extrañeza que se siente frente a la muerte. Los actores entonces debían desdoblarse en este recuerdo. El cuerpo de Vicente debía quedarse agonizante en su cama lanzando la última mirada a Theo y el cuerpo de Theo quedarse junto a la cama de Vicente recibiendo esta mirada, de pupila a pupila, de vacío a vacío, para dejar a sus ánimas representar sus vidas. Por eso el sentimiento de extrañeza debía inundar el escenario, los actores mirarse con extrañeza y el gesticular debía también ser extraño.

Fue esta misma extrañeza la que motivó al escenógrafo, músico e iluminador en sus creaciones. El espacio immaculado, sin huellas, en el que los actores debían actuar, era como la bruma del recuerdo donde quedaban los cuerpos secos o bien se proyectaban sus sombras. Todo estuvo influenciado de alguna forma con el *paisaje japonés* que Vicente añoraba, con el sol de Zundert, su ciudad natal, con su trazo, el trazo Van Gogh. La música trágica y evocadora también asumía la nostalgia de recordar y de morir.

Fue y es imposible para mí, poner en palabras qué sucedió con esta obra. La verdad es que el ánimo que existía frente a ella era de contribuir a la celebración del bicentenario de Vicente Van Gogh con expectativas de explotación de unos dos meses, por ser una obra elíptica que, se pensaba, no atraería mucha cantidad de público, mucho menos estudiantes.

A medida que se desarrollaban los ensa-

yos algo fue sucediendo, la obra se potencia-
ba por regiones casi desconocidas y adquirían
las escenas una emotividad conmovedora.

Ahora, mientras escribo estas palabras,
me asombro cuánta información y aprendi-
zaje puedo extraer de esta experiencia escé-
nica. Tal vez todo tenga que ver con precisa-
mente la identificación de que hablaba an-
teriormente. La personalidad de Van Gogh
no puede dejar indiferente a nadie. La piedad
que se siente por la agonía del creador nos
remite tal vez a lo más profundo de nosotros
mismos, a la necesidad de crear el mundo tal
cual lo vemos, según nuestra mirada y no la
del otro.

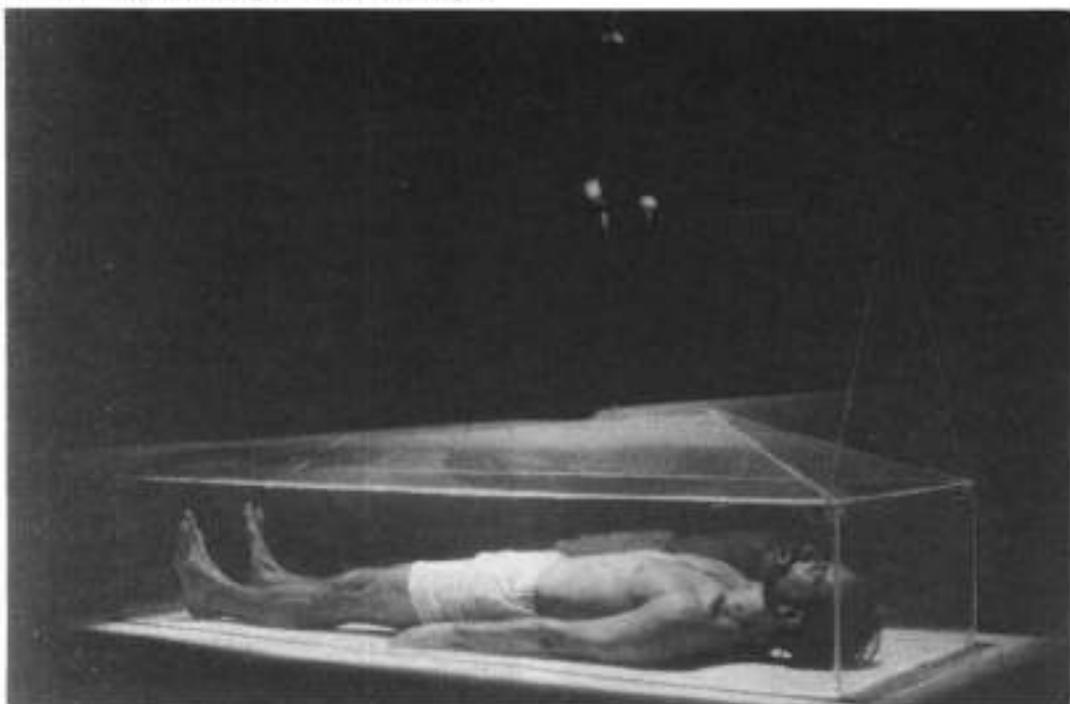
Ese fue para mí el gran descubrimiento
de esta puesta en escena: hablar del proceso
creador pero en relación con la vida y no
separado de ella. El conflicto se plantea en-
tonces a niveles mucho más profundos que
anecdóticos, ya no es importante la relación
de Theo y Vicente, es importante su acceder
a la vida como creadores. Ahí radica el con-
flicto.

Ramón Núñez y Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

Tomando a Theo y Vicente como uno,
como el creador, el conflicto deja de estar
fuera de ellos y se enquistá en la relación que
tiene relación con la creación y la resignación.

Lo que une y separa a Vicente y Theo es
precisamente su relación con la vida y la
creación. Mientras Vicente no se resigna, asu-
me su oficio de loco, lucha por rebasar la pin-
tura para plasmar la naturaleza tal cual él la
ve, sin fantasmas, ni visiones, ni alucinaciones
sino como naturaleza pura, Theo se resigna a
vivir según la mirada del otro y ser un *simple
vendedor de cuadros*.

Al asistir pasado el estreno a las funcio-
nes de Theo y Vicente segados por el sol, pu-
de constatar que mi objetivo privado se había
cumplido. El público, más que por la anécdota
contada en escena, se emocionaba al empa-
tizarse con el dolor del proceso de creación de
un artista como Vicente y comprender cómo
esa creación se nutría de la bondad y el amor
de su hermano Theo...tal vez aún nos senti-
mos culpables de haber suicidado a Vicente
Van Gogh. •



UN ESCENARIO PARA LA MUERTE

GASPAR GALAZ C.

Profesor Depto. de Estético, U. C.

La obra *Theo y Vincente segados por el sol*, pone en escena el drama de los hermanos Van Gogh, los muestra en su lucha intensa por permanecer atentos, sensibles y críticos frente a un mundo matizado y funcional.

Permanecer lúcidos y cuerdos frente al mundo y al hombre sólo se consigue, según Vicente, a través del trabajo de la pintura. Theo se hace cargo de esa producción pictórica respaldándola económicamente, involucrándose emocional e intelectualmente con la forma de *mirar* de su hermano Vicente.

Esta pieza de teatro debemos entenderla como un análisis reflexivo acerca de la poética que encarna la puesta en escena. El cómo se ve adquiere en esta obra un lugar principal, ya que su visualidad acercará y guiará al público por los complejos laberintos del diálogo.

Ambos hermanos segados por el peso de la sobrevivencia, siempre en el límite entre la vida y la muerte, entre el desequilibrio delirante y la conciencia encandilada. El contacto entre ellos fue epistolar: una correspondencia confusa, escrita en tres idiomas, inglés, francés y holandés, simultáneamente y muy compleja en cuanto a contenido. Es por tanto un diálogo escrito, son documentos que van y vienen como únicos soportes de vida.



En la obra de Jean Menaud esto se transforma en un diálogo intenso entre los dos actores: entre un Vicente que hizo de la condición humana la focalización de su pintura, y su hermano Theo (R. Núñez), unido para siempre con el arte y la vida de Vicente.

En esta obra dirigida por Alfredo Castro, los actores comparecen en un escenario donde se ha eliminado todo elemento *teatral* y literario. Castro no necesitó de más elementos que el ataúd transparente y la paleta-pintura de Vicente para la puesta en visible de esta lucha contra el conformismo y la muerte. En efecto, el escenario creado por Alejandro Rogazy es un espacio vacío, enteramente blanco donde su cubicidad está alterada por un pequeño montículo que modifica el piso donde se mueven los actores. El ataúd transparente—colgado mediante delgados cables—recibe las luces al lado izquierdo, proyectando un rectángulo de luz sobre el piso; rectángulo riguroso que enmarca la tumba, siempre presente durante toda la obra. Es el lugar de muerte y de vida de estos renacidos en la obra.

El otro elemento, que también está suspendido y que ocupa el lado derecho del escenario, es la cita de la pintura de Vicente. Este *cuadro* colgante nos revela los colores, las texturas, el ritmo de las pinceladas y los

soles con sus bordes infinitos que caracterizan la obra de este pintor y que según sea el pasaje de la obra, sube o baja, mostrando alternadamente sus dos caras. Tiene un calado circular por donde pasa rigurosamente un haz de luz. Se proyecta un círculo luminoso y preciso sobre el escenario donde, en varias ocasiones, Vicente (H. Noguera) se sumerge en esa luz.

Este recurso escénico da cuenta de la obsesión de Vicente: la pintura, y en ella, su particular forma de mirar y resolver la naturaleza y el hombre.

Las estrategias escénicas trabajadas por el director y por la iluminación de Ramón López están ajustadas al significado último que se persigue en esta obra: mostrar el sufrimiento, la transparencia y el compromiso de dos seres humanos en la búsqueda obsesiva del sentido de la existencia.

Esta obra necesitaba de una ambientación muy particular que intensificara el sentido del diálogo entre los hermanos; una puesta en escena que concentrara toda la atención del espectador sobre el diálogo. Esta pieza es difícil porque descansa exclusivamente en esa interacción verbal, conceptual, desde donde fluye finalmente el qué sucede en la obra, lo mismo que acontece cuando se trata de un monólogo.

La obra se realiza en un solo acto y los distintos *tiempos* y *lugares* están marcados y separados por la luz y la ubicación (lejanía-cercanía-movimiento) de los dos actores.

El director y todo el grupo involucrado en la puesta en escena, conscientes de que el soporte comunicacional descansa en el lenguaje verbal, desplazaron hacia la iluminación y el movimiento de los actores parte importante del sentido de la obra: en este caso luz y movimiento lograron formar parte del significado de esta pieza de teatro. Lo dramático del texto se visualiza con la frialdad y rigor de la luz blanca, rectangular y circular que cae sobre ellos en puntos fijos del escenario. Así, la luz satura al actor, lo torna incandescente y es ahí donde se logra todo el espesor de lo que el actor habla. También está

la luz amarilla, intensa, que invade a veces todo el escenario: es el sol del sur en Arles.

Luz y sombra, el contrapunto forzado en este escenario en que dos hermanos van mostrando su unión, su dimensión humana y también su deterioro ante la presión de una sociedad inmutable que no logra ver ni entender la genialidad de los Van Gogh. •

Héctor Noguera y Ramón Núñez.



LA ILUMINACIÓN EN EL LÍMITE DE LO TANGIBLE

RAMÓN LÓPEZ C.
Escenógrafo y profesor
Escuela Teatro U. C.

Es sabido por todos los que trabajamos en teatro que nuestra creación es efímera y pasajera. Sabemos y aceptamos que las imágenes escénicas y propuestas estéticas no perduran materialmente, ya que desaparecen con el fin de cada representación. Pero sin embargo, insistimos en crear momentos dramáticos y visiones de tal corporeidad como para que permanezcan el máximo de tiempo posible en nuestras memorias.

De todas las artes que concurren sobre el escenario, probablemente sea el de la iluminación la más intangible, por sus evidentes características virtuales, y de ahí mi interés de profundizar en un lenguaje propio que busca materializar lo no materializable y de corporizar la ilusión.

En los últimos años, he insistido recurrentemente, en mis trabajos de iluminación en dar respuesta a tres aspectos que aparecen en el proceso de su diseño:

- El sentido del vacío.
- La transgresión de los métodos.
- La búsqueda del límite.

Para poder explicarlos, tomaré como referencia mi último diseño de iluminación para la obra *Theo y Vicente segados por el sol*. Quizás sobre esta propuesta sea más posible explicitar mis obsesiones.



El sentido del vacío

Al enfrentarse a un escenario en que no existe ninguna referencia espacial y en que el director junto al escenógrafo prefieren esa libertad desde el punto de vista escenográfico, proponiendo una gran tela y sólo un par de elementos simbólicos suspendidos, sobreviene inmediatamente un vértigo con doble significación; es propiamente el vértigo de la tela vacía para el pintor o como el de la hoja en blanco para el poeta, y al mismo tiempo el vértigo de volar sobre este vacío donde habrá que construir un mundo imaginario, con la consiguiente excitación que esta tarea despierta.

Queda entonces para el iluminador la responsabilidad de crear los espacios donde ocurrirá el drama. En este sentido pienso que es fundamental generar estos espacios con características definidas, especialmente cuando estamos en un escenario sin escenografía realista o por lo menos que sugiera una localización para la obra. Es la arquitectura del vacío.

En el caso de *Theo y Vicente...*, el espacio sugiere una vastedad desértica, una inmensidad. Pero también la obra necesita salir, en muchas de sus escenas, de este desierto-matriz y trasladarse a los distintos luga-

res en que los personajes desarrollaron diferentes sucesos de sus vidas.

Es aquí donde interviene uno de los elementos fundamentales de la luz: la forma, que en este caso particular, yo incluso llamaría la geometría.

Para diferenciar los espacios en que los actores, que están permanentemente en escena, desarrollan sus personajes y vivencias dramáticas, es necesario alterar este vacío cargándolo de una orientación tensionada, ya sea por diagonales o ejes fuertemente marcados o constriñéndolos y atrapándolos en formas y superficies muy identificables. Creo importante crear esta ayuda para el actor, definiendo caminos, espacios y recorridos donde él no sólo reconozca su lugar como habitat dramático, sino que además sea estimulado por éste.

Otro aspecto de este vértigo se resuelve y atenúa utilizando la potencia de la luz con una fuerza que puede llegar a la brutalidad. La energía lumínica produce un placer y atracción que se remonta a los orígenes más primitivos de la especie humana. Existe un vínculo indisoluble entre lo divino, lo místico y la luz. Asociamos esta energía a estados sublimes tanto como su carencia es asociada con las profundidades de las tinieblas. Me parece fundamental utilizar estas asociaciones inconscientes en la construcción del ritual escénico y, por consiguiente, en la generación de este vacío lleno de carga dramática y de vida. El vacío teatral, sublime y trascendente, análogo al del silencio musical que potencia la aparición del sonido.

Esta luz, cuando supera ciertos niveles de intensidad violenta, transforma al actor en un ser mágico y escultórico que vibra en dicho vacío. Esta energía no solamente crea un soporte para la transmisión de las ideas dramáticas que impactan en la retina y la mente del espectador, sino que también penetra en el cuerpo del actor haciéndolo sentir como centro de gravedad de este espacio escénico, siendo el único conductor y portador del mensaje teatral.

La transgresión de los métodos

Este punto es más complejo de explicar a los no iniciados en el trabajo de la iluminación, pero pienso que es una situación fácilmente extrapolable a otra actividad creativa donde haya normas o leyes para esta creación.

En la enseñanza de la iluminación existen varios métodos de los cuales el más divulgado y eficaz es el de Stanley McCandless, profesor del ramo en la Universidad de Yale en la década de los 30. Sin entrar a explicar sus características, puedo decir que ha gravitado fuertemente en el diseño de iluminación norteamericano y en algunos países latinoamericanos entre los cuales nos encontramos. Por el contrario, en Europa la enseñanza de este arte ha sido mucho más reciente y sus métodos de aplicación más eclécticos, sin por esto carecer de efectividad y teniendo grandes logros.

Ahora bien, ¿en qué consiste esta transgresión?

Pienso que esencialmente es una reinterpretación de ciertos aspectos y capítulos de la academia, considerando la evolución de las tecnologías y su impacto en el lenguaje audiovisual, además de la evolución de los códigos estéticos.

En mis diseños de los últimos años, parto del método como ancla de referencia, pero según sea el carácter de cada obra, ballet u ópera, busco cuáles son los puntos de énfasis y dónde el quiebre puede aportar un nuevo sentido a la propuesta visual y, por consiguiente, al refuerzo del producto dramático.

En términos prácticos esto se traduce en manipular las cualidades (intensidad, color, forma y movimiento) y funciones (visibilidad, composición, motivación y atmósfera) de la luz, con la máxima libertad posible y tratando de servir a las imágenes e intuiciones que surgen durante los ensayos.

A modo de ejemplo, en *Theoy Vicente...* se sacrifica la visibilidad en favor de una máxima composición y atmósfera. Esto significa aumentar lo más concentradamente posible la lateralidad de las fuentes lumini-

cas y reducir la frontalidad de ellas en muchas escenas.

En general, un desplazamiento de la potencia hacia los ángulos laterales y hacia los contraluces posteriores favorecerá esta plasticidad basada en el contraste que genera el claro-oscuro. Simplificar los argumentos lumínicos y polarizarlos secuencialmente.

De este modo aprovecho un aspecto psicológico de la percepción de la luz que es el de la retención de la imagen. Sólo en ciertos momentos o escenas, se presenta el rostro del actor con el máximo de nitidez y luego se disminuye ésta reduciendo las intensidades, quedando así en la memoria del espectador estos rostros con sus rasgos y expresiones. Sabemos muy bien, en iluminación, que es muy difícil aumentar la visibilidad sin perjudicar la composición o la atmósfera.

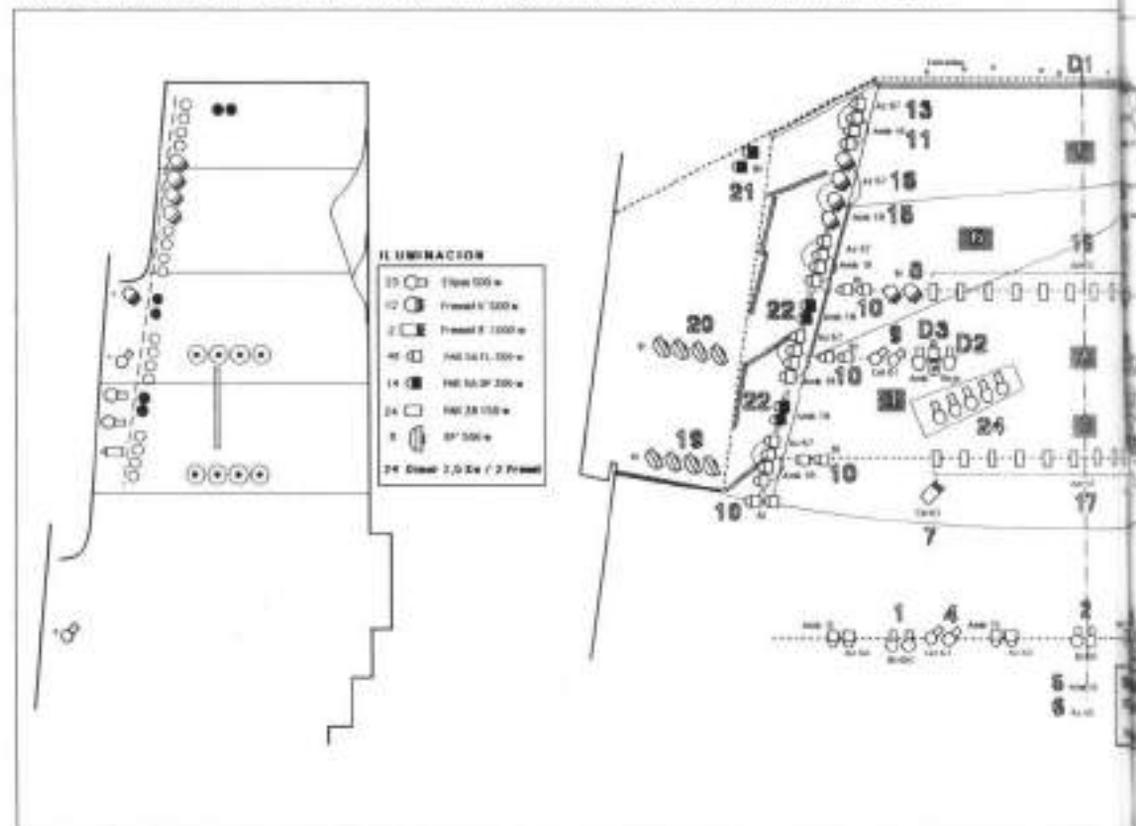
De ahí la importancia que el guión de

iluminación presenta y que éste tenga tantos cambios, no solo motivados por una necesidad de cambio espacial sino por variación continua del claro-oscuro y de las atmósferas, haciendo que la propuesta lumínica sea muy dinámica y respire con el fluir dramático de la obra.

Otro aspecto interesante de esta reinterpretación transgredida es el problema de los ángulos de la luz. En general, la tendencia es poner las fuentes de iluminación en ángulos que varían desde los 35° a 45° en la horizontal y vertical con respecto al actor. Es verdad que estas posiciones tienden a reproducir el fenómeno de la luz natural en condiciones normales del trayecto solar y minimizan las sombras sobre el rostro. ¿Pero cuántas veces nos interesa esta situación de normalidad tendiente a la simetría?

En Theo y Vicente... el tema del sol es

Proyecto de iluminación para la obra "Theo y Vicente segados por el sol", diseñado por Ramón López.



fundamental, pero es un sol sacado de su contexto natural. Es un sol llevado a la máxima expresión simbólica. Un sol en situación extrema. Al analizar el ciclo solar diario en términos físicos, descubrimos que los momentos más interesantes y expresivos desde el punto de vista plástico de la luz son los que se aproximan a los ángulos de 0° , 90° y 180° , o sea la aurora, el cenit de mediodía y el crepúsculo. Situación física que tiene una consecuencia en lo perceptivo y en su interpretación psicológica. Aquí no se trata de reproducir naturalísticamente este sol. Se trata de hacer una síntesis visual, agregando el estado interior del mundo alterado e imaginario de Vicente, activado por su obsesión por el astro.

Otra de las funciones constitutivas del lenguaje de la iluminación, es la que llamamos motivación o naturalismo. En términos simples es la que se refiere al origen lógico de la luz. Qué la genera, cuál es su contexto ambiental.

En Theo y Vicente... utilizo dos esquemas superpuestos y alternados. Uno fuertemente hiperrealista, que trata de reproducir lo esencial de la sensación solar, y el otro netamente artificial. Este último es el transgresor. Se trata de llevar esta función a un nivel de abstracción pura. La iluminación gestada por un elemento tecnológico descontextualizado de una idea previa ilustrativa. Esto nos permite utilizar la inercia imaginativa del público, que por reacción, viste el hecho lumínico con su propia imagi-

nación y su memoria de registros personales. En la medida que se combinan ambos sistemas, uno puede guiar y acotar tal imaginación, en beneficio de un relato lumínico, ahorrando esfuerzo ilustrador y revirtiendo las limitaciones técnicas de nuestros equipamientos en virtudes.

Este punto me parece vital en nuestro medio, donde es muy difícil encontrar un equipamiento completo como el que requiere la aplicación práctica de esta teoría contenida en los métodos. En la medida que comprendemos en profundidad la esencia de dichos métodos, podemos tomar partido y potenciar las funciones de la luz. Debo confesar que en los años que estoy en este oficio, no he terminado de descubrir las implicancias que se desprenden del análisis de tales funciones con sus cualidades, pasando por una relación de amor y odio con dicho método y llegando probablemente a una versión personal que evoluciona y se modifica durante cada montaje.

La búsqueda del límite

Este tercer aspecto tiene que ver con el fenómeno de la creación y podría asimilarse a la trascendencia del gesto artístico. Para ejemplificarlo en términos de iluminación, me referiré al problema del color en Theo y Vicente... tema que he dejado intencionalmente para el final y que no he tocado en absoluto en los dos puntos anteriores.

Esta obra, más que cualquier otra, me permitió una indagación más profunda en el tema del color, el cual me interesaba persistentemente desde que inicié mis diseños para la ópera, donde este recurso expresivo se hace fundamental.

El color es una de las cualidades de la luz que está inevitablemente presente, en mayor o menor medida, en cualquier expresión lumínica y en la percepción visual con la relatividad que conlleva. Pero en la obra, además, era uno de los temas fundamentales de la vida de Vicente y por lo tanto de la propuesta escénica general.



LIDA - SALA EUGENIO DITTBOHM
 1980 (1981)
 RAMÓN LÓPEZ C.
 JUN 1980

No se trataba aquí de reproducir el color de la paleta de Van Gogh, pero había que encontrar un equivalente teatral de su significado, el que rebasa los límites del pigmento y de la pincelada. El sentido expresionista revelador del mundo mental convulsionado del protagonista en antítesis con el mundo opaco y difuso de su hermano.

El color entonces, además de los aspectos señalados anteriormente, se transforma en uno de los soportes expresivos de la escena. La gran superficie blanca a modo de tela inmaculada, nos permite inundarla de color, pasando por estados de total saturación, los cuales además varían según el estado psicológico de los personajes. No estamos representando los paisajes geográficos ni los lugares físicos, pero sí expresando los paisajes mentales de los personajes.

Por primera vez en una iluminación he usado colores tan puros que jamás habría usado en otra producción. Colores temidos y peligrosos que en este caso adquirirían un sentido. Las gamas de distintos amarillos y anaranjados no sólo evocan la sensación solar o el de la resolana sin sombras e ingrátida en que los seres están desamparados, sino que expresan una explosión mental inundada de visiones con síntomas de una locura genial.

Técnicamente estas secuencias se construyeron aplicando la relatividad del color y utilizando el paso por el blanco inestable, a modo de reposo y equilibrio transitorio. Entonces el claro-oscuro estaba generado por exacerbación de pares de colores complementarios (ámbares y azules, salmónes y cian, amarillos y celestes). Las saturaciones estaban dadas por suma y combinación, a distintas intensidades de familias tonales (ámbares, salmónes y amarillos o azules, cian y celestes). En estas inundaciones totales, la introducción de acentos especiales siempre producía sombras coloreadas y no negras, traduciendo así una suposición en que pienso que las sombras estaban vivas en la mente de Van Gogh, tal como en sus pinturas, pero tampoco estaban desprovistas de color.

Por el contrario, el mundo de Theo es de sombras y grises. Carece de la violencia y brutalidad del de su hermano. Theo se mueve por caminos despigmentados y borrosos, es un ser de las sombras, sombras dejadas por su hermano en las que hay vestigios de sus colores.

En las escenas de encuentro entre los hermanos, en las que hay una relación de amor fraternal y afecto pacífico, la visualidad tiende a un reposo y calidez cromática dada por un blanco logrado por mezcla aditiva que es envolvente pero que dura pocos instantes en la obra. Desde esta plataforma de reposo dramático y visual, momentáneo para el espectador, se salta nuevamente en forma violenta a la pesadilla de Vicente. En este sentido estaban construidas las secuencias lumínicas. No producir acostumbamiento ni confort en la mente del público, pero tampoco llegar a perturbarlo ni molestarlo en demasía: mantenerlo atento y en guardia a los estímulos visuales.

Quiero aclarar, en este punto, que la efectividad de esta solución no tiene sentido por sí sola. Depende fundamentalmente del trabajo de los actores y del contenido del texto como el de la palabra que flota en el espacio. La propuesta de luz se suma al punto de vista de dirección y es el conjunto el que adquiere sentido, permitiendo la generación de este supramundo dramático-estético.

Cuando me refiero a lo tangible de la iluminación, es cuando los tres aspectos desarrollados en estas líneas concurren y convergen indisolublemente, creando una virtualidad *pastosa* y con una materia que podríamos casi atrapar. La búsqueda del límite es tratar de producir estos estados sublimes y fecundos, en que la iluminación tiene un cuerpo consistente y se transforma en un personaje más del relato escénico y del cual no se puede prescindir. Pero lo triste y maravilloso es su volatilidad onírica. No tiene esqueleto, ni vida propia, ni autonomía. Necesita de la fuerza de los actores, de la inteligencia del director y por sobre todo, de la imaginación del espectador. *

Reportaje a Km 69 are you lonesome tonight?

de Víctor Carrasco y Santiago Ramírez.

Estrenada en agosto de 1990 en el V festival de teatro del Instituto Chileno Norteamericano, obtuvo los premios a Mejor Producción, Mejor Diseño Integral, Mejor Actuación Femenina, Mejor Actuación Masculina y Mejor Obra. Luego se presentó en el Teatro de la Universidad Católica, en el ciclo de Teatro Viva la Cultura (organizado por el Ministerio de Educación) y en la temporada del Teatro de la Universidad Católica en el Parque Bustamante. En abril de 1991 volvió al escenario del Instituto Chileno Norteamericano.

FICHA TÉCNICA

<i>Escrita y dirigida</i>	: Víctor Carrasco Santiago Ramírez
<i>Voces</i>	: Andrea Valle Alejandra Rubio Cecilia Miranda Laurence Masliah Isabel Quinteros
<i>Producción</i>	: Francisca Poblete
<i>Escenografía y vestuario</i>	: Jorge Chino González
<i>Sonido</i>	: Luis Pizarro
<i>Asistente de sonido</i>	: Miguel Muñoz
<i>Dirección de arte</i>	: Marco Silva
<i>Iluminación</i>	: Francisco Fernández
<i>Realización escenografía</i>	: Alejo Carrasco

REPARTO

<i>Locutor</i>	: Tito Bustamante
<i>Ella</i>	: Pamela Fernández

EN TORNO A LA SOLEDAD

VÍCTOR CARRASCO
Actor



SANTIAGO RAMÍREZ
Actor



Días de radio

A fines del año 1989 nos rodeaba un ambiente de constante cambio: la caída del muro de Berlín, la ansiada democracia que abría la mente hacia nuevas posibilidades, despertaron en nosotros el deseo de hacer algo que nos identificara y estimularon nuestro interés por concretar en forma artística nuestra particular percepción de lo que ocurría alrededor de nosotros.

Paradójicamente nos sorprendimos con un entorno que, a pesar de presentar mejores perspectivas para el futuro, también aparecía convulsionado e impersonal, sin dejar tiempo ni espacio para nada. Lentamente se fueron decantando las ideas, nuestros mundos se abrieron y con algo de dolor, melancolía y nostalgia, descubrimos que queríamos dar cuenta de nuestra propia soledad.

El propósito fue crear una obra intimista, que expresara algunas de nuestras obsesiones: la presencia de ídolos ya muertos que siguen influyendo en nuestra generación (como James Dean, Elvis Presley y Marilyn Monroe), la ruptura de la relación de pareja y la soledad como un estado latente que tiñe

los ritos cotidianos con una capa de dolor, fueron los pilares fundamentales que dieron inicio al trabajo creativo.

Los temas se habían definido, pero el ámbito para introducirlos aún no aparecía. A través de nuestra investigación, se fueron creando los nexos entre la temática de la soledad y los atormentados ídolos desaparecidos: "La vida de James Dean y de otras estrellas como Marilyn Monroe y Elvis Presley coinciden en su terrible soledad de ídolos y en la relación con seres tan neuróticos y atormentados como ellos. Como si fueran ángeles del mal que atraen y concitan a almas perdidas, sin reposo..."¹

La gran corriente atractiva que sucitó en nosotros el contacto con estos personajes nos llevó a contextualizarlos en su época. Los medios de comunicación de masas los lanzaron y los llevaron a la cima de la popularidad, siendo la radio el único medio que mantiene casi intacto el espíritu y la forma que la creó y convirtió en un medio vivo, que permite una comunicación directa, inmediata y recíproca con el receptor (auditor).

Definimos la radio como el ámbito de la

¹ Gasca, Luis. James Dean, el gran rebelde. Ultramar Editores, 1988. España.

obra y tomamos su estructura básica para crear el guión, utilizando en él los elementos particulares de un programa radial, e incorporando como personaje central al locutor.

Creamos un programa nocturno para corazones solitarios y de esta forma estructuramos el desarrollo de la obra: un locutor conduce un programa para gente que está sola durante la noche de Año Nuevo, para aquellos que no logran apartarse de lo que viven y buscan otra forma de evasión en la intimidad. Uno de esos auditores es una mujer que lo escucha desde la soledad de su departamento. Entre ellos se revive el sentimiento de abandono y nostalgia por lo que fueron y tuvieron juntos y de alguna forma, comparten esa noche lejos, separados, solos.

Un guión cinematográfico

Durante el trabajo de escritura de la obra constatamos que la estructura dramática tradicional nos limitaba para lograr contar la

historia en la forma que deseábamos. Por ello realizamos un trabajo de búsqueda formal, incorporando el elemento audiovisual para enfatizar algunas ideas a través de la fuerza dramática de la imagen fotográfica y la imagen auditiva.

La estructura dramática tradicional nos exigía poner en boca de los personajes una serie de antecedentes con el fin de traspasar la información al espectador, nos exigía el diálogo escénico directo, la cercanía de los personajes, evidenciar un conflicto que se fuera desarrollando paulatinamente hasta llegar al clímax y a la posterior conclusión de la obra (con su correspondiente *mensaje*).

Nuestro trabajo se orientó a desarrollar la situación base de la obra, sin ponernos limitantes en cuanto a las unidades aristotélicas, conformando algo similar a un guión cinematográfico. De esta búsqueda y teniendo en cuenta que la obra estaría completa con el posterior trabajo de puesta en escena, incorporamos al texto elementos audiovisuales.

Tito Bustamante y Pamela Fernández. Foto: Alejandro Mendoza.



Desarrollamos la historia de la obra de manera episódica, remitiéndola a un instante en la vida de estos personajes, entregando la información de manera paulatina para que el espectador fuera configurando los antecedentes como un puzzle.

La obra se desarrolla en dos planos: el plano escénico y el plano audiovisual.

• *Plano escénico*

-*Programa radial*: El núcleo de este plano es el programa de radio constituido por los elementos característicos: jingles de los auspiciadores y cortinas musicales (especialmente compuestos), selección musical (canciones de Elvis Presley), lectura de correspondencia, llamados telefónicos para saludos, concursos y premios. En nuestra concepción, el Locutor es el programa y traspasa estos elementos con su particular estado de ánimo, conformando un programa nostálgico, íntimo, que busca llegar de otra forma a los eventuales auditores de esa noche.

-*Departamento de Ella*: El personaje femenino se incorpora a la obra como el interlocutor escénico del Locutor, aun cuando ella sólo cumple el rol de receptora; es la única auditora real del programa y es la encargada de dar cuenta del sentido que cobran las canciones y las palabras del Locutor.

• *Plano audiovisual*

-*Diaporamas*: La fotografía cumple una función dramática, en cuanto se constituye como parte del relato. Llevando al espectador a ver lo que no se ve, a conocer detalles íntimos de esta pareja, de su relación y ruptura. La cámara se introduce en la vida de estos personajes, como un *voyeur*, observando hasta los últimos detalles. El uso del blanco y negro acentúa el dramatismo de las imágenes, apoyándose en los contrastes entre luz y sombra. La proyección de las diapositivas, mediante dos proyectoras y una unidad de disolvencia, crea el efecto de un movimiento constante, de una acción continua, cuyo ritmo responde a la situación dramática.

-*Banda sonora*: La obra plantea clara-

mente una identidad sonora, sugerida por una serie de recursos que buscan romper con la temporalidad y llevar al espectador a otro plano de representación, mediante voces en off de los personajes en escena, llamados de los auditores y de otros personajes que se incorporan vocalmente a la obra.

En torno a la dirección

Siendo a la vez autores y directores de la obra, desde un principio se fue esbozando lo que sería la propuesta de dirección. Esta propuesta estaba visualizada como un total, como una unidad. Sin embargo sabíamos que para lograr que ese total *significara* (entendiéndolo como *comunicara*), debíamos trabajar sobre cada parte, de manera que la unión de cada segmento nos diera la línea dramática de la obra. Definimos así las dos áreas del montaje: actuación y puesta en escena. En una primera etapa, de aproximación al texto, diferenciamos estas áreas en forma absoluta. La razones de esta decisión son, en verdad, muy simples. Siendo una obra concebida con múltiples recursos audiovisuales, la tentación de abocarse a desarrollar éstos en todo su potencial era muy poderosa. Esta tentación podía traer como consecuencia un descuido del área más importante de la obra: la actuación. La experiencia (la nuestra y de otros), nos enseña que si la puesta no deja respirar a los actores, si los ahoga con marcaciones demasiado rigurosas, si los limita en su entrega emocional y física sobre el escenario, la obra completa muere de asfixia. También percibíamos que el texto (guión) no lograba comunicar por sí solo lo que la obra era. El trabajo actoral debía otorgar a la obra su real dimensión.

• *La actuación*

Establecimos una metodología cercana al grupo, donde los roles, aunque diferenciados, no excluían a nadie de expresarse en relación al trabajo creativo. En todo momento buscamos la forma de comunicarnos con los actores para lograr que expresaran sus



Panela Fernández. Foto: Alejandro Mendoza.

verdaderas ideas y emociones, surgidas del enfrentamiento con la situación de la obra. El texto plantea una situación y un espacio. Sólo comprendiendo e incorporando estos elementos, los actores llegarían a los estados propios de un momento de soledad y abandono. En una primera etapa trabajamos con ambos actores, cada uno en su espacio, intentando abordar la atmósfera de esa noche especial. Luego realizamos una serie de ensayos donde profundizamos en el dolor particular de cada personaje, separando las situaciones para no caer en la tentación de llenar la obra de símbolos y mensajes a priori, ni trabajar la actuación de un actor en función del otro. No quisimos estructurar rigidamente la actuación; nuestro objetivo era que los signos y las relaciones fueran conformándose con naturalidad y sobre esa base comenzar a definir ciertas acciones, movimientos y gestos, ciertas interpretaciones del texto y no-texto.

-*La situación:* la obra se mueve en dos niveles de situación: externo e interno. Estos

niveles se complementan por contraste, funcionando como un contrapunto y eje del relato.

Nivel externo: se refiere a los antecedentes que se encuentran fuera del mundo íntimo de los personajes, aquellos a los que todo el mundo está supeditado en una noche de año nuevo: el vestido nuevo, el maquillaje, el *new look* para el año siguiente, los saludos, la champaña, la fiesta familiar, el recorrido nocturno dando abrazos a diestra y siniestra, la música, el sonido y la luz de los fuegos artificiales, en fin, el Año Nuevo. También a aquellos antecedentes propios del locutor de radio *de turno*: conducir el programa, acompañar, entretener, comunicar, informar, hacer al público participar, animar la fiesta mediante la selección musical y lograr la mejor sintonía de la noche. Por último, algunos antecedentes que despiertan viejas emociones en estos personajes: un encuentro casual, un diálogo casual, una voz casual a través de la radio.

Nivel interno: referido a aquellos ante-

cedentes que mueven a los personajes a actuar como lo hacen, aquellos que van develándose a lo largo de la noche: la soledad como un estado del alma, como una forma de vida, como una presencia constante, contingente. La soledad como una condicionante para establecer relaciones, la soledad asumida, la soledad desesperada. La ansiedad del insomnio. La ruptura de una relación, el dolor, la angustia del abandono, el luto. Todos antecedentes de un estado interno, coexistente con el estado o nivel externo: estados o niveles complementarios. La pugna, el conflicto que surge de estas fuerzas *antagónicas* es lo que otorga acción a la obra. No la lucha directa e inmediata de dos personajes motivados por su *objetivo*.

-El espacio: dividido en espacio temporal y espacio físico.

Espacio temporal: Una noche. Desde ésta se producen relatos a otros tiempos en la relación de la pareja. El espacio temporal real y el pasado se unen, traspasando los antecedentes externos de esa noche, con su carga de dolor.

Espacio físico: Un departamento desnudo, de paso, donde esparcidos en el suelo hay una silla, una lámpara, un teléfono, un contestador y una radio. Al fondo un gran ventanal que incorpora el locutorio, formado por un micrófono, una mesa y un teléfono, entre otros elementos. La atmósfera creada por estos espacios proponía encierro, división, ahogo, abandono, opresión y sobre todo intimidad. Mediante el espacio físico enfatizamos la imagen de seres acorralados y atrapados en sí mismos, oponiéndolos a la presencia del exterior, bullicioso y alegre. Quisimos mantener a estos personajes aislados, alejados de cualquier contacto físico, comunicados hacia el exterior mediante las ondas de la radio y el teléfono.

Un tercer espacio se hace presente en la obra mediante el recurso audiovisual. Este espacio nos lleva, a través de la imagen fotográfica, a otros momentos de la relación de esta pareja. Hablamos de espacio, porque sobre el telón de proyecciones se pueden

representar acciones reales, acciones que logran una total incorporación en el espectador como algo visto en escena. De hecho, las secuencias fotográficas se trabajaron como escenas teatrales, tratando de extraer de los actores la carga de dolor y ruptura que debían contener las imágenes.

La metodología empleada en el trabajo de actuación apuntó siempre a extraer de los actores su material sensible, en relación al material que nosotros proponíamos como autores.

• Puesta en escena

Aun cuando en el concepto tradicional de puesta en escena se contempla la actuación como uno de sus componentes, para los efectos de este artículo hemos consignado con esta idea la fusión e interrelación de cada uno de los elementos plásticos y audiovisuales del montaje. En la concepción del guión, existían dos ámbitos que requerían de nuestra atención: el visual y el auditivo. En relación al visual, el guión contenía secuencias fotográficas que mostraban otros momentos de la relación de la pareja, mediante el relato. Tomamos esta opción, para insinuar a través de las imágenes el tipo de relación de la pareja y de esta forma evitar la evidencia de las palabras. También incorporamos al guión una serie de recursos auditivos. En la obra cada palabra, sonido o melodía se escucha a través de un aparato electromagnético; mediante este recurso quisimos investigar en torno al problema de la comunicación, donde los intermediarios (teléfonos, radios, contestadores) y la inexistencia del apoyo visual en la comunicación (gestos, movimientos del cuerpo, expresión de los ojos) deforman el mensaje y acentúan la sensación de abandono y soledad.

El resultado final fue logrado mediante la convergencia de criterios de cada uno de los responsables de las áreas de diseño: espacial (vestuario, escenografía y utilería), sonido (grabación, mezcla y amplificación), diaporama (composición, luz y encuadre de cada fotografía; proyección con efecto de



Tito Bustamante. Foto: Alejandro Mendoza.

fundido de imágenes) e iluminación. El diseño espacial, la fotografía y el sonido aparecen como los aspectos más relevantes de este proceso, pues dieron la línea estilística y lograron crear las atmósferas que la obra proponía, con limpieza y perfección.

Además de definir los contenidos, al responsable de cada área le entregamos las premisas necesarias para que elaborara su propia concepción de la obra. En síntesis se trabajó sobre los siguientes conceptos:

-*Sobriedad*: Así definimos la concepción de la puesta en escena. La sobriedad debía ser el punto de referencia para cada aspecto del montaje. Evitamos los excesos, haciendo que cada elemento tuviera un rol y un momento de protagonismo. *Sin estridencias* fue una frase que caracterizó el trabajo en general, para evitar que la multiplicidad de medios ahogara el relato, la actuación y en definitiva, la obra.

-*High-Tec*. La única manera de lograr la depuración y limpieza que los elementos en juego requerían fue trabajando con medios de *alta tecnología*; de esta forma, la obra logró un nivel que permitió una comprensión sin distractores. Utilizamos para ello medios como película para diapositiva blanco/ne-

gro, difusor de imágenes computarizado, grabación de sonido en sistema DAT y amplificación profesional.

A modo de conclusión

Contra lo que se pudiera pensar, el resultado artístico no es un alarde de recursos y tecnología. La obra se impuso mediante la utilización medida de los recursos y logró comprensión e identificación por parte del público. Nuestra intención fue indagar

en la búsqueda de un lenguaje escénico para abrirnos espacios a la experimentación teatral: la actuación como pivote fundamental que unida a una serie de recursos plásticos y audiovisuales, configurara un todo coherente, armónico y dosificado, considerando como *elementos dramáticos* todos aquellos soportes que contribuyeran al desarrollo escénico de la obra.

A través de nuestra experiencia durante las funciones, especialmente en lo que al contacto con algunas personas del medio teatral se refiere, constatamos una actitud bastante reaccionaria frente a la propuesta. Se demandó mucho la presencia de cánones teatrales convencionales, ausentes en nuestro trabajo, y se desestimó la forma en que desarrollamos la acción dramática, reprochándonos principalmente la carencia de conflicto evidente. Lejos de responder a estas opiniones, creemos fundamental que se presenten al medio teatral propuestas que sean movilizadoras de opinión, que despierten al público acostumbrado a la forma teatral tradicional y que enciendan comentarios apasionados, porque de esa dinámica, de ese proceso vivo, depende el desarrollo de un real movimiento teatral chileno. •

Reportaje a Ulf

de Juan Carlos Gené

Es una coproducción entre el *Teatro Municipal General San Martín* de Buenos Aires y el *Grupo Actoral 80* del CELCIT, Venezuela. Fue estrenada en Chile por la Municipalidad de Santiago y el Teatro Nacional Chileno en la sala Antonio Varas en diciembre de 1990. En Buenos Aires obtuvo el premio María Guerrero a la mejor obra 1988. Ha realizado giras por Colombia, Venezuela, España, Puerto Rico e Italia.

Juan Carlos Gené y Verónica Oddó. Foto: Claudio di Girólamo.

FICHA TÉCNICA

Autor : Juan Carlos Gené

Dirección : Claudio di Girólamo

Escenógrafo : Claudio di Girólamo

Vestuario : Claudio di Girólamo

Iluminación : Claudio di Girólamo

Asistente

de producción : Teresa di Girólamo

Asistente de sonido : Juan Valladares

REPARTO

Paloma : Verónica Oddó

Jacinto : Juan Carlos Gené



MI EXPERIENCIA COMO ACTRIZ EN "ULF"

VERÓNICA ODDÓ

Actriz

El Grupo actoral 80 nació como grupo en Caracas, en 1983, después de haber permanecido desde 1980 (de ahí su nombre) como Taller actoral permanente, bajo la dirección de Juan Carlos Gené. Su característica fundamental era el hecho de estar compuesto por nueve actores de cuatro nacionalidades diferentes: cinco venezolanos, dos argentinos, un boliviano y una chilena (yo). Por lo tanto, la necesidad grupal más relevante fue la de hacer un teatro *nuestro*, latinoamericano, que nos atañera y representara a todos. Desde ese momento el grupo ha montado alrededor de veinte espectáculos; sólo cinco de ellos no son latinoamericanos.

Ulf nació como proyecto aparte. Dos actores argentinos muy prestigiados le pidieron a Juan Carlos Gené una obra para ser representada por ellos en Argentina. Diferentes circunstancias hicieron imposible su realización. Un año estuvo guardada hasta que decidimos abordarla nosotros. No era fácil decidirse. Su carácter *tan argentino* la hacía prácticamente imposible en Caracas. Surgió entonces, muy oportunamente, la opción de realizarla como una coproducción entre el GA 80 de Venezuela y el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Para cumplir a cabalidad nuestro ob-



jetivo latinoamericanista, decidimos que el director también tendría que ser un invitado *extranjero*. Surgió el pleno acuerdo de la coproducción ante el nombre de Claudio di Girólamo; empezábamos a cumplir un sueño. No sólo nuestro repertorio era continental, sino también los lugares e instituciones que participaban en el proyecto. Nos trasladamos a Buenos Aires, actores y director, y bajo el tan profesional y prestigiado alero del Teatro San Martín, empezamos a trabajar. Dos chilenos y un argentino, en Buenos Aires, en una coproducción venezolano-argentina, iniciábamos la travesía. ¡Claro! Tendríamos que estrenar en dos meses...las razones, evidentemente económicas.

Todas estas circunstancias están definitivamente imbricadas en el resultado artístico de Ulf. Para el director (Claudio di Girólamo) y para mí, ambos chilenos, era un reto especial meternos de lleno en el mundo de la obra, cuyos personajes y circunstancias estaban íntimamente ligados al *ser nacional* argentino; historia, lenguaje, instituciones mitológicas y otras, como el circo criollo, eran para nosotros mera información. Teníamos la asesoría inmejorable de Juan Carlos Gené como autor y actor de la pieza, pero para mí, como actriz, no era suficiente para resolver el hecho

artístico de crear ese personaje que me tocaba encarnar.

A través de todo el proceso formativo y creativo del GA 80, hemos partido de una premisa fundamental que está explícita en el nombre del grupo. Depositamos nuestra fe de gente de teatro en el hecho actoral. El actor es lo único indispensable para conformar un hecho teatral. Sin él, éste no es realizable. Por tanto, la mayor responsabilidad artística de un montaje se lo otorgamos al actor. Tratándose de un grupo conformado por integrantes de varias nacionalidades, el ser nacional de cada uno pasó a ser un factor expresivo fundamental. Hablábamos un mismo idioma, pero no siempre un mismo lenguaje; el cómo se accionaba con verdad expresiva fue conformando un lenguaje común, sin intentar disfrazarnos de venezolanos, mexicanos, chilenos o argentinos, dependiendo de la obra que hacíamos. Sin embargo, el proyecto Ulf tenía una diferencia fundamental. Iba a ser estrenado en Buenos Aires, siendo sus personajes un par de actores, ya viejos, del circo criollo, institución rioplatense por definición; sumamente populares, nada sofisticados... El terror persecutorio habitual en los actores, esta vez se me presentaba de esta manera: ¿Cómo hago para ser convincente como viejita popular argentina, y para colmo, cirquera, trashumante, síntesis de la inmigración italiana y judía, que es tan propia de ese país? Me imaginaba con pánico cómo se podría recibir en Chile a un elenco argentino o venezolano haciendo, por ejemplo, *La negra Ester*. ¡Sentí una responsabilidad paralizante! Pero... ¡nada! Había que hacerlo y muy bien. El proyecto generaba muchas expectativas en el medio argentino. Felizmente había un antecedente previo que me ayudó a tener confianza en mi ser actriz y en mi ser nacional. ¿Acaso no había ganado yo un premio en Caracas, haciendo el único personaje popular de la obra *Clipper*, la última de Isaac Chocrón? Y me acordé de un amigo director venezolano que al venir a saludarme el día del estreno me había dicho, casi en carácter de reclamo: "eres tan buena actriz, que lo haces olvidar a uno

que Pura es una negra maracucha". Con ese personaje, lo único que yo había hecho era apelar a mi propio ser nacional chileno, aplicado al amor que me despertaba esa mujer venezolana. ¡Esa era la manera en la que tenía que abordar a Paloma!

Con esa convicción empezó el trabajo y con él la pelea con el lenguaje (*vos, venís, andate, venite*, etc.). El *tú* había que usarlo estrictamente apegado a lo escrito; es un elemento de acción en la obra, ("Amas o amás... ¡amás! Allí (en Suecia) se habla así"). En medio de la pelea conmigo misma (...y por supuesto a veces con los otros) me apoyaba persistentemente, cada vez que Paloma mascullaba, en los más insospechados o casi olvidados giros chilenos. Sin proponérmelo, estaba encontrando la manera de acceder a lo más profundamente nacional de ese personaje. ¡Claro! El espectador jamás debía escuchar lo que mascullaba y, en lo posible, tampoco el actor (¡que era el autor!). No se presentaba fácil, pero empezaba a ser un

Juan Carlos Gené y Verónica Oddó.
Foto: Claudio di Girólamo.





Verónica Oddó. Foto: Claudio di Girólamo.

proceso muy activo y generador de acciones imprevisibles.

Los otros antecedentes de la obra, presentes a lo largo de todo su transcurso, no me eran ajenos en lo absoluto. El hijo lejos, muy lejos... (¿o muerto?); los de negro; la grabadora como medio para comunicarse lo más íntimamente posible con los seres amados distantes, inaccesibles para una caricia. Todos estos *datos* de la obra vivían en mi cuerpo. Sólo tenía que movilizarlos.

Mientras tanto, el director orientaba estos primeros balbuceos. Su metodología de trabajo consistió, en los ensayos iniciales,

en darnos a ambos actores una gran libertad; expresamente prefirió que empezáramos dejando fluir nuestras acciones, sin más indicación que un determinado trazado espacial. De esa manera, cuando tuvo que dejar los ensayos durante pocos días para asistir con su grupo el Festival de Manizales, nosotros ocupamos el tiempo inventándonos algunos ejercicios para encontrar aquellas cosas que ya vislumbrábamos como indispensables. Empezó a ocurrir el milagro que opera cuando el actor deja de pensar y le permite a su cuerpo expresarse imaginativamente, sin oponerse a esa fantasía activa, en movimiento, que sólo se conoce cuando ocurre; ésa que no es previsible. Síntomas específicos se empezaban a instalar con propiedad. ¿De dónde venían? Indudablemente, de la imaginación dinámica. Mi mandíbula comenzaba a aflojarse y tensarse sin razones aparentes; una pierna obedecía menos que la otra, dando por resultado una leve cojera, que desaparecía en los momentos de recrear el *espectáculo* que Paloma ideaba (es

conocido el hecho de que los actores se *mejoran* de cualquier dolencia o incapacidad física a la hora de actuar); las manos empezaron a desplegarse como si su única articulación fueran las muñecas; dedos y falanges tendían a mantenerse desplegados. Surgía además un imperceptible movimiento incesante en todo el cuerpo, dando un ritmo específico a la gestualidad y al lenguaje de Paloma.

Por su parte, Jacinto iba encontrando cierta lentitud ansiosa para su quehacer y una tendencia permanente a dejarse llevar por la gravedad; todo gesto o movimiento terminaba hacia abajo. También su lenguaje

verbal *aterrizaba*; agregaba a cada parlamento una afirmación rotunda: *sí*. Sin lugar a dudas, había nacido un Jacinto verdadero, creíble y querible; mi Jacinto (el de la Paloma); el hombre a quien había consagrado la vida entera, peleándose con él desde siempre. Ese cuerpo cansado, esa mirada inquieta y penetrante, esas manos torpes y ya sin fuerzas, pero capaces también de darme un golpe; ese cuerpo viejo y cansado empezó a ser mi fuente más verdadera. La realidad física, ineludible, que el actor me brindaba, fue un impulso decisivo para reafirmar mi Paloma física, que hacía un contrapunto permanente, necesario para oponer *hacia arriba* su tendencia de ir hacia abajo. Así, Paloma empezó a despegarse del suelo, en la medida de sus posibilidades. Sin embargo, una viejita bailante y despegada no era razonable; la edad de ella, como antecedente, no lo permitía. Pero el hecho artístico que había surgido con verdad en la acción fue compartido por todos. Por eso Paloma, en el devenir de la obra, rejuvenece.

A su regreso, el director se encontró con dos actores que al empezar a ensayar, mostraban el paso y el peso de los años, con más convicción. También había surgido, producto de esa realidad ineludible que son dos cuer-

pos interactuando, un vínculo que trascendía el mero lenguaje. Algo empezaba a pasar que denotaba una relación íntima prolongada. Aparecía poco a poco la obra. A partir de ahí, todo empezó a fluir con más certeza y el director comenzó a seleccionar material, a poner acentos, en fin, a definir la puesta. Yo había encontrado la manera de apropiarme de las acciones de Paloma; no había atisbo de disfraz. El lenguaje verbal empezaba a ser mío (en la calle me escuchaba usando el *vos*). La vejez también era la mía. Incluí una canción en idish (ayudada por una amiga, para resolver ese idioma); inventé una coreografía para mi *prólogo*; agregué una acción completa no escrita: la de apelar *al hijo* (la grabadora), para evitar la cachetada de Jacinto. En fin, no me limitaba ya estricta y solamente a la obra escrita. Ya todo surgía por necesidad, sin discusión interna. Había ganado la batalla conmigo, pero faltaba ganar la fundamental: el público de Buenos Aires.

La obra estuvo en cartelera en esa ciudad por ocho meses consecutivos. Se le otorgó el premio María Guerrero a la mejor obra de 1988, y otro premio del Instituto de Antropología Teatral de Milán. A la fecha ha visitado Venezuela, México, Colombia, España (Cádiz, Madrid, Salamanca, Santiago de Compostela), Puerto Rico, Italia (Milán) y, finalmente, Chile. Creo que ganó también la otra batalla: con el público de Buenos Aires y de todos los sitios nombrados.

Para terminar este testimonio, quiero elegir un episodio que me resulta particularmente conmovedor. En Buenos Aires, en Sala Casacubierta, donde uno trabaja cerquita de los espectadores, una señora muy mayor, en primera fila, alta, de cabeza alba, aplaudía y extendía sus grandes ojos azules. Se aferró a mis manos, reteniéndome mientras me decía confidencialmente: "soy alambriista de circo". Tenía alrededor de ochenta años. *

Verónica Oddó y Juan Carlos Gené. Foto: Claudio di Girólamo.



ULF EN CHILE

JOSÉ PINEDA

Dramaturgo y profesor
de la Escuela de Teatro de la U. de Chile

La obra

Es casi innecesario destacar la importancia que tiene para el conocimiento del teatro latinoamericano el poder enfrentar un texto escrito en nuestro continente y representado por una compañía argentino-venezolana y más aún, bajo la dirección de un teatrista chileno.

A pesar de estar bombardeados por producciones dramáticas televisivas, ya sean mejicanas, venezolanas, argentinas y brasileñas, no podemos afirmar que exista un conocimiento acabado de los pueblos que dicen representar. La carencia de visitas interamericanas, la falta de ediciones de obras representativas, la carencia de políticas artísticas sólidas y de largo alcance, niegan la posibilidad de escuchar voces dramáticas de real valía.

Cada país, a pesar de mantener un idioma madre común, posee culturas privativas individuales, idiosincrasias naturales propias, producto de su gente, su historia, su entorno. Así, latinoamérica es un diverso hervidero donde se mezcla el trópico con las regiones heladas, las democracias, a veces incipientes, con regímenes totalitarios, subdesarrollo impactante con países que denotan una influencia europeizante. En fin, un conglomerado de raza india con negros veni-



dos de África y el blanco español o portugués, más la sangre inmigrante.

El teatro argentino, mejor decir, el rioplatense, se ha caracterizado en este siglo que ya termina por su gran vitalidad. Los autores y los teatristas resuenan con sus voces firmes y de cierta manera, han ido a

la vanguardia en el continente. Sus aportes en el sainete y el grotesco son indudables, sin desmerecer su valía en el realismo o el absurdo. En la actualidad, Cossa, Dragún, Montti, Gambaro, Kartum, por nombrar a algunos, siguen la huella de Cuzzani, Discépolo o Eichelbaum; todos retratistas fogosos de su entorno. Ese entorno, variable y a veces efímero de la realidad nacional.

El autor de Ulf, Juan Carlos Gené, no se escapa a este denominador. El es producto de una sociedad argentina siempre cambiante, con revoluciones a menudo de facto, donde el exilio, la tortura y la violación a los derechos del hombre son comúnmente sufridos por la mayoría y el autor no se escapa a estas lesiones tan dolorosas.

Pero, tras el sufrimiento ganado en carne propia, aparece la esperanza de tiempos mejores, o añoranzas de épocas alegres. Por eso, su teatro no es depresivo. Al contrario, siempre apunta a un optimismo vitalizante que se hace patente en una de sus primeras

obras *El herrero y el diablo*, comedia con acento folklórico, raigambre popular y nacional, hasta Ulf de reciente data. En ambas notamos el firme deseo de recrear lo argentino, con sus dichos, sus sicologías y sus sueños. El hombre y la mujer, aplastados por el poder corrupto de la fuerza y que pese a todo, se siente incapaz de dominar el ansia de vivir en atmósfera de libertad. Siempre, como motivo capital, recurre a seres marginados, pobres en bienes pero con una maleta enorme de ensueños y con alas para desterrar la chatura de la realidad que nunca los puede derrotar, porque a pesar de las debilidades, ya sean de condición social o de físicos desgastados, mantienen la energía de los idealistas.

Ulf nos cuenta en una hora y media, el diálogo de una pareja de viejos, antiguos artistas de variedades, o mejor, de circo argentino que, desalojados de la vivienda, permanecen a la deriva, en una soledad corpórea pero sin dejarse avasallar. Seres que se aferran a la vida y que, con enorme dignidad, no desean ni piden la caridad de nadie. Apegados a una ensoñación de un hijo, que aparentemente vive en Suecia, tratan de comunicarse con él mediante el absurdo de una grabación en cinta magnética, que igual que una carta maravillosa, servirá para reencontrarse y poder iniciar un proyecto maravilloso: la creación de un gran espectáculo circense, simil mejorado de las carpas que recorrieron durante años de farándula. Este hijo que quizás ya no existe, que fue asesinado por garras gobernantes en años de represión. Así, el grabador adquiere connotación real, es el puente parlante a un destinatario que quizás es sólo una metáfora, una sombra extinguida que ellos, míseros padres artistas, no quieren apagar. Ese hijo, viviendo en una Suecia inventada por ellos y a la cual jamás podrán acceder. Pero no importa: el matrimonio piensa en ese hijo como la gran esperanza, el mesías que vendrá a solucionar la situación paupérrima. Gracias a él podrán realizar el sueño imposible: un acto circense, maravilloso e irrepetible. Esaquí donde Gené despliega la gran imaginaria latinoamericana,

mezclando la triste realidad con la fantasía volátil. Cada uno de los viejos arma esa ensoñación en una alianza en que los roles los desempeñan Dios, San Martín, Evita Perón, junto a magos, ecuyeres, gauchos, en un *deus ex machina* sorprendente. Estos débiles seres encuentran en la ilusión del circo magnífico la realización siempre ansiada. Es la gran metáfora de los miserables del Tercer Mundo: ya que no pueden sobrevivir con las dificultades de un subdesarrollo endémico, buscan en la ensoñación del mito una tabla salvadora. Por eso es tan común encontrar en las culturas de latinoamérica el creimiento a lo sobrenatural, elemento mágico que podría rescatarlos de la chatura que les impide crecer y alcanzar mundos mejores, más justos y solidarios.

En Ulf se nos muestran las antípodas: Suecia, país donde todos gozan de bienestar y holgura, casi un país de cuento, en oposición a esa Argentina desmembrada por la represión, graficada en los *hombres de negro* que, sin aparecer, están siempre observando, persiguiendo y asesinando.

Quizás esos enmascarados son los mismos que en algún pasado cercano clavaron al hijo con sus puñales en la muralla ensangrentada.

El autor no busca un teatro panfletario para reclamar sus derechos y los de tantos. Al contrario, en su discurso ideológico utiliza el humor, la sátira, la reflexión sonriente, unida al dolor de la situación planteada. Muchos autores buscan impactar con obras que, a pesar de ser de denuncia, se transforman en gritos airados que a menudo, por lo unilateral, impiden convertirse en obras válidas.

Así, los personajes de Ulf no pueden ser realistas; son, más que nada, símbolos. Su lenguaje escapa a toda fotografía semántica. No interesa que una débil anciana recurra a un idioma que es más propio del autor, con frases poéticas y algunas figuras literarias. Es inútil justificar sus devaneos lingüísticos, sus frases en otros idiomas. Lo mismo sucede con el viejo, donde conclusiones lógicas se entrelazan con invenciones, no del senil, sino

del gran imaginador.

No hay duda que Gené mantiene un gran amor al circo, al picadero, gran herencia del redondel gauchesco, aquel de los hermanos Podestá, causantes del traspaso de la pista al teatro rioplatense.

Si anotamos que el lenguaje mostrado es más propio del creador que de sus creaturas, se puede opinar lo mismo de sus sicologías. Aunque en modelos reconocibles, sus conductas no aparecen auténticas. Con demasiada frecuencia, saltan del sufrimiento a la alegría; parecen niños que juegan con el recuerdo, cayendo en pozos negros de donde salen inmediatamente con optimismo exultante. Son niños-viejos, que confunden realidad con fantasía. Epocas, amantes, vivos y muertos se intercambian con una verdad-mentira muy cercana a los dementes. De ahí tantas confusiones en sus mentes desvaídas. Ulf es el Primer Ministro Olaf Palme, también asesinado una noche, igual que el hijo, por manos anónimas.

Pero no todo es ficción. El presente es real, sus cachivaches diseminados por el desalojo son auténticos. La vida y los hombres de negro también. La coquetería está presente, el vigor aparece en un tránsito repleto de vivencias alegres y superficiales y lo que más atrae es que lo onírico a veces se confunde, en una zona sutil, con lo auténtico.

El valioso aporte que realiza Gené es permitir ingresar a muchos que vemos a diario, pero trastocados en la fantasía esperanzadora, ya sea con un Dios que se presenta como un viejito fascinante o en ese gran ojo vigilante y castigador.

La interpretación

Todos los comentarios anteriores surgen de la lectura del texto, editado por el Teatro Municipal General San Martín en un deseo de difundir algunas obras Argentinas y extranjeras. Lo más valioso es que Ulf ha sido montada por la misma institución en la sala Casacubierta y mostrada en diversos países, entre ellos Chile, en una brevísima temporada en la sala Antonio Varas.

De la lectura a la presencia viva, lamentamos que el montaje presenciado no haya contado con todos los elementos técnicos que

Verónica Oddó y Juan Carlos Gené. Foto: Claudio di Girólamo.



seguramente tuvo en Buenos Aires y que coadyuvan a graficar de mejor manera las intenciones del autor.

Lo que resalta a primera vista, es la dificultad de mostrar el mundo ingeniado por Gené. El Director di Girólamo realiza una labor muy profesional y con esto no queremos definir lo profesional como algo técnico y sin vida. Al contrario, se nota una gran experiencia en el movimiento de los actores. No hay que olvidar lo difícil que es mantener la atención del espectador con sólo dos personajes y un tercero que es el grabador, aparato inerte y que puede ser artefacto de doble filo.

El director trenza con habilidad el acontecer dramático. Las pausas, los ritmos, configuran un todo armónico y con un estilo apropiado. Aparece la angustia dosificadora con toques de humor que en ningún momento cae en lo populista. Un gran mérito que los actores hacen suyo con una interpretación mesurada y poniendo lo mejor de su expresividad corporal y vocal para revivir con aplomo los diversos matices de los personajes. Hay en ellos una seguridad que muchas veces convence, especialmente en Gené, que con un físico voluminoso inspira una enorme simpatía. Su caracterización se graba; un enorme cuerpo de viejo de Pascua en un traje estrecho, símil de un muñequito tierno. Este hombrote produce regocijo, juega con convicción y sus dotes las demuestra con holgura. No es muy común que un autor interprete a satisfacción un rol creado en un lugar solitario.

Verónica Oddó realiza también una labor meritoria, que sin embargo, no logra las alturas de su *antagónico*. Se emplea el término *antagónico* en su acepción más amplia, ya que es un verdadero combate interpretativo, sin elementos distractores. Sólo ellos dos, con sus emociones vivas que deben corporizar sus mundos internos. Se aprecia en ella su formación o experiencia dancística que muchas veces la aleja de esa vieja agobiada por

los años. A menudo aparece un vigor juvenil que se contradice con la estructura del personaje. Es destacable su entrega emocional en todo lo relacionado con su amor, que se diluye en otros momentos, especialmente en las escenas del cuco imaginario.

Aquí surge la gran duda: La obra, ¿resiste de mejor manera la lectura que su puesta en escena? Los mundos ideados por Gené, ¿son más posibles en la imaginación del lector? Es obvio que la imaginería anotada en los comentarios anteriores se hace aquí literaria.

El Gran Espectáculo, motor de la obra, se cuenta, naturalmente que muy bien narrado, pero hace falta quizás una mayor audacia en la puesta en escena. No se defiende el grafiquismo, pero hace falta que de alguna manera se vea el mundo que ellos inventan en esas mentes afebradas.

Al carecer de medios externos, visuales, y que todo radique en la palabra, la obra pierde encanto y aparece en exceso discursiva. No se propone un teatro de imagen vacua, mas es necesario ayudar al espectador, darle entrada a la ensoñación. Ese circo maravilloso aparece radiante en la lectura, pero se nubla en la puesta. Así como los personajes, con sus mentes alocadas, ingresan y hacen partícipe a tanto personaje divino, histórico y humano, el público también tiene ese derecho.

Es inoficioso pretender que la obra se transforme en lo que no es: un show espectacular. Mas es preciso destacar que lo que aparentemente aparece en la lectura, decae en la representación.

Quizá estas disquisiciones no sean tan válidas, ya que el espectador no está obligado a leer la obra con antelación. No está en los condicionantes del fenómeno teatral. Lo que interesa rescatar es la posibilidad de ver representado a un autor que, por su trayectoria, nos permite esperar otros trabajos tan valiosos como este Ulf. •

Reportaje a Locos de amor

de Sam Shepard.

El estreno en Chile de *Locos de amor* realizado en el Teatro El Conventillo en agosto de 1990, dirigido por Cristián Campos*, provocó gran inquietud en torno a la obra y su autor. El siguiente artículo es una contribución a esta discusión.

LOCOS DE AMOR SAM SHEPARD: HIPERREALISMO Y LOS JUEGOS CON PERSPECTIVA

JEAN F. CAPPELLO
Rutgers University, U. S. A.

En el verano de 1988 se realizó en el museo Metropolitano de Nueva York una exposición retrospectiva de las pinturas de David Hockney. El aparente realismo de muchos de sus cuadros y la precisión de detalles cautivan al espectador y le hacen experimentar una nueva percepción. El realismo de Hockney y de un grupo de pintores de California, que incluye a Richard Estes, Ralph Goings, y Chuck Close, rompe con el realismo del pasado. El grupo californiano practica el llamado hiperrealismo. El realismo de Hockney es más bien un realismo fracturado. La pieza *Fool for love* de Sam Shepard, escrita en 1983, emplea un realismo teatral relacionado directamente con el hiperrealismo y el



realismo fracturado de Hockney. Es a través de este realismo que la obra se encaja en un mundo donde la percepción es más importante que la idea.

Aunque es difícil comparar el teatro con la pintura, es importante notar que hemos visto antes contracorrientes de un área artística a la otra. La preocupación por la luz y la naturaleza de los impresionistas encontró su reflejo en las lecturas de los modernistas. El expresionismo y surrealismo animaron tanto a la pintura como al teatro. Entonces no nos sorprende ver en el teatro de Shepard algo ya familiar en las artes plásticas.

Aquí examinaré los propósitos de los pintores hiperrealistas y de David Hockney,

*Este montaje, con escenografía e iluminación de Claudio di Girólamo, contó con la actuación de Cristián Campos, Claudia di Girólamo, Roberto Navarrete y Alvaro Rudolph.

MAGIC
THEATREJOHN LOW, General Director
MARTIN ESSIG, Dramaturg
HARVEY SPECTER, Managing Director

Presenting

SAM SHEPARD'S

FOOL FOR LOVE

Directed by ANDREW DOB

NOW PLAYING!

CALL: 441-8822

MAGIC THEATRE

Fort Mason Center
Building D
San Francisco, CA 94123

y las técnicas que emplean para lograrlos. Veamos hasta qué punto este análisis nos ayuda a entender Fool for love.

Antes de hablar de lo hiperreal o lo real fracturado, vale la pena revisar el concepto de realismo tradicional. Al ver un cuadro de una silla que es *realista*, uno piensa en el posible significado de esta silla. Uno relaciona esta silla con otras sillas que ha visto antes. La pintura realista indica algo más allá de sí y nos conecta de alguna forma con este concepto. De una manera casi tangible la silla "realista" *finje ser* otra silla. De la misma manera, los componentes en una pintura realista aparentan ser algo que no son. El óleo usado para pintar el cielo pretende *ser* cielo y es justamente eso lo que nos hace pensar en el cielo. La misma técnica existe en el teatro realista.

En una obra de teatro los signos no verbales tratan de convencernos de su verosimilitud. Las palabras del diálogo aspiran a ser intercambios naturales entre los personajes de la obra. Al leer una obra realista es obvio que el diálogo es más pulido que una

conversación real: sin embargo, tal como el óleo, el diálogo nos hace pensar en otros *diálogos* verdaderos.

Con el realismo, sea en las artes plásticas o sea en el teatro, la mano del artista siempre es visible. Sus técnicas y su habilidad —o falta de habilidad— configuran la visión de la realidad que vemos. El artista es subjetivo: nos da su sentido de lo real en oposición a lo irreal, de lo verdadero opuesto a lo falso (Gilderman 357). Con el arte realista siempre estamos obligados a formar un juicio.

El propósito del nuevo arte hiperreal es presentarnos información visual o verbal de la manera más objetiva posible. El deseo del artista es fabricar algo que no tenga su sello. Con este fin, los pintores hiperrealistas emplean técnicas mecánicas como el *aerógrafo* para producir obras que se parecen más a fotografías o carteles que a pinturas. Quieren captar y exhibir una imagen. Puede que la imagen produzca alguna reacción en nosotros, pero esa reacción viene de nosotros y no surge de la obra en sí. Estas obras intentan ser moralmente neutrales. Lo único que nos dan es un vistazo a algo: el resto emana de nosotros.

Estas obras, con sus lisas superficies y exactitud puntillosa, contienen un tipo de trampa. Juegan con nuestras percepciones, lo que es importante. Toby Zinman, en su ensayo *Sam Shepard and super-realism*, relaciona las obras de Shepard con esta corriente artística. "Hay un desplazamiento de lo conceptual hacia lo perceptivo, de la idea hacia el hecho y el acontecimiento" (423). Añade, "El vínculo más evidente y obvio entre Shepard y todos los pintores hiperrealistas más sobresalientes es que toman California como base común. El interés por el cool en el sentido de actitud imperturbable, la cultura pop y sus representaciones materiales (siendo el automóvil el elemento más destacado) y la mitología del Oeste, tanto verdadera como falsa, se hallan presentes en su totalidad." (423). Además Shepard, tal como los pintores, se preocupa mucho por la superficie en su obra.

El artista David Hockney, aunque no se considera un hiperrealista, trabaja con algunos de sus conceptos. Muchos de sus cuadros aparentan ser fabricados y no pintados, y son moralmente neutrales. Hockney también se interesa por cuestiones de perspectiva y la posible relación física que el espectador tiene con la obra.

Afortunadamente, una charla grabada por Hockney acompañó la exposición de sus cuadros. Es necesario pararse unos minutos delante de un cuadro y fijarse en la reacción que uno tiene frente a la obra. Hockney indica que su pintura *The chair*, por ejemplo, es realista a primera vista. Luego explica que ha cambiado la perspectiva de modo que el punto de fuga, en vez de estar en un lugar en

el cuadro, está detrás de nuestra cabeza. O sea, en vez de mirar hacia el interior de la escena con la silla, la silla ocupa nuestro espacio—efectivamente estamos en el cuadro. Hockney logra fracturar nuestra visión anticipada. Shepard emplea cambios y juegos de perspectiva muy parecidos a los de Hockney para golpear al público con la pieza. Es imposible sentarse y mirar *Fool for love*. Hay que experimentarla, porque las técnicas metateatrales nos hacen sentir que estamos en la obra tal como sentimos que estamos en el cuadro de Hockney.

El escenario de *Fool for love* seguirá las tendencias del hiperrealismo. A primera vista todo se ve realista. El lugar es "La habitación desnuda de un motel barato al borde del desierto Mojave." (Shepard

13). Todo está gastado. Hay aquí paredes descoloridas y muebles de los años 50. Es un lugar transitorio que señala vidas deprimidas o quizás perdidas. Cada detalle está calculado para formar una impresión total, como la que tenemos al ver una foto. Al ver algo así, con todo tal como debiera ser, nuestra primera reacción es una de "¡Sí! Así es un motel", y aparte de eso mantenemos nuestra neutralidad.

En este escenario tan realista hay algo escondido que el espectador desconoce. En sus indicaciones, Shepard especifica que las paredes del escenario debieran ser electrificadas para sonido de tal manera que cada vez que un actor se pegue contra la pared, ésta producirá un sonido de colisión. Esta técnica acorta la distancia

"Locos de amor" en la versión chilena: Alvaro Rudolph, Claudia di Girólamo y Cristián Campos. Foto: Andrés Rillón.



entre el público y el escenario y nos produce incomodidad. El escenario en sí cambia nuestra percepción de la acción tal como el cambio en el punto de fuga en *The chair* cambia nuestra percepción espacial: Estos sonidos amplificados fabrican nuestra percepción de ellos. Eso es justamente el propósito de Shepard según Jacques Levy: "El interés de Sam se centra mucho más en conseguir una reacción del público que en comunicarle algo, y lo que pretende no tiene ninguna relación con la purga de emociones por medio de la identificación o la involucración plena" (Zinman 424).

Hay otros dos aspectos del escenario que son importantes: una ventana grande que nos indica un mundo más allá del cuarto y a la izquierda hay una plataforma donde, durante casi toda la obra, se sienta un anciano. Shepard explica que este viejo existe solamente en las mentes de los protagonistas, Eddie y May, pero el anciano conversa con ellos como si todos fueran parte de la misma realidad. Claramente el viejo no forma parte de lo hiperreal y es quizás más como las apariciones en las obras expresionistas. (Son pocos los dramaturgos que mantienen un estilo puro).

Como un cuadro hiperrealista, la obra trata de darnos una imagen más que transmitir ideas. Todo está construido para enfocar nuestra atención y crear un solo tono. Eso amplifica su impacto y nuestra reacción. En su introducción, Shepard manda "Esta obra debe representarse de forma implacable, sin interrupción". El escenario, el léxico, el uso de música y la acción misma se unen para crear este tono de inquietud.

Después de oír la canción *Wake up* de Merle Haggard, el público se enfrenta con la acción del drama de golpe. Eddie, un *stunt man* (matón) y *cowboy*, ha vuelto, después de un período de abandono, a visitar a May, su amante de hace unos quince años. El primer diálogo señala una relación de violencia y obsesión. Eddie insiste en que no piensa irse otra vez. May le acusa de infidelidad con "una condesa". También insinúa que Eddie

quiere herirla: *Me vas a anular o hacer que se me anulen.* (Shepard 19). Su uso de la palabra "anular" es ambiguo. ¿Cree que le va a matar? ¿O es que teme no tener existencia sin la voluntad de Eddie? May declara su desdén por Eddie. Hay hasta un matiz de barbarie en su actitud cuando describe su plan de asesinar a Eddie y a la "condesa": *La mataré a ella primero y después te mataré a tí. Sin pausa. Con cuchillos afilados.* (Shepard 20). Al mismo tiempo no permite que Eddie se vaya. Se tira al suelo y le toma violentamente de las rodillas para evitarlo. Vemos que los dos están absorbidos en una relación obsesiva de amor y odio.

Durante esta primera parte del drama ocurre muy poco. No vemos el desarrollo de un argumento. Los dos usan palabras como si fueran balas. Con 64 palabras (en inglés) nos dan un retrato verbal de su relación.

Eddie: ¿Quieres que me vaya?

May: ¡No!

Eddie: Bueno, ¿entonces qué quieres?

May: Hueles.

Eddie: ¿Huelo?

May: Sí.

Eddie: He estado conduciendo durante días.

May: Te huelen los dedos.

Eddie: A caballo.

May: A coño.

Eddie: Vamos, May.

May: Huelen como el metal.

Eddie: No voy a empezar con esta mierda.

May: A coño rico, muy limpio.

Eddie: Sí, claro.

May: Sabes que es verdad.

Eddie: Vine a ver si estabas bien.

May: No te necesito. (Shepard 17-18)

Además de las palabras tenemos el efecto, a través de los microfónos, de oír cada movimiento de los personajes. El impacto es similar a escuchar una grabación de una conversación intensa.

Después de esta primera escena, las luces bajan a media luz y Eddie le habla al viejo sobre las diferencias entre los mundos

de realidad y fantasía. No sabemos quién es este viejo ni qué mundo habita. Cuando vuelven las luces, May anuncia que un hombre vendrá a buscarla pronto. Al mismo tiempo, por la ventana vemos el movimiento del coche de "la condesa". El cuadro ya ha cambiado algo; anticipamos acción.

Por unos minutos hay una actividad frenética. "La condesa" les dispara a Eddie y May y la bocina de su Mercedes suena, pero este movimiento termina casi tan pronto como empieza y volvemos a la acción paralizada de la obra. Por la mitad, la obra alcanza un clímax de intensidad con la llegada de Martin, el hombre que May esperaba.

Al principio, May presenta a Eddie como "mi primo", pero tan pronto como May sale del cuarto, Eddie le cuenta a Martin que en realidad son hermanos del mismo padre. Con una neutralidad moral casi total, Eddie presenta la información de la doble vida de su padre que produjo dos familias y amor carnal entre hermanos. Nos pinta su versión de su vida y suena como una versión objetiva-objetiva, como un cuadro de Goings o Estes.

Tan pronto como Eddie acaba su relato, May reaparece y le acusa de haber mentido y en seguida cuenta su versión de la historia. Es bastante más emocional su narración y es evidente que el amor tortuoso entre sus padres se refleja en el amor de May por Eddie.

Luego el viejo se alza de su silla e insiste en que ambas versiones están equivocadas.

Precipitadamente la obra termina: el viejo, que de pronto parece ser el padre de May y Eddie, se defiende, May y Eddie se abrazan, pero luego se separan. La "condesa" ha encendido el camión de Eddie y él sale a ver lo que pasa. May empieza a preparar su maleta porque sabe que Eddie no volverá. Nosotros, tal como Martin, no sabemos qué habrá pasado en realidad con Eddie y May. Los hemos visto tal como vemos una foto. Hay aquí mucha información presentada sin la mano visible del artista. En fin, la obra nos obliga a crear y creer nuestra versión de sus vidas. Será una versión basada en la experiencia teatral y en todo lo que sabemos del amor, el abandono, el incesto y las relaciones tenues entre los seres humanos.

Shepard, en esta obra, produce el mismo efecto que los artistas hiperrealistas. Como explica Zinman, "No nos está pidiendo que creamos que esto es la vida real sino, más bien, que es una actuación real. De igual manera, un cuadro hiper-realista no nos está pidiendo que creamos que lo que estamos mirando es un coche real sino la pintura real de un coche" (425). El poder de un cuadro hiperrealista o una obra como *Fool for love* reside en su habilidad de enfocar nuestra atención y producimos un efecto quizás más fuerte que la realidad que representan. •

BIBLIOGRAFÍA

- Chase, Linda. *Hyperrealism*. New York: Rizzolint Publications Inc, 1975.
- Gelderman, Carol. *Hyperrealism in contemporary drama: retrogressive or avant-garde?* *Modern Drama* 26 (1983) 357-367.
- Mottram, Ron. *Inner Landscapes: The Theater of Sam Shepard*. Columbia: U. of Missouri P, 1984.
- Museum Ass. of Los Angeles County. David

- Hockney: a Retrospective*. New York : Harry N Abrams Inc., 1988
- Putzel, Steven. *Expectation, confutation, revelation: audience complicity in the plays of Sam Shepard*. *Modern Drama* 30 (1987): 147-160
- Shepard, Sam. *Fool for Love*. San Francisco: City Lights P. 1983.
- Zinman, Toby Silverman. *Sam Shepard and super-realism*. *Modern Drama* 29 (1986) 423-430.

Temas de discusión

EL TEATRO Y LA CRISIS DE LOS MODELOS Y UTOPIAS EN EL FIN DE SIGLO: **¿QUÉ TEATRO? ¿QUÉ MODELOS? ¿QUÉ UTOPIAS?**

LUIS VAISMAN

Depto. de Literatura U. de Chile

Cuando se me plantea una reflexión sobre el teatro, así, en general, mi primera reacción es de desconcierto. Porque ¿qué es el teatro, hoy día?

Por una parte, tenemos el teatro que escriben los dramaturgos. Por otra parte, tenemos el teatro que presentan al público los montadores del espectáculo a través de la puesta en escena. Cuando se afirma, por ejemplo, que existe hoy una tendencia a romper la linealidad del argumento, a desarticular la estructura de la acción dramática, a romper el ilusionismo sicologista del personaje, o a desbaratar la articulación lógica del lenguaje, se pone el dedo sobre elementos que existen en el texto que escribe el dramaturgo, y que son como son llévese o no la obra a la escena; cuando se sostiene que se tiende ahora a la sugestión de atmósferas antes que a la comunicación de anécdotas se hace referencia tanto a una cualidad cuyo origen se encuentra en el texto —piénsese en el teatro de Chéjov— como



a un producto que puede ser original de la puesta en escena: un montaje "atmosférico" puede o no corresponder a una cualidad similar del texto; y cuando se identifica como una característica del teatro contemporáneo la concepción de la puesta en escena como el verdadero lugar de la creación teatral, el

texto, ese que registra diálogos y didascalia, es dejado al margen del teatro, en calidad de mero pretexto o sugerencia para la imaginación creadora del director.

Estas consideraciones, naturalmente, no hacen sino recoger la conflictiva relación que a lo largo de este siglo han mantenido el texto dramático y la obra teatral, a la que contribuye en no poca medida el que tanto a uno como a otra convenga, en el uso habitual del idioma, la denominación "obra de teatro" (= "obra para el teatro", = "obra en el teatro"). Si las traigo aquí a colación es porque no estoy en absoluto seguro de que ambos objetos —texto y puesta en escena— se mueven

siempre en la misma dirección, estando, como lo están, el uno sometido de modo prioritario a las influencias de las tradiciones e innovaciones de las artes verbales, y el otro principalmente a las influencias de las artes visuales. Ya esto debería precaver respecto de suponer apresuradamente que los textos dramáticos y las puestas en escena reaccionan del mismo modo a "la crisis de los modelos y utopías", aun cuando en el caso de las obras contemporáneas, la copertenencia de autores y directores a una misma comunidad cultural (pero, ¿es esto realmente así? ¿en qué medida?) parece autorizar la suposición de criterios estéticos, conocimientos técnicos y preferencias temáticas en buena medida compartidos, lo que no ocurre con ocasión de la puesta en escena de obras de teatro clásico. (El problema de cómo afecta al montaje de obras clásicas "la crisis de modelos y utopías" me parece un asunto interesantísimo, pero que no voy a abordar aquí).

En cuanto a la crisis de los modelos -teatrales, debo entender, en el sentido de conjuntos de normas, supongo-, ésta no me parece una particularidad del fin del siglo: la gran crisis de los modelos, tanto en el plano de la literatura dramática como en el de la puesta en escena, ocurrió a principios de este siglo, y sus consecuencias lo atraviesan en su totalidad. Los embates más violentos contra el modelo textual *aristotélico* ocurren aproximadamente durante el primer tercio: lo llevan a cabo -sentando con ellos nuevos modelos- el expresionismo, el surrealismo, la concepción épico-dialéctica de Brecht. A ellos se añade el teatro del absurdo, mediada la centuria. En el plano de la puesta en escena, la postulación combativa de su importancia estética como medio fundamental de expresión data también de la misma época. La subsiguiente proliferación de modelos que caracteriza a nuestro siglo, además de disminuir la potencia normativa de ellos, produjo entrelazamientos, intersecciones, mezclas cada vez más difíciles de remitir con propiedad a modelos determinados, incrementándose así progresivamente la conciencia libe-

La incidencia de las utopías en el teatro contemporáneo me parece que en rigor debería limitarse al modelo épico-dialéctico; su existencia misma se funda en la intención de promover una utopía.

radora en los creadores. Desaparecido -o casi- el conjunto de obligaciones y prohibiciones en que consisten los modelos, todo parece estar permitido. (Incidentalmente, esta es otra razón para desconcertarse al enfrentar una reflexión sobre el teatro). Esto me parece un efecto de fin de siglo de la crisis de los modelos producida en sus comienzos.

Por último, la incidencia de las utopías en el teatro contemporáneo me parece que en rigor debería limitarse al modelo épico-dialéctico; su existencia misma se funda en la intención de promover una utopía. Por eso, la crisis de la una afecta la vigencia del otro. Fenómeno muy notorio, por lo demás, debido a la amplitud y duración de su influencia en la práctica teatral de Latinoamérica.

Todo esto me lleva a pensar que, en este fin de siglo, el teatro ya no va a ninguna parte. Pero entiéndase bien: no digo que esté estancado o en franca decadencia; sólo digo que no creo que el teatro se mueva en una dirección determinada, sino en muchas, cuyo principio de coherencia a mí, por lo menos, se me escapa. A pesar de escuchar muy a menudo que "hacia allá camina (= debe caminar) hoy el teatro" en boca de quienes lo practican y/o lo explican frecuentemente con gran talento y poder de convicción, sigo creyendo que no es lo mismo señalar hacia dónde se mueve hoy el teatro que generalizar a partir de por dónde anda hoy cada cual empujando su propio teatro. •

MODOS Y TEMAS DEL TEATRO CHILENO: LA VOZ DE LOS 80¹

JUAN ANDRÉS PIÑA

Crítico teatral

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de una experiencia concreta y bastante acotada: la de los cambios surgidos en el teatro chileno de la última década, los que han modificado radicalmente un estilo que se había vuelto tradicional en nuestros escenarios. Esta marea renovadora, por cierto, ha ido surgiendo en forma lenta, aunque el conjunto de espectáculos presentado en Chile en los últimos años parece señalar que tal transformación ha operado en las bases mismas del quehacer teatral.

A partir de 1982 ó 1983, una nueva voz comenzó a surgir sobre los escenarios chilenos, en productos que aparecen diseminados a través de la década. Se trata de grupos en su mayoría jóvenes, y muchos de los cuales nacieron en lugares habitualmente marginales, abriendo desde allí espacios que proponían una distinta teatralidad.

Algunos de ellos son el Teatro de la Memoria, dirigido por Alfredo Castro (*Estación Pajaritos*, *El paseo de Buster Keaton*, *La tierra no es redonda*, *La manzana de Adán*);



Grupo ¡Ay!, encabezado por José Andrés Peña (*La farsa del licenciado Pathelin*, *Canción de cuna*, *Los blues de la gata cansada*); Grupo de los que no Estaban Muertos, que dirige Juan Carlos Zagal (*Salmón Vudú*, *Rap del Quijote*, *Pinocchio*); Grupo del Teniente Bello, de Gregory Cohen (*La pieza que falta*, *Adivina la comedia*); Teatro de la Pasión Inextinguible, encabezado por Marco Antonio de la Parra (*El deseo de toda ciudadana*, *Infieles*). A ellos se suman otras experiencias significativas: las de Vicente Ruiz, en espectáculos como *La casa de Bernarda Alba*, *Zaratustra*; las de Mauricio Pesutic (*Antonio*, *Nosé*, *Isidro*, *Domingo y Marengo*); las de Andrés Pérez (*Todos estos años*) y Guillermo Semler (*Ubú rey*, *El abanderado*), ambos miembros del Teatro Circo, que culminó con la celebrada obra *La negra Ester*; las del grupo Imagen con *Cartas de Jenny*; de Ictus, con *Este domingo*; del teatro de la Universidad Católica, con *Cariño malo*, *Servidor de dos patrones* y *Theo y Vicente segados por el sol*.

¹ Fragmento de la ponencia presentada en el Encuentro Teatral Latinoamericano *Dramaturgia y puesta en escena*, organizado por el ITI en noviembre de 1990 en Montevideo.

Búsqueda y exploración escénica

Como primer elemento caracterizador de este nuevo teatro está la intención —manifestada o latente— de traspasar más allá de los límites que impone un teatro excesivamente realista, sobre todo aquél que hacía de la verbalidad y la lógica sus herramientas fundamentales. Sin alejarse de esa intención de revelar el mundo que les rodea, estos grupos optan por una forma teatral distinta a aquélla que fue el sello de períodos anteriores, superando la pura palabra hablada. Igualmente, se diluyó el tradicional concepto de dramaturgo, ya que en estos casos se ha tratado casi siempre de colectivos, más que de directores o autores aislados. Aquí se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado.

Uno de los directores-dramaturgos más significativos en este período es Ramón Grifero, quien a través de montajes como *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utopía* y *La morgue*, potencia los espacios visuales, sugiere atmósferas de pesadilla y terror, y apela en el espectador a otras cuerdas de su sensibilidad, liberándose de la razón como único factor para comprender un espectáculo. La ambigüedad, los ambientes indefinidos, las referencias simbólicas o poéticas y, en general, el enriquecimiento del mundo escénico, sirvieron para abrir un universo de significados que despertaron en un público, sobre todo juvenil, otras resonancias.

Aunque hay diferencias entre estas propuestas —el teatro de Marco Antonio de la Parra se conecta más bien con las zonas ocultas de las mitologías sociales que con la experimentación escénica—, a todas ellas les es común la superación de un realismo psicológico o social, donde el diálogo de los personajes era el principal vehículo sobre el cual se

organizaba el espectáculo. Así, formas teatrales más complejas que urgen en un lenguaje más visual que auditivo, más quebrado que lineal, más misterioso que evidente, más de sensaciones que de explicaciones, se han convertido en las directrices de una nueva estética que asomó en los años 80. Incluso muchas obras de los teatros profesionales ya asentados han asumido estas nuevas modalidades de exploración escénica: *Ictus* (La mar estaba serena, *Lo que está en el aire*, *Este domingo*); Tomás Vidiella (*El avaro*); Teatro de Cámara (*Pantaleón y las visitadoras*) y algunos montajes de las universidades Católica y de Chile, instituciones estas últimas que fueron durante muchos años reticentes a las exploraciones escénicas y a las modificaciones de los lenguajes teatrales. En suma, se puede descubrir en todos estos espectáculos la valorización del montaje concreto del escenario, por sobre la clásica literatura dramática.

Otra búsqueda de la identidad

En segundo lugar, en estas nuevas producciones parece haber decaído el enfoque político-social, que fue uno de los rasgos dominantes del teatro de los años 60 e incluso de los 70. Allí, la intención que animaba muchos de los montajes era incidir sobre la vida social y contingente del país, con ansias de retratarla e incluso de modificarla. Así, las pugnas sociales que ocurrían en la calle encontraban a menudo eco en los escenarios, incluso en obras que en apariencia trataban de la lucha moral intimista, como el clásico *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic. Aunque el teatro chileno desdeñó habitualmente del panfleto más efectista, sí tuvo un compromiso con las grandes utopías y demandas materiales y espirituales de su época, con los grandes proyectos renovadores que inundaron nuestra vida social.

En estas nuevas producciones, en cambio, parece haber un viaje hacia el interior y la subjetividad, a las angustias y destellos más pequeños y cotidianos. Por cierto estas obras

no desprecian los temas nacionales, la contingencia y, en ocasiones, oblicua o directamente se hace referencia a ello. Pero su mirada es también más irónica, amplia, distante y desmitificadora, incluso de muchas de las creencias chilenas que han sido barridas en este período. Por lo mismo, se trata de espectáculos con menos "mensaje", con proposiciones mucho menos abarcativas y totalizadoras que fueron típicas en los años 60. En general, es un teatro que no desea siempre

provocar expresa y deliberadamente una modificación de conducta en el espectador, como ocurría en décadas pasadas. Todo ello da cuenta de una cierta precariedad postmodernista que parece imponerse.

Entre los casos típicos de esta nueva actitud está *Infieles*, de Marco Antonio de la Parra, la historia de un publicista que ve frustradas sus ansias de creación poética por el trabajo absorbente de una agencia, y que encuentra en una antigua novia el paraíso perdido de la adolescencia. Otra obra es *Cariño malo*, de Inés Stranger, y montada por la Universidad Católica, un desborde expresivo y fracturado de los avatares afectivos de un múltiple protagonista femenino. Está presente en *Este domingo*, de José Donoso y Carlos Cerda, en versión de letus: las trampas de la identidad social de personajes vinculados por la relación patrón-sirviente. Otro caso es *Cartas de Jenny*, la historia de una madre viuda dominante y dominada por la pasión hacia un hijo que desea cortar amarras.

Está, en fin, en *La manzana de Adán* -versión teatral de Alfredo Castro sobre textos de Claudia Donoso- reportaje a un mundo de específica marginalidad chilena: homosexuales travestis que ejercen la prostitución en lugares periféricos de Santiago, y que perfectamente puede incluirse en la denominación que Magaly Muguercía hace para cierta corriente de la escena latinoamericana:



"Cinema Utopia", de Ramón Griffero. Foto: Revista Humboldt

el teatro antropológico. En todos estos casos, el tema de la identidad individual como base para buscar la identidad cultural aparece con fuerza inusitada, y las señas que personifican a los protagonistas no se recogen del colectivo o de la abstracción social, sino de seres de carne y hueso. En este sentido, es significativo el hecho de que la mayoría de estos espectáculos estén basados en textos de origen no "dramatúrgico": novelas, correspondencia personal, documentos periodísticos y testimonios personales.

Estas obras son particularmente significativas del retorno al intimismo y la subjetividad, pero colocados estos elementos en un país concreto con una historia determinada. La "vida social", tan importante en los 60, transcurre aquí también, pero de otra forma: a partir y en relación con estas individualidades que en la mayoría de los casos no aspiran a convertirse en grandes metáforas.

Nuevos modos de producción

En tercer lugar, otro elemento caracterizador de estas nuevas tendencias en el teatro chileno es la variación en la forma de producción teatral. Hasta finales de los 60, el modo dominante fue el efectuado por los teatros universitarios: una organización que diseñaba un repertorio, con un elenco más o menos fijo y donde las funciones de director, autor y actor eran prístinas. A partir del tea-



"Domingo, Isidro, No sé, Antonio". Foto: Ramón López

tro de Creación Colectiva —o Creación Conjunta—, comenzó a consolidarse un sistema de producción que borronó estos roles, y si bien es cierto los límites siguen existiendo, ya no tienen esa claridad de antes. En la mayoría de los casos se trata de grupos —incluso la palabra "compañía teatral" ha sido desplazada, quizás porque evoca esa concepción algo grandiosa, fija y solemne— que se reúnen, trabajan y montan espectáculos por afinidades expresivas y de intereses.

De esta manera, muchos actores han pasado a escribir textos o a dirigir espectáculos (Mauricio Pesutic, José Andrés Peña, Alfredo Castro, Andrés Pérez, Inés Stranger, Claudia Echenique, Juan Carlos Zagal, etc.), o han armado obras sobre textos no dramáticos. Más que buscar un dramaturgo específico, estos grupos crean obras o indagan en textos no literarios, los cuales adaptan para el teatro y están cargados de una estética personal. El paradigma de esta tendencia se encuentra en *La negra Ester*, basada en un largo poema escrito en décimas por el cantor popular Roberto Parra, y que el grupo de Andrés Pérez corporizó en parlamentos, música,

escenografía y bailes, dotando de carácter teatral a un texto de lírica de barriada. Está también en la citada *Cartas de Jenny*, donde el director Gustavo Meza, con el apoyo de su equipo de actores, dramatizaron los documentos biográficos de una mujer irlandesa vecindada en Chile a comienzos de siglo. Otro ejemplo, finalmente, es el de *Cariño malo*, inspirada en las experiencias afectivas y personales de las siete mujeres que participaron en su montaje.

Todo ello, es evidente, ha surgido también por la llamada "crisis de autor", que en definitiva se ha volcado en la simple y llana ausencia de dramaturgos, o al menos dramaturgos que interesen a estas compañías. Parece revivirse, en cambio, un momento significativo y en alza del director, pero no a la manera de los teatros universitarios, donde éste era un demiurgo que habitualmente imponía una estricta visión de una obra terminada y definitiva. Se trata, más bien, de directores "buscadores de textos" y que son capaces de proponer una visión concreta, una estética específica a través del trabajo sostenido con un elenco determinado, con el cual sobre todo sienten aquello que llamábamos las afinidades.

En este sentido, es importante decir que estas experiencias despachan, superan o simplemente omiten casi siempre las clásicas "rivalidades" entre autor y director. Al ser su producción conjunta y no existir esa clásica separación de roles, al borrarse las fronteras, también se han aminorado los conflictos y las angustias de ambas partes.

Pienso que estas tres características del teatro chileno de los últimos años —teatro de exploración escénica, de temáticas no eminentemente sociales o políticas y de distintos modos de producción— han producido un viraje significativo en nuestros escenarios, más acorde con una nueva sensibilidad y una nueva necesidad del público. De esta manera, y debido a estos creadores, el teatro chileno ha seguido respondiendo frente a las distintas exigencias que parece imponer este final del siglo. •

LO ANTROPOLÓGICO EN EL DISCURSO ESCÉNICO LATINOAMERICANO

MAGALY MUGUERCIA*

Investigadora teatral

Directora Revista *Conjunto*, Cuba

Aproximadamente hacia 1986 inicié un intento de adentrarme en el teatro latinoamericano y captar en éste, por encima de su inocultable diversidad, algunas señales de una lógica estética global. En aquel momento me pareció percibir que, en relación con la actividad escénica que se desarrolló en las décadas de los sesenta y los setenta, comenzaba a configurarse una nueva sensibilidad y, en consecuencia, un modo nuevo de encarar las prácticas significantes, de producir el discurso escénico y orientarlo hacia el espectador. Resultaban más *metafóricos* diría yo entonces, los procedimientos de figuración y parecía que la escena, antes conquistada de manera predominante por el propósito didáctico y la apelación política directa propias de la época de auge de la *creación colectiva*, iniciaba ahora un *viaje a la subjetividad*¹. La estética brechtiana, interesada en proponer un nítido *cuadro del mundo* y de las relaciones sociales básicas que lo explican parecía ahora contrastar con una nueva tendencia que ponía en primer plano la óptica subjetiva, personal, interiorizante, que trataba de reivindicar lo existencial y articularlo con lo histórico en un nuevo nivel. Lo observado y meditado desde entonces no ha hecho sino

intensificar esta convicción; con el paso del tiempo se hace más perceptible lo novedoso de la problemática estética y cultural que subyace a estos cambios en la escena latinoamericana. Si realmente existe esa modificación de perspectivas que sugiero, la comprensión de este fenómeno nos remite obligatoriamente a la necesidad de reconocer que en estos últimos años se ha ido configurando una América Latina distinta a la de hace dos o tres décadas.

A las puertas del siglo XXI este continente, a su manera peculiar, aparece traspasado por todas las mutaciones que sufre el mundo contemporáneo: el del boyante capitalismo multinacional con su triunfal proclamación de los mitos del neoliberalismo; y el del derrumbe estrepitoso del antiguo campo socialista.

Esa América Latina, que conserva persistentes rasgos premodernos en un mundo que se declara post-moderno, modifica vertiginosamente su rostro y sufre una honda sacudida espiritual. A estas alturas, por ejemplo, la crisis del pensamiento de izquierda latinoamericano ha dejado de ser una irreverente conjetura para convertirse en un dato real sin conciencia del cual toda reflexión

*Conferencia de Magaly Muguercia en los Eventos Especiales organizado por Celeit en el Festival de Cádiz, oct. 1990.
1Muguercia, Magaly: ¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano? *Conjunto* N° 73, julio-septiembre 1987.

sobre la proyección política, social y cultural del mundo latinoamericano quedaría invalidada y reducida a la encubridora repetición de retóricas caducas.

La política se ha desacreditado. Palabras como revolución, progreso, socialismo se pronuncian, en todo caso, con pudor y mala conciencia. En efecto, la política, al menos en sus formas tradicionales, se muestra ineficaz hoy en día en la América Latina para proveer una estrategia y un proyecto de transformación social radical que resulte confiable. Si el componente utópico de las prácticas sociales progresistas aparece hoy a los ojos de muchos pensadores del *primer mundo* como un viejo rezago de la época en que los hombres tenían aún una historia dentro de la cual pensarse, ¿cómo puede el teatro latinoamericano —sin caer en la trampa de las simples y nostálgicas regresiones— entroncar de forma auténtica y renovadora con su raigal función movilizadora, con la radicalidad que marcó su poderoso período de insurgencia, enmarcado en los años del triunfo de la revolución cubana? Resulta por esto indispensable abrir los ojos ante los elementos nuevos de lenguaje que ya se hacen visibles con gran fuerza en los procesos de figuración y comunicación escénica en la América Latina. Y, dentro de estos elementos nuevos, distinguir aquéllos que, además de dar cuenta del cambio que se ha operado en la circunstancia social, permitan entrever modos viables de orientar una práctica transformadora y remodelar una ética, aquellos que apuntan hacia la posibilidad, incluso, de un teatro político de nuevo tipo que, con toda evidencia, ha de ser muy diferente a aquellos modelos que respondieron a una situación histórica que ha resultado profundamente modificada por los acontecimientos de los años más recientes. Hacer esto, desde luego, obliga a abandonar posiciones moralizantes mediante las cuales podríamos calificar ideológicamente nuestro objeto desde juicios previos, corriendo el riesgo de no identificar los nuevos sentidos que alientan tras algunas rupturas de lenguaje.

Pudiera parecer excesivamente provocadora mi anterior invocación a la posibilidad de que pueda aparecer un nuevo *teatro político* latinoamericano, a menos que nos instalemos en la comprensión de que, según todo lo anterior, uno de los retos del momento latinoamericano consiste en la necesidad de abordar modos nuevos de pensar y hacer la política. Esta es la tarea de las más sanas corrientes del pensamiento de izquierda latinoamericano hoy en día. Los que tengan el coraje de asumir con su óptica nueva la estrategia de la liberación, saben ya hoy que la primera tarea es ir al rescate del papel de los individuos, de las personas concretas, con sus múltiples demandas materiales y espirituales, pragmáticas y utópicas, en la construcción de ese movimiento liberador; no puede seguir la política de las izquierdas descansando sobre una gruesa capa de abstracciones, sobre una abusiva ideologización que corte el vínculo con lo específico y vivencial y ensordezca el latido de lo humano y personal. La política no puede ser más, para las izquierdas renovadoras, la *movilización*, por una vanguardia, de *masas* solidarias e indiferenciadas, poco conscientes de su intrínseco potencial creador. Un nuevo concepto de política tendría que decidirse a activar todos los resortes del protagonismo popular efectivo que se enmascara tras estructuras políticas tradicionales que, algunas progresistas en su momento, han sido finalmente despojadas de legitimidad por la vida y la experiencia.

En las relaciones de las izquierdas consigo mismas se impone la necesidad de desterrar el gesto autoritario y de comenzar a concebir el poder no como un fin en sí, aislado del camino de descubrimientos —muchas veces empíricos y locales— en el que ese poder debe irse construyendo.

Hago todos estos señalamientos para subrayar que, hoy en día, los movimientos más profundos de la vida social y política, y por ende de la cultura latinoamericana, han de llevar la marca dual de la *desdogmatización* y de la *fidelidad a nosotros mis-*

mos. Hay que abandonar muchos preceptos y hay que encontrar modos nuevos de concebir la noción de identidad.

Si volvemos al teatro sin olvidar este complejo panorama y los retos que él implica, nos veremos obligados a reconocer que hoy en día multitud de prácticas y poéticas de excepcional vitalidad, están precisamente dando cuenta del trance crítico que vive la cultura latinoamericana y el pensamiento progresista de este lado del mundo.

Mientras que, en los años sesenta, en el teatro del *primer mundo*, se debilitaban los ecos de la comprometida estética brechtiana, en la América Latina, por el contrario, en estos mismos años tiene lugar la franca y revolucionadora irrupción del teatro de Brecht. Su estética alimenta, con resonancias muy originales, un momento de auge revolucionario y de ofensiva de los movimientos populares en el continente. Esta ruptura renovadora tiene su más clara expresión en el teatro de creación colectiva latinoamericano. Este y Brecht se adentran aún con fuerza en la década de los setenta produciendo cambios sustanciales en las relaciones de la escena latinoamericana con su práctica significativa y con su público. Queda atrás la óptica de clase media predominante en los progresistas teatros independientes de los años treinta a los cincuenta y se coloca en el centro el diálogo con el espectador popular. El empleo de técnicas de investigación de campo y la revisión crítica de la historia confirman el enfoque eminentemente sociológico predominante en la escena latinoamericana de estos años.

¿Qué es lo nuevo y autóctono del brechtianismo latinoamericano? Creo que, sin duda, su poderoso principio democratizador que, trascendiendo el nivel programático, se introduce en los propios procesos creadores mediante conceptos como *grupo* y *dramaturgia colectiva*. En los años sesenta y setenta estas categorías incorporan, a la estética del

compromiso político propia del teatro latinoamericano de aquellos años, apoyos estructurales nuevos y decisivos. No había sido explorada antes con tal grado de concreción la expresión de lo democrático en términos operativos y escénicos. El teatro político europeo desde Meyerhold y Piscator había permanecido mucho más fiel a las estructuras verticales de una dramaturgia tradicional. Es el latinoamericano, un modo de asimilación de Brecht sustancialmente renovado desde realidades que, en años de subversión popular, demandan con urgencia la transformación radical de los sujetos del poder a escala continental y, en consecuencia, un discurso escénico que representa tal demanda. Ya sin embargo en los años setenta, cuando el teatro de creación colectiva ha alcanzado su auge, la escena latinoamericana comienza a enfrentar la necesidad de reajuste con una dinámica social que ve alejarse los sueños de una inmediata liberación. Otras corrientes de influencia comienzan entonces a ser asimiladas, también de manera original, por los teatrístas latinoamericanos.

En 1988 Juan Carlos Gené, durante un diálogo sostenido en La Habana entre destacados maestros del teatro latinoamericano, afirmaba que estábamos comenzando un ciclo nuevo y que era necesario pensarnos de otra manera, *barajar y dar de nuevo*, sin prejuicios. Gené contrastaba la visión del futuro de los años sesenta y de comienzos de los setenta, marcados, según él, por *cierto izquierdismo*, pero también por *grandes ilusiones*, con el momento actual: "Nuestra realidad de hoy es tan compleja que aquí estamos sentados compatriotas latinoamericanos de algunos países, a quienes lo mejor que les puede ocurrir en este momento es la democracia gris, liberal, formal y absolutamente carente de proyectos "(...)" y tenemos que defender estos procesos democráticos en los que en el fondo no creemos".² Este sería según él uno de los

2 Diálogo en *La Habana*: conversatorio de Atahualpa del Cloppo, Nissim Sharim, Santiago García, Enrique Dacal, José Solé, Juan Carlos Gené, Miguel Rubio, Raquel Carrió y Magaly Muguercia, Conjunto N° 80, julio-septiembre 1989, p. 44 y 46.



"El paso", del Teatro La Candelaria.
Dirección: Santiago García (Colombia).

signos de la enorme complejización que se había producido en la realidad latinoamericana. En aquella misma conversación, Enrique Dacal y Fernando Peixoto reconocían la pérdida, en el teatro de sus países, de un sentido de totalidad. Destacaban el fenómeno de fragmentación que, a partir de los procesos de democratización más recientes en el cono sur, habían desmovilizado a los fuertes movimientos teatrales de Argentina y Brasil.

A finales de los años setenta, obras magistrales de la dramaturgia latinoamericana que cerraban la década ya expresaban este sentimiento de inestabilidad y una necesidad de reformularse las experiencias de la militancia en la izquierda con una óptica in-

usual hasta entonces. Rasga corazón, del brasileño Oduvaldo Vianna y El día que me quieras, de José Ignacio Cabrujas son los dos ejemplos más elocuentes. Más adelante, ya a mediados de los ochenta, en Arriba corazón, de Osvaldo Dragún, vuelvo a ponerme de manifiesto esta revisión crítica de la militancia de izquierda y de los ideales revolucionarios. En 1989, la última pieza de Gian Francesco Guarnieri, Pegando fuego allá afuera, nos ofrece el testimonio crítico de un artista muy comprometido en las luchas revolucionarias. En ella el importante autor y hombre político pretende "un exorcismo de todos los fantasmas que nos acompañan". Es preciso, dice, "discutir las cosas de otra manera". "La izquierda tiene mil problemas, es una izquierda con ideología de clase media". "Siento nostalgia de aquellos tiempos en que las cosas eran más visibles, más nítidas".³

En aquel diálogo de 1988, Santiago García parecía oponer algunas reservas a la idea de la apertura de un nuevo ciclo en la escena latinoamericana, que otros acentuábamos. Al refutar mi tesis sobre la presencia creciente, en la escena latinoamericana, de lo que entonces llamé el *viaje a la subjetividad*, subrayaba Santiago la vigencia de los patrones estéticos que hegemonizaron otro momento del teatro latinoamericano: "...yo creo que lo que más ha servido al desarrollo de nuestro teatro en la América Latina ha sido voltear los ojos hacia nuestros problemas y hacia nuestra realidad, más que hacia nuestra subjetividad". "Probablemente lo que más ha ayudado en esa manera de ver la vida, es esa manera de ver la historia que propuso Bertolt Brecht".⁴ Sin embargo, en aquel mismo año en que hacía estas aseveraciones, el maestro García estaba enfrascado en la producción de *El paso*, que poco después causaba impacto en los escenarios de América Latina y Europa. Este maduro espectáculo no dejaba lugar a dudas de que nuevos vientos

3. Avolina Luis y Marco Antonio Araujo: Guarnieri exorciza sus fantasmas. Entrevista Conjunto N° 80, julio-septiembre 1989.

4. Diálogo en La Habana, p. 37.

impulsaban la ruta de La Candelaria.

El paso es la resultante de una idea inicial de producir una obra sobre la historia nicaragüense y la figura de Sandino —opción consecuente con lo que hasta entonces había sido el universo temático preferencial del grupo—. Pero el colectivo, al profundizar en sus investigaciones, ya en la etapa de improvisación, se desvía del proyecto inicial. En este discurso escénico, ahora referido nítidamente a la perplejidad y a la incomunicación, al miedo, quedaba brillantemente plasmado un cambio de perspectiva estética y desde luego, ideológica —cuya novedad sorprendió a la crítica. En *El paso* el trabajo sobre el personaje prevalece sobre la acción; los movimientos interiores, las sutilezas de las relaciones subjetivas pasan a un primer plano y se traducen en una atención privilegiada a la levedad del gesto, al murmullo casi ininteligible, a la tensa atmósfera. Como muy bien ha señalado la crítica Ileana Diéguez⁵ esto no significaba sin embargo una involución hacia el elemental sicologismo naturalista. El subyugante mundo de esta hostería situada en un cruce de caminos, en una geografía y un tiempo indeterminados, nace de un juego entre depuradas técnicas de distanciamiento y una intensa inmersión en lo existencial profundo, casi inasible. Creo que precisamente *El paso* quedará, con su relativización de lo fabular, de la perspectiva narrativa cohesionante en favor de la sensible incorporación de los *no dichos*, con sus soluciones dramáticas integrales que sobre la escena dan cuenta, en signos concretos, de una espiritualidad consternada por la inseguridad y la violencia, como uno de los más sólidos ejemplos de la reorientación estética que experimenta la escena latinoamericana.

No trato, desde luego, de afirmar, con mecanicismo que resultaría imperdonable, que se ha producido en la escena latinoamericana un reemplazo simple, categórico y absoluto de la influencia de Brecht y de la pers-

pectiva sociológica que tan auténticamente supimos asimilar; pero sería empobrecedor y correríamos el riesgo de estancar la experimentación escénica si no reconocemos y tratamos de sistematizar el sentido de no pocas modificaciones de lenguaje presentes con toda evidencia en nuestros escenarios actuales.

La marca antropológica

Para llevar adelante la pesquisa de esas señales de modificación del discurso escénico latinoamericano que se están produciendo en los años más recientes, hemos optado por remitirnos en este trabajo a uno de los caminos del teatro contemporáneo que, a mi modo de ver, ha tenido y está teniendo una influencia significativa sobre el teatro de nuestro continente. Creo que hoy en día el enfoque sociológico que en décadas pasadas predominó, se está enriqueciendo con una óptica que lo complementa y que coincide con aquella demanda de que hablábamos más arriba: la que lleva hoy al pensamiento de izquierda latinoamericano a prestar mucha mayor atención a lo existencial, vivencial, humano, personal. Se trata del enfoque antropológico con la revalorización que éste lleva implícito de lo humano universal, de la unicidad de la condición humana, de la relación del hombre consigo mismo, de nuevas perspectivas para el abordaje del tema de la identidad. Desde luego que algunas de las conclusiones en las que el enfoque antropológico suele desembocar, pudieran invalidar o perturbar la mirada historizante al absolutizar el carácter incondicionado, supracultural y suprahistórico de la experiencia humana. Esto no niega sin embargo la necesidad de reconocer, en la perspectiva de la antropología en general y de su particular vertiente que se ha venido conformando, la antropología teatral, elementos críticos válidos que reaccionan contra la pérdida de identidad y contra la simplista reducción del hombre a la condición de

5 Ver Diéguez, Ileana: *El paso de La Candelaria por Cádiz: parábola en el tiempo*, Conjunto N° 79, abril-junio 1989.

vehículo pasivo de la fatalidad histórica. Los reduccionismos que convierten la esfera de la actividad espiritual en un mero resonador de los procesos económicos y materiales son propios del sociologismo estético, mientras que los artistas que representan esta nueva orientación de la actividad dramática, erigen una filosofía que proclama el reencuentro con la memoria perdida de la especie, que invoca las fuentes del inconsciente personal y colectivo. Se trata de un retorno a los orígenes que enfatiza la noción de liberación al nivel de la experiencia individual o de las relaciones al interior de células grupales voluntariamente marginadas de los valores que operan en la sociedad competitiva y represora. De alguna manera la inmersión —típica de muchos de estos artistas— en una *cultura exótica*, su afán transcultural, expresa el deseo de escapar a condicionamientos históricos que impedirían su plena expansión al afecto universalista característico de estas posiciones.

Intentemos observar más de cerca cómo, en diferentes niveles de la creación escénica latinoamericana aparecen hoy día rasgos que, en alguna medida, pudieran ser vinculados con esta tendencia antropologizante.

Ludicidad

La ludicidad supone un tipo de comportamiento no utilitario, placentero, que propicia el libre curso de la fantasía y que al mismo tiempo se sujeta a ciertas normas internas (gestos y palabras claves, duración, espacio, etc.) que emanan de sí mismo y no de sistemas exteriores.

El juego puede por un momento ponernos al margen de los patrones cotidianos y afirmar el impulso vital, desplegar con fruición la energía reprimida; el hedonismo, el lujo y la movilidad de nuestra mestiza cultura latinoamericana propicia la incorporación del elemento lúdico a nuestras manifestaciones artísticas y desde luego, a la escena. Ni siquiera en los años de la euforia militante

de los sesenta era fácil que el teatro político *strictu sensu* se asociara de manera ortodoxa a un didactismo seco y racionalista. El baile y la fiesta popular se entremezclaban con el mensaje urgente, era reñido el duelo entre el acto vital y la consigna.

Hoy en día, cuando las ideas más progresistas en nuestro continente buscan humanizar, insuflar vida concreta y tangible a las relaciones personales, sociales y a la misma política, el factor lúdico refuerza su presencia en la escena latinoamericana. El juego se valoriza de manera insistente como un factor escénico liberador que remite a la conciliación del hombre consigo mismo; con voca a la participación y funde en uno a actores y espectadores. Los pone a salvo de un doctrinarismo excesivo, del desvalorizado parloteo ideológico. Les devuelve identidad.

En este sentido resulta muy ilustrativo el testimonio de Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell, dos teatreros puertorriqueños, luchadores antimperialistas convictos y confesos, que en fecha reciente reclamaban *otro lenguaje* para el teatro político:

"Yo me niego a ir a otro piquete más, pancarta en mano, a vocear las mismas consignas que sólo nosotros oímos, memorizamos y repetimos como el papagayo. Hay que proponer otro lenguaje. (...) Estamos ante la disyuntiva de (...) manifestarnos políticamente también de un modo establecido, normativo y aburrido que no tiene que ver con nuestras inquietudes en el arte, o de buscar alternativas integradoras de nuestra persona artística y política. (...) Primero el placer (...) el placer de imaginar, de soñar, y concebir algo que todavía no tiene fallas, perfecto en su realidad ideal (...) el de reunirse, jugar, descubrir elementos y situaciones que ni siquiera habíamos soñado, mejores y peores que el ideal, que nos vienen por las manos, por los pies, por todo nuestro cuerpo y el de nuestros compañeros de juego".⁶

Señales de esta ludicidad que reacciona contra lo rígido y preelaborado y promueve

⁶ Márquez, Rosa Luisa y Martorell, Antonio: *Uno, dos, tres...probando* Conjunto N° 77, julio-sept. 1988, p. 27-38.

el encuentro del hombre con sus valores esenciales están presentes también en la línea seguida en Cuba por Flora Lauten. Animadora en los años setenta del movimiento del teatro nuevo, (la creación colectiva cubana), en el que se desarrolló y dio frutos muy originales un teatro de orientación sociológica, en 1980 esta directora imprime un nuevo sesgo a su trabajo escénico: convierte la escenificación de *La emboscada*, típico exponente de una dramaturgia lineal y cerrada, concebida para el debate de una temática ideológico-política, en un experimento de largas consecuencias en el teatro cubano contemporáneo.

Hoy en día son innumerables en el teatro latinoamericano ejemplos donde la escena, valiéndose del elemento lúdico, se apropia de estructuras rituales, despliega la magia y el regalo sensorial, desenmascara mitos, devela valores auténticos y falsos. Puedo recordar asociados con este mundo, *Las postales argentinas*, de Ricardo Bartís, *El clú del clau*, como también magníficos espectáculos callejeros colombianos vistos este año en Bogotá, *El bar de la calle Luna*, también colombiano, los crueles *Juegos de la trastienda*, del cubano Tomás González, la *magia* de los actores de Juan Carlos Gené en el *Memorial del cordero asesinado*, por citar universos estéticos muy diversos, pero en todos los cuales está presente una actitud lúdica que trata de movilizar zonas profundas de nuestra identidad.

El cuerpo comunicante

El acento sobre lo sensorial, biológico y corporal constituye una de las principales y más nítidas influencias de orientación antropológica que se ejercen hoy sobre la escena latinoamericana. Esta nueva comprensión de lo corporal constituye una de las principales formas en que el arte teatral contemporáneo manifiesta su rechazo al alejamiento entre

cultura y vida, a la proliferación de mediaciones ideológicas que acaban por entregar a la percepción un mundo ajeno, en el que los afectos y convicciones aparecen manipulados y el hombre, por lo tanto, lesionado en su identidad, despojado de ella.

Todas las técnicas y teorizaciones que proponen el empleo integral del cuerpo como una unidad bio-síquica inseparable a los efectos de la expresión y la comunicación, expresan la aspiración a impedir la infiltración, en el comportamiento escénico, de respuestas estereotipadas, mecanizadas, y a hacer que sea el propio cuerpo el que *piense*, al margen de lo que dicta la razón a veces falaz, encubridora y engañosamente lineal.

En este sentido el teatro latinoamericano realiza importantes exploraciones que van desde el empleo de la *memoria sensible* en que basa el grupo Yuyachkani el proceso investigativo del actor, hasta la traslación que propone Santiago García de la teoría lingüística del *acto de habla* a una estrategia dramática que asume lo gestual, los signos del cuerpo, como eventos del lenguaje (es decir, de nuevo, un cuerpo, que *habla*, que *piensa*).⁷ La danza-teatro o la danza postmoderna, de tanta fuerza hoy en la América Latina y muy especialmente en Cuba, indaga con originalidad en torno a técnicas que descolonizan el cuerpo (escuchar, sentir los propios huesos, los músculos, la respiración, dejar que sean ellos los que guíen la expresión).

Posiblemente sea el maestro brasileño Antunes Filho quien haya desarrollado de manera más sistemática y original en la América Latina una técnica y una poética que sitúan el *bios* actoral en el centro de la creación escénica. Sus ejercicios sobre el desequilibrio y la mímica no figurativa tratan de *deculturar* —según su propia expresión— el cuerpo del actor, de hacerlo perder sus condicionamientos previos, de despojarlo de la gestualidad cotidiana para permitirle el acceso a zonas más profundas de significación.⁸

7 Ver García, Santiago: *El acto de habla en el teatro*, Conjunto N°77, julio-sept. 1988, p.27-38

8 Ver Loyola, Guillermo: *Un mes con Antunes Filho*, Conjunto N°84, julio-sept. 1990, (en proceso de impresión).

En su espléndido espectáculo *Paraíso zona norte*, el más reciente del grupo Macunaíma, toda la creación actoral está vinculada con un ejercicio que surgió durante el proceso de montaje y que él denomina *la burbuja*: se trata de una relación del actor con su cuerpo y con el espacio que comunica una transparente imagen de flotación, de atracción-rechazo, de descentramiento y búsqueda de un eje. Esa elaboración técnica corporal lograda mediante las sucesivas apropiaciones por el actor de las diversas resonancias de un mismo texto dramático, está sustentada por una pauta conceptual que nos remite a un modo diferente de plantearse el problema de la identidad: este cuerpo precariamente equilibrado nos sugiere una huidiza *brasileñidad* que no descansa en las tipificaciones manidas de la actitud folklórica —que tanto desprecia Antúnes— sino en la visionaria representación del forcejeo perenne a que se ve sometida una cultura como la brasileña, atrapada entre su irreductible aliento de universalidad y el sofocante provincianismo, entre la modernidad y el atraso, entre lo gigantesco y sublime y la pequeñez, la vulnerabilidad, lo mezquino y aparential.

Vitalismo-vivencialidad

En una zona de la actual escena latinoamericana es fuerte la tendencia a hacer prevalecer, en el proceso de conformación de la imagen dramática, el acto vivo y entrañable por sobre la interpretación sistematizada, intelectualizada de la realidad. Este que podríamos llamar *vitalismo* escénico tiene evidente conexión con las trazas de signo antropológico que estamos intentando caracterizar. Aquí está la reacción del artista que, huyendo de las múltiples adulteraciones que se gestan en el seno del mundo civilizado, anhela sumergirse en la naturaleza, en lo puro y virgen, *locar* la vida. Las plataformas teóricas que dan cuenta en mayor o menor medida de ese vitalismo no escasean. A veces están fuertemente asociadas a un sentimiento anarquizante y *libertario* (así he oído empleado este término en Colombia, donde los teatreros que continúan fieles a la razón hablan con ironía de la casta poco confiable de los *libertarios*). Tal sentimiento de rechazo de los principios represivos que imperan en la realidad y la exaltación de una vitalidad indomeñable e incontaminada se traduce en la

práctica de algunos artistas de manera visceral y sincera; en otros no va más allá de una mimética pose. Pero en cualquier caso estamos ante una reacción cultural genuina que habla de una crisis de valores, del llamado *desencanto de las ideologías*. En artistas tan genuinos como la brasileña Denise Stoklos surge claramente esta sensibilidad: recientemente la artista declaraba: "Quiero transformar la fantasía de la composición teatral con la presencia viva del actor. (...) Decreto con rabia el fin del exceso, de la protección

"El Clé del Clan", dirección de Juan Carlos Gené (Argentina)



mental, quiero sinceridad (...) Escribo, llorando, que prefiero hacer, no ver, (...) Quiero hacer lo que no estaba entre los ingredientes de la bomba, lo que el primer mundo no poseía. Quiero la energía que no figura en el elemento atómico, quiero el fuego tensionado de mi tierra. Lo quiero compuesto por la angustia de Graciliano, por la inventiva de Guimarães Rosa, por el espíritu de la Bossa Nova y por el ardor de los bahianos cuando se inician. Quiero el no saber y no la respuesta adecuada, con olor a aprobación cultural. (s.m.), quiero el resultado de las investigaciones sobre la soledad asumida, no el alboroto de fiesta. Quiero la síntesis, el resumen. Quiero la simplicidad de la fuerza generadora". Este es el teatro que hoy, en su plenitud, preconiza Denise Stoklos; lo llama *teatro esencial*⁹.

El joven y talentoso colombiano Samuel Vásquez, director de *Técnica mixta*, *El arquitecto y el emperador de Asiria*, y muy recientemente de *El bar de la calle Luna*, lidera desde hace siete años el Taller de Artes de "la ciudad más peligrosa del planeta": Medellín. Su valiosa práctica escénica aparece acompañada de profusas declaraciones programáticas, hijas inocultables de un vitalismo que en el aspecto teórico, resulta virulento: "...la naturaleza externa, *lo otro más puro*, está, no para ser conquistada, violada y dominada por un ejercicio despótico del principio de la realidad, sino para ser vivida y transformada. Es por esto que el principio de la realidad no debe prevalecer sobre el principio del placer. Se trata, entonces, de establecer una ecología teatral donde la vida sea lo importante. "El actor engendra el Tiempo; lo engendra *viviendo* el espacio escénico. *El bar de la calle Luna*, de Samuel Vásquez, trasciende cierta absolutización de las nociones de libertad y universalidad que este director gusta desplegar en sus pronunciamientos conceptuales, para erigirse en un convincente experimento de recontextualización de la función comunicativa de la es-

cena. Los que al filo de la madrugada penetran en aquel bar real de la peligrosa Colombia se ven confrontados con un fino ejercicio dramático en virtud del cual el espectador pasa a ser actor de una densa relación en la que erotismo, sensualidad y poesía aparecen conectados con una aguda interrogante en torno a la incomunicación, las trampas morales y el ominoso ambiente de violencia al que nadie que entre en contacto con la actual realidad colombiana puede sustraerse.

Al margen de la fundamentación filosófica que adoptan, una y otra vez entraremos en propuestas dramáticas realizadas desde perspectivas teóricas diversas pero similares reclamamos de vida, de vivencia, en el tejido dramático.

El espectáculo cubano *La cuarta pared*, que centró las mayores polémicas de público y crítica en 1988, partía de este mismo principio de desnudamiento de la conducta, de penetración de los resortes escondidos tras la conciencia y capturaba al espectador por la agresiva sinceridad, por el grado de sacrificio al que se exponían aquellos jóvenes oficiantes.

Pero no se trata, en ninguno de los casos hasta aquí enumerados, de un procedimiento psicológico naturalista, pues en todos ellos lo fundamental consiste en que el actor se ve obligado a romper con el principio de la representación verosímil y acercarse mediante técnicas distanciadoras o desestructurantes a la expresión simbólica, universalizadora, donde lo vivencial se torna trascendente.

Fragmentación, descentramiento

Una escena que se plantea en tales términos de riesgo y ruptura el concepto de la actuación y que consecuentemente subvierte con osadía su relación con el público, necesariamente tendrá que introducir modificaciones sustanciales en el plano narrativo y dramático. Tales cambios reclaman, en primer lugar, una trasgresión de la estruc-

⁹ Stoklos, Denise: *Ira ti*, Conjunto N° 81, octubre-diciembre 1989, p. 69, 70 y 71.

tura fabular tradicional (centrada en un conflicto, lineal, *cerrada*). El trabajo del actor, entendido como una violentación de lo evidente y comúnmente aceptado, se convierte en el polo de una aguda tensión, en el otro extremo de la cual actúa el principio ordenador que tiende a establecer el nexo entre las acciones y a preservar la coherencia compositiva, expresiva, conceptual. Sobre los personajes de Ulf, la obra más reciente de Juan Carlos Gené, dice el propio autor: "No es fácil determinar si son sus mentes las que delirán o es la realidad, más desfasada, cruelmente enloquecida y agravante que los fantasmas que pueblan sus memorias desarticuladas."¹⁰

En este texto, de alta precisión y belleza, todos los pormenores del discurso parecen de principio a fin atravesados por una interrogante angustiosa: ¿cómo fijar los contornos de la identidad y la verdad reales? De ahí que el tratamiento compositivo se aleje, como el propio autor destaca, de la lógica lineal, realice disgresiones en el espacio y en el tiempo y recorra los mismos caminos que esas *memorias desarticuladas*.

En relación con *Encuentro de zorros*, del grupo Yuyachkani, Miguel Rubio ha declarado: "Nosotros no buscamos una lectura sociológica o documental de la obra, por eso nos planteamos una narración deliberadamente de pesadilla, para evitar los límites del realismo didáctico."¹¹

Narración de pesadilla, memorias desarticuladas...La realidad -y las conciencias- se han descolocado y problematizado en medida tal que las diversas instancias de constitución de las imágenes dramáticas por fuerza aparecen desagregadas, móviles, ambivalentes. Es por eso que en el nivel narrativo, no es difícil comprobar cómo el teatro latinoamericano actual con mucha frecuencia se acoge a esta fragmentación de la fábula y, más aún, de la dramaturgia. Surge tal deses-

tructuración no de una simple voluntad de estilo, sino de un acto de la sensibilidad incontenible, prácticamente reflejo, que responde a las arremetidas de una realidad descentrada y caótica.

Ocurre, en una palabra, que, como nunca, hoy los procedimientos de la estricta lógica racional resultan insuficientes para regentear el discurso escénico latinoamericano; prolifera no sólo la fragmentación de la fábula sino de todo el armazón dramático; ese delicado tejido escénico de planos significantes diversos, tiende ahora a poner en evidencia no lo coincidente, sino más bien lo divergente y contrapuntístico; múltiples lenguajes escénicos corren de manera simultánea en diferentes direcciones acentuando el valor del eje sincrónico. La escena aspira a la apertura, a la polisemia, a la ambigüedad.

Sería de interés en este punto volver al grupo Yuyachkani. Nos remitimos a él como una especie de modelo porque creo que en su desarrollo, por lo orgánico y coherente, se hacen perfectamente visibles muchos rasgos que son generalizables a una parte significativa de la escena latinoamericana.

A lo largo de su trayectoria se percibe con claridad en los trabajos del colectivo peruano la pérdida de linealidad y la creciente complejización de su dramaturgia. Desde sus orígenes, Yuyachkani ha relacionado sus experimentaciones escénicas con el estudio de los mitos y los códigos de comunicación emanados del complicado sustrato cultural peruano. Ha transitado desde el descubrimiento e incorporación de las raíces andinas al texto escénico, hasta la indagación actual en torno a los nuevos mitos y códigos de carácter mestizo-urbano que la desbordada migración hacia Lima ha hecho surgir en el lapso de muy breves años.¹² En las complejas y fracturadas soluciones dramáticas de sus espectáculos más recientes, en una suerte de

10 Citado por Rodríguez Neyra, José en *Entre actos*, Conjunto, N° 79, abril-junio 1989, p.106

11 Citado por Salazar del Alcázar, Hugo en *Encuentro de zorros de Yuyachkani: no uno sino varios encuentros*, Conjunto, N° 81, octubre-diciembre 1989, p. 28.

12 *Ibid* p. 27

eclecticismo estilístico que allí es posible reconocer, aparecen refractados, incorporados desde la médula misma, los muchos e intrincados conflictos de la sociedad peruana: de una parte, el imperio de una violencia traumática de signos múltiples, en la que se confunden las razones del conservadurismo político y las del mesianismo populista de la ultraizquierda sin que las alternativas progresistas más maduras logren tomar cuerpo; de la otra, la ardua gestación de un proceso de identificación nacional que, imbricado en este casi indiscernible rejuego de tendencias, lucha por cristalizar y producir una síntesis capaz de contener la abigarrada realidad multicultural de este país.

La densidad de la problemática cognoscitiva, ideológica y espiritual que han debido enfrentar ha impuesto al discurso escénico de Yuyachkani una visible tensión que yo definiría como una lucha entre la necesidad de esclarecimiento conceptual por un lado y, por otro, la fuerte intuición –atrapada en el tejido de sus imágenes dramáticas– de que estos esclarecimientos no pueden resolverse en la univocidad. En sus espectáculos más recientes se ha acentuado la contradicción entre el nivel narrativo –en el que la fábula trata de garantizar una totalidad conceptual– y un texto escénico que les brota naturalmente fracturado, ecléctico, plurilingüe y desborda los marcos de un relato excesivamente encauzador del discurso.

Podría decirse que en *Encuentro de zorros*, creado en 1986, esta tensión se mantenía en un equilibrio. Su último espectáculo, *Contra el viento*, estrenado en 1989, está más inmerso aún que el anterior en los trastornadores procesos de conciencia que afectan, entre otras cosas, la formulación de un proyecto liberador viable en el Perú. El espectáculo se percibe como un texto escénico inarmónico, de una inquietante hibridez. La escena se puebla de la autonomía casi caótica de



"Las perlas de tu boca", dirección: Flora Lauten (Cuba).

múltiples sistemas escénicos –gesto, voz, ritmo, decorado, luz, sonido, verbo–; al mismo tiempo, una minuciosa pauta narrativa lucha, *contra el viento*, por imponer su linealidad ordenadora. Es posible que en este momento el riguroso grupo peruano se encamine hacia la solución de este desequilibrio creciente y entre en una etapa sintetizadora dentro de su trayectoria creadora. Por eso no me parece casual en modo alguno el impacto y la sensación de madurez que transmitió al público el esbozo titulado *No me toquen ese vals*, ejercicio para dos actores realizado en 1990, del que podría desprenderse un futuro espectáculo; de pronto percibimos aquí una nueva relación con la fábula que, ahora totalmente descentrada, parece ser el único vehículo posible para acoger las virtuosas exploraciones

de la actriz Teresa Rally en un universo ambiguo de afectos muy contradictorios. Sólo el tratamiento aleatorio del plano narrativo era capaz de transmitir la mezcla de cansancio e infatigable disponibilidad que consumen a la actriz, su impulso autodestructivo y su tenaz entidad.

La marca postmoderna

Llegados a este punto, deseo enfatizar que no son estos rasgos vinculados con una *sensibilidad antropológica* teatral el único factor de influencia ni la única manera en que se canaliza la necesidad interna de la escena latinoamericana de modificar su lenguaje, de avanzar hacia una armonización de sus preocupaciones sociales y ciudadanas con un enfoque capaz de profundizar en el nivel ontológico, existencial, cada vez imprescindible para poder hacer frente a una humanidad que sufre la estremecedora crisis de valores que acompaña el cierre del siglo XX.

Me parece, por ejemplo, imprescindible el examen de un paradigma como el de la postmodernidad y los modos posibles en que el teatro latinoamericano la asume para intentar avanzar en la caracterización del sentido de las modificaciones que actualmente se producen en el discurso escénico de este continente.

Aunque no sea el objetivo central de estas notas, vale la pena detenerse un instante en las posibles conexiones existentes entre lo que se ha dado en llamar la *marca antropológica* y las huellas de la tan discutida noción de postmodernidad. No son pocos los puntos comunes en torno a los cuales una y otra sensibilidad estructuran su basamento filosófico y sus respectivas definiciones estéticas, a veces divergentes, a veces cercanas y curiosamente intercambiables.

Tanto la escena que recoge la influencia antropológica como la escena postmoderna organizan sus respuestas centrales en torno al problema de la comprensión de lo histórico,

aparecen fuertemente atraídas por el tema de la relación entre el arte y la vida, reaccionan a la carga adulterante inherente a las representaciones esculturales del mundo. Antropologismo y postmodernidad abordan como problema central desde sus definiciones ideológicas estéticas peculiares la relación del arte con la tradición y el pasado, con la memoria colectiva, aportan visiones sobre el tratamiento del saber y el lenguaje popular, insisten en las limitaciones de la lógica racional, en la relativización de nociones como totalidad, coherencia. La cuestión de la identidad y la orientación utópicas son sometidas a intenso debate por la práctica de estos dos paradigmas de la cultura del arte contemporáneo.

El síndrome de la fragmentación y el descentramiento que acabamos de ver, por ejemplo, no es, con mucho, patrimonio exclusivo de una escena influida por la perspectiva antropológica. También la escena y en general el arte postmoderno se plantean como un problema central el tema de la globalidad y la coherencia de la obra de arte y proponen alternativas que tienden a relativizar o disolver el sentido de totalidad. La voluntad desestructurante postmoderna es un gesto cultural que impregna experiencias de muy diverso rango. Vale la pena, sin embargo, subrayar una diferencia que me parece importante. Si la correlacionamos con el paradigma postmoderno tal y como este suele manifestarse en los escenarios del *primer mundo*, podríamos afirmar que la escena de vocación antropológica es *moderna* en tanto conserva un principio de radicalidad y de polémica:¹³ el teatro antropológico mantiene el reclamo de la trascendencia, la fuerte presencia de un horizonte utópico. La escena postmoderna, al menos en sus más ortodoxas manifestaciones procedentes de los países altamente desarrollados, parece proclamar la *derrota del pensamiento*; ya no necesita de radicalidad y parecería no aspirar a la trascendencia. Mientras el discurso antropológico no renuncia al develamiento de un

13 Ver l'avis, Patrice: ¿Hacia una puesta en escena postmoderna?, Tablas, N.º 2, abril-junio 1989, p. 10-16.

sentido, que se desea encontrar en las profundidades del comportamiento humano, a veces presumiendo que este puede aparecer allí puro y absoluto, incondicionado, la postmodernidad, por su parte, ostenta su indiferencia en relación con la posibilidad de aprehender algún sentido; prefiere jugar hasta el infinito con la polisemia y la ambigüedad de los signos; proclama una especie de neutralidad ante la pretensión de instituir significaciones y parece más bien absorta en la propia operación significativa; se confiesa más atenta a la *escritura* que a la realidad misma.

A esta especie de neutralidad postmoderna subyace una pérdida o disminución de la orientación utópica, una suerte de renuncia o cautela extrema ante la trascendencia, lo que se convierte incluso en ocasiones en un juego deliberado con la intrascendencia que aparece bajo la forma de una provocadora exaltación de la banalidad. Insisto en que hablo, desde luego, de manifestaciones *puras* de postmodernidad, las generadas en los países que mejor representan el capitalismo *postindustrial*. Precisamente la cuestión radicaría en cómo un contexto cultural como el latinoamericano, capaz de aunar precapitalismo y transnacionales, atraso y supertecnologización, complacencia neo-liberal y utopismo, *mundialidad* e impostergables reivindicaciones nacionales, se apodera de este paradigma y lo reformula llegando incluso a invertirle algunos de los signos que parecerían definitorios. ¿Es posible una obra de arte política y a la vez postmoderna? Ese arte, que en Europa y Estados Unidos parece planear por encima de semejantes devaluadas nociones como política, historia, progreso, puede, sin perder muchos rasgos que permitirían seguir tipificándolo como postmoderno, dar a luz, de este lado del Atlántico, inconfundibles obras de arte político... post-

moderno. Esta idea de un arte político postmoderno que el norteamericano Fredric Jameson se planteaba en 1986 como una osada expectativa¹⁴ lo podemos encontrar hoy sin mayores dificultades si, por ejemplo, abrimos un número reciente de la revista *Conjunto* y leemos la obra *Democracia en el bar*, del uruguayo Leo Maslíah, notable compositor y narrador además de dramaturgo,¹⁵ o si nos paseamos por las salas habaneras donde exponen sus obras los muy talentosos –y polémicos– artistas plásticos cubanos de la más reciente promoción. La danza teatro en Cuba es peleadora, comprometida y... postmoderna. Arte político-postmoderno... ¿de eso es también es capaz la imprevisible cultura latinoamericana!

La presencia en el discurso escénico latinoamericano de rasgos relacionados con una dramaticidad de orientación antropológica constituye pues un ángulo necesario, pero no el único, desde el cual conviene examinar la cuestión de la renovación de los lenguajes en la escena latinoamericana. Por este y por muchos otros caminos que esperan por el estudio, será posible ir encontrando un sentido, una lógica a las modificaciones que están teniendo lugar en nuestra práctica escénica.

Creo, en conclusión, que ya en el momento presente es necesario reconocer:

- que la escena latinoamericana está hoy inmersa en una coyuntura de cambio en sus perspectivas estéticas e ideológicas dominantes.

- que esta transformación, que afecta al conjunto de la escena latinoamericana, está relacionada con una revisión o reformulación –a veces un franco abandono– del enfoque eminentemente sociológico que caracterizó a una amplia zona de la escena latinoamericana. •

14 Ver Fredric, Jameson: El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío, revista *Casa* Nº 155-156, marzo-junio 1986, p. 173.

15 *Conjunto* Nº 82, enero-marzo 1990.

¿MUNDO NUEVO? ¿TEATRO NUEVO?

CHRIS FASSNIDGE

Autor y profesor

Ninguna praxis teatral del futuro puede ignorar a Stanislavsky o Brecht; asimismo, tampoco puede ignorar lo que ha ocurrido en el arte y la sociedad desde que estos maestros plantearan las bases de la praxis, durante la primera mitad de este siglo. Stanislavsky nos mostró la importancia de la verdad psicológica interna. Brecht, a su vez, nos dijo que el teatro no existía en un vacío, sino como un elemento dentro de la sociedad. Este concepto permanece como un elemento básico en el trabajo de directores, actores, dramaturgos y teóricos de hoy. El problema al cual nos enfrentamos al querer definir el rol del teatro del futuro es: cómo estos fundamentos pueden ser usados en un mundo post-Stanislavsky/Brecht.

La mayor parte de las teorías teatrales —y una parte importante de la práctica misma— ha sido dedicada a explorar la interacción que existe entre el dramaturgo, los actores y el director. El área casi totalmente inexplorada ha sido el rol del público. Si el teatro tiene una relación de tipo orgánico con la sociedad —y no es sólo un parásito de ellas— sus formas y prácticas deben representar a la sociedad en la cual está viviendo y respirando. A diferencia de la Grecia Clásica, la Inglaterra Isabelina y la España del Siglo de Oro, vivimos en una época en que esta rela-



ción es problemática y poco clara. La razón para que esto ocurra es que nuestra sociedad está pasando por un período de rápida transición, pudiendo argüir que es un período de igual significado que aquél que caracterizó a la Europa del Renacimiento. Cuando se está en el túnel, es imposible a veces ver

la luz al final de éste. Esta transición ha permitido nacer en los últimos treinta años a una desconcertante variedad de formas teatrales.

Vivimos en la época de los experimentos, de la búsqueda de lo innovativo, de inseguridad, de esperanza y miedo y de crisis existenciales. El teatro, a pesar de sus tendencias de tipo hermético, abarca todos estos conflictos. Pensemos en los silencios agónicos de Beckett; en el anti-facismo anárquico de Dario Fo; en los juegos lingüístico-políticos de Stoppard; en la furiosa polémica de Edward Bond; en la imagen teatral total de Peter Handke; en el *documentalismo* de Peter Weiss; en el peligro latente de Pinter —que ha encontrado recientemente una nueva voz como integrante de la izquierda política británica; en los espectáculos místico-épicos de la obra reciente de Brook; en los cientos de compañías de todo el mundo que han llevado el teatro a las calles como una forma de carnaval / espectáculo / mimo / narración de

cuentos o historias... y muchos otros. El teatro del futuro deberá crecer de este vértice. No podemos anticipar lo que va a ocurrir, pero podemos, quizás, encontrar algunos criterios sobre los cuales podríamos basar este nuevo paradigma.

1. La última década de este siglo comienza con cambios en la situación política mundial de una envergadura no experimentada desde su primera década. Estos cambios tienen como factor común que comienzan con el postulado de que la gente corriente -más que los políticos profesionales- tienen una voz única, que debe ser oída en la cons-

Dario Fo y Franca Rame, en "Una pareja abierta".



trucción de un futuro que les afecta profundamente. Por primera vez, en décadas, se sienten nuevos aires soplando en la política mundial. El teatro debe, entonces, aprender a confrontar estos cambios. Debe encontrar maneras de expresar esta semilla de optimismo que está apareciendo recién sobre la tierra fresca. Hasta ahora ha actuado como la voz de la desesperanza y de la contra-cultura; ha sido el foro del debate intelectual, encontrando alternativas a la hipocresía burguesa y la oficiosidad burocrática - es decir, todos los males personales y públicos enumerados por Hamlet en su meditación sobre

el suicidio. Sin tratar de simplificar o banalizar, el teatro necesita ahora empezar a ser la voz de la esperanza y no tan sólo de la desesperanza.

2. Este cambio, en una perspectiva global, debe conllevar por sobretodo a una redefinición sobre la naturaleza del autoritarismo: los juicios que provienen desde arriba y definen la naturaleza de la vida humana y lo que es una *sociedad justa*. Esto debe ser cuestionado a todo nivel y llamada a auto-justificarse, no solamente como una acción refleja en contra del autoritarismo, sino porque las estructuras de poder convencionales han llegado a ser, cada vez más, incapaces de sostener y mantener contacto con lo que la gente realmente quiere y desea a un nivel intuitivo en sus propias vidas. El teatro, que se ha, hasta ahora, identificado con el sistema de poder existente o se ha expresado en total oposición a éste debe,

pues, redefinir su rol como parte fundamental en este cambio perceptual.

3. El cambio debe realizarse tanto a nivel de *forma* como de *contenido*. Lo que a mi juicio le ocurre al sistema de representación democrática es que a pesar de tener metas claras, aún tiene formas confusas de cómo hacer para alcanzar sus metas. El teatro debe, en consecuencia, encontrar una voz propia frente al problema de buscar nuevas formas de tomar y llevar a cabo las decisiones, ver realizadas necesidades no cumplidas anteriormente y buscar nuevos simbolismos para llegar a nuevas metas y canalizar nuevas aspiraciones, relacionando así las necesidades tanto del grupo como del individuo, buscando maneras de conectar entre el mundo espiritual interno, la imaginación y el mundo exterior, el de las realidades concretas. Es decir, nada menos que los problemas que aquejan a la esencia misma de la humanidad. Para lograr esto, debe investigar y presentar definiciones nuevas, distintas de las que ya ha hecho tradicionalmente en todas sus partes componentes: la importancia del texto, el rol del actor, la función del director, la noción de creatividad tanto colectiva como individual y, por sobretodo, la esencia de su quehacer básico: su relación con el público. Todas las formas de teatro tradicionales perciben al público de la misma manera: un agente receptivo de las ideas que se presentan sobre el escenario. El teatro nuevo debe mirar más allá de los axiomas de Brecht sobre la responsabilidad del teatro como un vehículo válido para el proceso de concientización de la sociedad. Para dramaturgos, actores y directores, el público que llena un espacio teatral es representativo de la sociedad. Sin embargo, creo que debe ser visto como la voz no escuchada, un área no investigada aún por las teorías teatrales tradicionales.

4. Así como los novelistas, los cineastas, los artistas visuales y los músicos de hoy han empezado a trabajar en las implicancias de tipo práctico que han derivado de las ideas aportadas por la antropología estructural aplicadas a las teorías de la comunicación o a

la lingüística en sus propias disciplinas. El teatro debe hacer lo mismo. El concepto actual con que percibimos las formas de comunicación, hoy por hoy, ha cambiado completamente. Sabemos que el mensaje y la manera en que se es transmitido, están entrelazados de modo inextricable; que un texto existe como parte de un proceso dinámico entre el que *transmite* y el que *recibe*; que en cualquier postulado comunicativo existe una gran complejidad en las percepciones y que éstas están, además, sujetas a constantes modificaciones en términos del contexto en el cual el o los postulados son formulados y recibidos. Confrontando, pues, con esta verdadera revolución en el pensamiento, el teatro ha seguido viviendo en una especie de torre aislada, conservando así su forma básica; presentación de un texto en el escenario (en la luz), presentado a un público en silencio (en la oscuridad) -situación que no ha cambiado mucho en los dos últimos siglos. El teatro continúa trabajando dentro de los paradigmas del siglo 19. No es de extrañarse, entonces, que la televisión lo haya suplantado como foro natural donde presentar todo tipo de ideas, siendo el foco de entretención de la gran masa y un símbolo vital en las necesidades humanas para poder informarse sobre sí mismos y el mundo en que viven.

5. Creo que es una pérdida de tiempo tratar de contrastar la cualidades humanas inherentes a la experiencia teatral con la aparente trivialización de la humanidad que hace la mayoría de los medios audio-visuales; cualesquiera que sean sus debilidades de tipo estructural o ideológicas, estos medios son, sin embargo, formas infinitamente más vitales y poderosas para la definición y transmisión de los valores culturales. Se podría discutir que, a pesar de su actual diversidad y considerable energía, el teatro ha permanecido como dentro de un templo pequeño y de carácter elitista, en el cual grupos reducidos de las mismas gentes de siempre, hablan de las mismas cosas entre ellos mismos y de una manera que les es conocida. Por lo tanto, sería más positivo que se viera al teatro como

poseyendo cualidades que son esencialmente diferentes de las de los medios audio-visuales. El teatro, sabemos, puede lograr cosas que ni el cine ni la televisión pueden lograr y es en esta diferencia fundamental en la que debería concentrar toda su atención. La utopía en que mucha gente de teatro parece vivir es creer que el teatro podría ser un medio y una forma cultural que podría influenciar a tantas personas como la televisión. Pero, como toda utopía, ésta no es nada más que un sueño.

6. El teatro debe afrontar así una increíble paradoja: la televisión que –a pesar de que su propia tecnología la hace colocarse a una distancia remota de su auditorio– es capaz de entregar un sentido verdadero de participación y compenetración que es muy rara vez logrado en el escenario. El espectador aporta, por ejemplo, a la telenovela su propia experiencia en la vida real y sus fantasías sobre lo que pudiese ocurrirle de poder ser otra persona de la que es. La telenovela logra hacer esto a pesar del cúmulo de banalidades y personajes acartonados que contiene. Otro ejemplo: el programa de concursos, con canciones y premios, es tan popular en el mundo entero precisamente porque ofrece al auditorio –aunque de manera muy primitiva– la oportunidad de participar en los concursos, las preguntas, las respuestas, etc. Este tipo de programa simboliza y representa en la pantalla chica una versión en escala aumentada de lo que se puede llamar *el concurso de la vida*, en el cual el sueño de poseer una máquina lavadora, un estéreo o unas vacaciones en Miami aparece como una posibilidad real, aunque distante. En vez de respingar la nariz al mirar la frivolidad básica de situaciones como éstas, el teatro debería preguntarse por qué este terreno ha sido colonizado por la televisión y buscar formas de recuperarlo.

7. No hay un camino, sino muchos caminos.

8. El teatro debe utilizar las vías abiertas por el psicoanálisis –con lo cual no estaría haciendo más que seguir el trabajo inicial de Stanislavsky. Pero estas experiencias deberían

ser aplicadas a algo más que solamente al trabajo del actor. En el psicoanálisis, el analista habilita al paciente para que los cambios necesarios se produzcan en su persona recurriendo a un esfuerzo de concentración en la *comprensión y aceptación* de sus impulsos inconscientes. El material de trabajo proviene del paciente mismo –no del analista. Asimismo, el teatro necesita involucrarse con la psiquis individual y colectiva de su auditorio. En su formato tradicional, esto no está permitido –de hecho, se le niega completamente: el público debe llegar a sus propias conclusiones de los mensajes ocultos de la obra en el bar de la esquina o en el auto de regreso a casa. Los experimentos que se hicieron en los años 60 y 70 de usar al público como parte del espectáculo –particularmente notorio en el trabajo del grupo *The People Show* en Gran Bretaña– fueron un comienzo, pero sólo un balbuceo un poco torpe de tratar de guiar al auditorio por la nariz de una forma distinta.

9. La relación tradicional del teatro con su público –como un recipiente pasivo de ideas– está basado en un filosofía de autoritarismo benevolente; la imagen de la relación escenario-auditorio-público expresa este punto a la perfección: el dramaturgo es un Dios; el director, el sacerdote; los actores, los acólitos; el público, los fieles. Esta categorización le ha servido al teatro en su propósito por un largo tiempo, pero ha empezado a derrumbarse al confrontarse a la revolución de ideas que está ocurriendo afuera de sus muros. El teatro debe, pues, examinar de manera radical su forma y métodos de presentación. La cualidad que lo hace único entre las artes expresivas –el de permitir confrontaciones a variados niveles entre personas que comparten un mismo espacio por un tiempo– debe ser explorada y desarrollada de nuevas maneras, de forma de poder reflejar los cambios en la sociedad de la cual el teatro forma parte.

10. Una manera en que se puede comenzar este proceso es a través de la expansión y desarrollo de los caminos abiertos por Brecht



Peter Brook en un homenaje a Grotowski, Italia 1989.
Foto: María de la Luz Hurtado.

que experimentaban con la relación entre realidad e ilusión, y la necesidad de usar la conciencia del público como la de un socio igualitario en la experiencia teatral. Algunas formas de *teatro comunitario* en Europa han empezado ya a hacer esto mismo. Sobre la base de que las gentes viven en comunidades y poseen siempre una historia propia y sus propios cuentos, que conllevan una *sabiduría popular*, además de mitos, leyendas, humor, idiomas que le son propios, etc., se ha logrado crear un trabajo teatral cuyo material es usado por un grupo de actores que han creído importante utilizar esta característica que le es intrínseca a cualquier comunidad humana.

11. Para que el teatro pueda aproximarse a algo nuevo, necesita mirar las cosas desde otro punto de vista: el del principio de la creatividad de carácter *universal*. El teatro es una profesión reservada para actores, dramaturgos, directores y técnicos en la materia pero, conjuntamente con otras profesiones que ya lo han hecho, debería comenzar un

proceso de redefinición de lo que llama *profesionalismo*. La gente de teatro son tanto artesanos como artistas y si desean tomar en serio el rol de portavoces de la comunidad a la cual pertenecen, deben considerar maneras en que sus talentos puedan servir a este propósito y ayudarles en el proceso que los llevará a poder dilucidar los conflictos, esperanzas, miedos y aspiraciones que allí se presentan.

12. Si el público es considerado una *fuerza creativa* –tanto individual como colectiva– necesita entonces estar involucrado *directamente* en el trabajo teatral. Y hay muchas maneras de lograr esto. La más extrema, siendo la forma en que el público *escribe* la obra y juega un rol tan importante como el de los actores en su presentación –una forma inventada y desarrollada por una compañía teatral británica llamada *Word and Action* (Palabra y Acción). Esta forma, llamada *instant theatre*, exige de parte de los actores de técnicas muy diferentes –parecidas a las descritas por Brook cuando habla del teatro *rough* e *immediate*, pero llevadas a puntos muchos más extremos de los cuales él propone. Estas técnicas pueden ser aprendidas o adquiridas por el actor; el proceso de aprendizaje le significará un re-evaluación fundamental de su propio rol pero, sobretudo, de la función protagónica de su propio ego.

13. Otra técnica de participación del público es –nuevamente– una extensión del trabajo de Brecht. La idea del *Living Newspaper*, que fue presentada en los EEUU en los años 30, estaba basada en la exigencia de Brecht de hacer del teatro un lugar en el cual las ideas fueran tan importantes como las emociones y donde los *hoy* y los *mañanas* fueran más importantes que los *ayer*. Las posibilidades de extensión de esta idea, en particular, son infinitas y se extienden a una forma teatral donde los actores pueden hacer uso de sus técnicas y talentos para representar asuntos de carácter inmediato y luego poder extenderlos de manera tal que el desarrollo de la presentación involucre al público. Al poder usar estas técnicas teatrales, el teatro servirá

como un foro representativo de un microcosmos de la sociedad donde ésta puede expresar y entender sus problemas lográndose, así, un debate y un argumento de carácter mucho más vital que el que se puede lograr en las instituciones de carácter público que se han atribuido este espacio como parte de su quehacer diario.

El teatro ha ignorado, en gran medida, esta habilidad especialísima que posee para mostrar y expresar ideas que concurren en las conversaciones diarias, en los parques, esquinas, hogares, universidades, etc. Formas pre-concebidas como lo son el teatro político, social, el cabaret satírico, por muy inteligentemente mostrados y entretenidos que sean, no son un sustituto de la excitante capacidad potencial de una forma teatral que debería cambiar día a día, de acuerdo a las características de su auditorio. De nuevo, un trabajo así necesita forzosamente de nuevas técnicas y talentos desarrollados por los actores e, insisto, éstas pueden ser aprendidas o adquiridas. Es lo que llamamos *theatre at risk* o teatro del riesgo. Y, como se sabe, si el teatro no está dispuesto a correr riesgos...

14. El teatro brechtiano fue *didáctico*; el de Stanislavsky, *psicológico*. Ambos conceptos, sin embargo, están sufriendo una revisión total y radical en el mundo nuevo de las ideas. La relación entre el que enseña y el que aprende no tiene ya un carácter simplista y el conocimiento adquirido tiende a ser visto como algo de carácter más bien relativo que absoluto. La psicología post-freudiana ha absorbido los caminos señalados por el estructuralismo en cuanto a su modelo de funcionamiento para el organismo humano; los nuevos modelos en comunicación nos han mostrado que la introspección pura tiene limitaciones profundas —en cuanto a no ser un estímulo para el crecimiento y la salud— y que las percepciones de un individuo o de una sociedad son simplemente maneras diferentes de ver la misma cosa. Nuestra propia noción de lo que el hombre es ha cambiado de un concepto de tipo estático a uno de flujo permanente; y estos desarrollos en las cien-

cias humanas han crecido en forma paralela con los conceptos, igualmente fundamentales y radicales, de las ciencias naturales y de la física que tratan del comportamiento de la materia básica del universo. El teatro nuevo debe absorber estas ideas y re-evaluar a sus maestros.

15. Esta re-evaluación no implica necesariamente que el hecho de que actores presenten un texto escrito a un grupo de gentes en un auditorio esté obsoleto. Necesitamos presentar y re-presentar las obras que han perdurado, tanto de un pasado reciente como distante. Es en este contexto —de un modelo nuevo de hombre y sociedad— que el encuentro con una voz nueva en el teatro del futuro debe desarrollarse. Los actores deben aprender a pensar de forma multilateral, sacando nuevas ideas del mundo que los rodea, como asimismo de otras disciplinas. La única y sola responsabilidad de un actor es la de ser capaz de amalgamar las percepciones de su sociedad —porque es parte integral de ella. Para lograr hacer esto, debe salir del ámbito del estudio o del proscenio (todavía las formas predominantes) y ver a su disciplina artística como parte de un todo mucho más amplio. Podrá, así, asimilar uno de los pensamientos claves del siglo 20, el de que toda actividad humana es parte de una *gestalt*. El arma fundamental del actor, para lograr este propósito, es poseer una imaginación entrenada, cultivada, y estar asimismo consciente del privilegio, de por sí inestimable, de poder trabajar de manera profesional con uno de los dones más grandes que tiene la humanidad: la capacidad de pensar y sentir, más allá de su experiencia inmediata y de ser capaz, por lo tanto, de proyectarse en otras posibilidades, otros mundos, otras formas de ser. Debe refutar de la manera más categórica el término de *ganado*, usado por Alfred Hitchcock al referirse a los actores, y sustituirlo por el de una imagen alternativa de sí mismo: él es la levadura sin la cual el pan no lograría crecer.

16. Esta es la tarea del teatro nuevo. Si no la asume, morirá —y con justa razón. *

TESTIMONIO DE JOSÉ MONLEÓN*

José Monleón es uno de los más prestigiados especialistas y críticos de teatro en España. Dirige desde 1957 la Revista *Primer Acto*, de la que es fundador.

—Al comienzo de su carrera como investigador y crítico, el franquismo se hallaba en pleno vigor en España. ¿Cómo fue su comienzo, contra quién empezó a pelear?

—En España, durante mucho tiempo, la gente se dividió en tres categorías: los ricos, los pobres y los abogados. Yo tuve suerte: mi padre hizo un esfuerzo y fui maestro nacional y, luego, abogado.

Empecé a ejercer y rápidamente vi que en mi país ser abogado significa que uno va subiendo en su profesión en la medida en que tiene clientes más ricos, porque los clientes pobres no dan dinero a los abogados. Esto significa que la cúspide del proceso es ser abogado de los ricos de su ciudad. Entonces a mí este programa de vida me pareció poco interesante y empecé a pensar que habría que hacer otra cosa.

Ahí aparece una noción del arte que yo he mantenido desde entonces: esa idea de que el arte es la expresión del imaginario. El arte es el espacio donde se construyen utopías que pueden ser posibles, ese lugar que no es ni la realidad cotidiana ni el ilusionismo, o la fantasía, sino la expresión de los programas posibles. Pues como el programa que tenía



no me gustaba nada, lógicamente me pareció que el teatro era el lugar donde podía proyectar cosas que yo quería hacer en mi vida, y que si seguía siendo abogado no iba a hacer jamás. Y ésa es la razón vital por la que yo me acerqué al teatro. Creo que una experiencia importante que tengo como crítico y que

he tenido toda mi vida, es que si falla ese elemento de relación vital, no vale la pena.

Estas gentes que de pronto reducen el teatro a discursos en cualquier dimensión, creo que le hacen daño. El teatro no puede ser el pretexto de nada. Lo que tiene el teatro, desde luego, es que, en la medida en que entre los programas de nuestro imaginario estén los programas políticos, es lógico que aparezca la política. Pero si uno deliberadamente hace teatro para la política, eso es un desastre y acaba con el teatro.

El teatro y el mundo se están muriendo de aburrimiento, porque el noventa y nueve por ciento no hace teatro a partir de una necesidad, sino a partir de la conciencia de que puede ser útil hacer teatro. Yo creo que la utilidad viene después. El teatro debe ser útil, pero primero debe ser necesario para el que lo hace. Debo confesar que, siendo

*Extracto realizado por la Directora de Apuntes María de la Luz Hurtado del "Testimonio" que ofreciera José Monleón en el marco de los Eventos Especiales organizados por Celcít en el Festival Internacional de Bogotá en abril de 1990. Coordinó el evento el dramaturgo colombiano Carlos José Reyes.

abogado en Valencia, me era muy difícil soportar el teatro, pues yo entendía que al teatro había que ir porque era el lugar donde uno formulaba, programaba una vida posible. El problema es formular vías posibles que valgan la pena, porque si uno no tiene esa primera necesidad, ¿para qué demonios nos metemos en esto! Hay cómicos que serían buenos empleados de bancos, actores que serían buenos administrativos, directores de teatro que serían buenos alcaldes, ¡que nos dejen el teatro por favor!

—¿Es contradictorio que un valenciano mediterráneo vital, se empeñe en hacer una revista de análisis, de reflexión? ¿Cuándo apareció *Primer Acto*? ¿Cómo fue el inicio y contra qué molinos de viento se lanzó?

—Yo creo que el imaginario es fundamental. También pienso que es muy peligroso que uno legitime sus actos en su imaginario, porque el imaginario es personal, pero la acción es social. Yo puedo imaginar lo que me dé la gana, pero cuando actúo, actúo respecto de otro y con otro. Y ahí es cuando viene la necesidad de reconciliar el imaginario con la reflexión. Cuando el imaginario funciona sin reflexión, aparecen esos seres solitarios un poco patéticos que se pasan la vida buscando a alguien a quien contarles la última obra que han escrito, el último poema, la novela que van a escribir, la novia que los dejó. Y toda esa gente es realmente una carga para la sociedad. Lo que falta es una reflexión sobre el proceso imaginario para la acción con los demás, y un poco por eso salió *Primer Acto*, como un deseo de reflexionar sobre el alcance de lo imaginario.

Hay que pensar, además, que un problema de muchas sociedades —la colombiana lo tiene, la española lo tenía y aún perdura en numerosos campos— es el fenómeno de la ignorancia. Es muy difícil hablar con alguien que no tenga unos supuestos parecidos a los nuestros. Entonces, creo que con el teatro es muy importante trabajar por establecer unos supuestos comunes, porque si el que está en el escenario está en un mundo y

el que está en la butaca está en otro mundo, es muy difícil que exista una relación. Esa historia sobre si el público es nuestro enemigo o es nuestro amigo, creo que es un debate interesante en la historia social del teatro. Sin embargo, hay un hecho fundamental, y es que para que dos personas se comuniquen tienen que querer comunicarse, y, para ello, es fundamental que se parta de experiencias políticas, culturales, ideológicas, vivenciales más o menos parecidas. Porque si no, se hace necesaria la explicitud, la didascalia, el tener que contarle todo cada vez.

En España teníamos en aquel momento una censura; fenómenos fundamentales del teatro no se conocían, estaban prohibidos. Nosotros en *Primer Acto*, y en otra revista que yo dirigía (se llamaba *Nuestro Cine*), nos planteamos deliberadamente algún número en el que hablamos de cosas fundamentales que no se podían hacer en España, de manera que el lector, al leer sobre un fenómeno teatral contemporáneo, tuviera el sentimiento de que le estábamos hablando de la luna. Como la censura no nos permitía decir ciertas cosas, para constatar el horror intelectual en que vivíamos, todas las obras que se citaban, todos los fenómenos que se comentaban, estaban fuera de nuestro alcance, intentando así que la gente se diera cuenta a lo que estaba siendo reducida por el sistema político que teníamos.

Yo represento a una generación que se puso a viajar, a dar vueltas, a irse a Francia, a irse a donde fuera para adquirir material y aprender cosas, y luego intentar expresarlas en nuestro propio país. Podría decir que represento a una generación que no aceptó los límites de conocimiento que imponía el sistema, porque entendíamos que sin una cultura más rica compartida era un poco estúpido seguir haciendo teatro, era reducir el teatro al sermón del que sabe para el que no sabe, al sermón del que ha ido a Francia para el que no ha ido a Francia. Había que ponerse de acuerdo, compartir cosas previamente. *Primer Acto* nació como un intento para hacer circular un cierto sustrato cultural y teatral

para que luego, cuando nos pusieramos a hablar, contáramos con un cierto antecedente. Nuestro propósito no era "dar noticia", sino analizar y encuadrar los temas, sin confundir nunca la mera información -títulos, nombres y términos del acontecimiento- con esa respuesta activa que llamamos cultura. Se trataba de alimentar el pensamiento mucho antes que la erudición.

-¿Podría hacer un esbozo de lo que fue el teatro de la derecha en ese período?

-Si teatro no es lo que se escribe sino lo que se representa, y obviamente el teatro no es literatura dramática, el teatro español siempre ha sido de derechas. El franquismo es un poco la culminación, es la apotosis, es como la subida a los cielos de la derecha. Pero la derecha la teníamos en el suelo muchos antes de que subiera a los cielos. La tradición española es la de un teatro de la derecha, de un teatro conservador; por eso los latinoamericanos tienen un juicio justificadamente peyorativo sobre los viejos repertorios de las compañías españolas en gira, y nuestro modo de hacer el teatro. Porque la tradición conservadora no sólo significa un repertorio sino, sobre todo, una concepción del teatro, llena de corruptelas y falta de rigor. Estoy seguro de que en muchos países ocurre lo mismo, y que cuando se hacen obras innovadoras dentro de la tradición de un teatro conservador, surge la contradicción entre el texto dramático y el aparato formado por los actores, los directores y los públicos, educados en un concepción y un gusto opuestos. El texto dramático es distinto, pero su formalización se ajusta a prácticas y criterios que lo contradicen y lo deforman.

Entonces, en España, un autor como Valle-Inclán, que ahora todo el mundo dice que es un autor básico, se casó con una actriz e hizo obras para el teatro de la época que le llegaron a estrenar. Hasta que le tomó tal asco a ese teatro que renunció a las dos cosas: a su mujer y al teatro. Lo que le valió el rechazo recíproco por parte de la escena profesional. Una de las cosas por las que Valle-Inclán

ha escrito espléndidos esperpentos es porque son hijos del asco entre él y el teatro de la época. Mientras escribía para estrenar, escribió un teatro mediocre, y, cuando decidió que no quería estrenar más ni acercarse a un teatro es cuando realmente escribió sus mejores obras. Es decir, en España se ha dado un predominio del teatro conservador, debido a factores económicos, históricos y políticos de muchos órdenes. Contra él se ha alzado un tipo de teatro que es más o menos combativo, un teatro crítico o formalmente experimental, que, muchas veces, se ha quedado en literatura dramática, y, a veces, ha llegado a ser teatro. Lo que ocurre es que cuando Franco sube al poder se consolida de una manera rotunda la posición conservadora.

Pero no hay que olvidar que en la época republicana, en el año treinta y cinco, en vísperas de la guerra civil, la única obra interesante en Madrid fue *Yerma*. Uno lee el repertorio de Madrid del año treinta y cinco y descubre un divorcio total entre un régimen que, en tanto que republicano, parecería obligado a favorecer un determinado tipo de teatro, y un repertorio terriblemente conservador. El hecho cierto es que, el 1º de junio del año 31, Rafael Alberti estrenó *Fermín Galán* en el Teatro Español en Madrid. El éxito parecía seguro puesto que la República acababa de proclamarse y Galán era un héroe republicano jubilado por la Dictadura. Pero el público armó un tal meneo que tuvieron que bajar el telón metálico y Alberti descubrió que la República estaba en las leyes, pero que el teatro seguía estando, estética e ideológicamente, en manos de la derecha. Es decir, que uno de los problemas de nuestro teatro es que no ha sabido ir al compás de la historia.

Ahora mismo, por ejemplo, uno pensaría que, tras nuestra última recuperación democrática, el teatro independiente y toda una serie de líneas de teatro combativo tenían que haber crecido. Sin embargo, estamos viendo que, sociológicamente, tiene que seguir luchando con el público de siempre, aunque el marco actual sea democrático y no dictatorial. Ha habido una resistencia, frente

a ese teatro inconformista, representado en algunos momentos por el teatro independiente, en otros por alguna u otra compañía profesional, por algún que otro autor o director. Pero ésa es la excepción, porque el público no emerge de una realidad institucional sino de una realidad socioeconómica: es el que tiene tiempo, dinero, el que tiene posibilidades, el que tiene hábito y, en ese sentido, la derecha ha dominado —ha establecido la demanda— al teatro. Considera vanguardia todo lo que no sigue su corriente; trató igual a Brecht que a Beckett; lo que no era realismo costumbrista y no entraba en su línea de teatro conocido, era visto como vanguardia, universitario, marginal, no profesional.

Por eso, nuestro teatro tiene una rémora muy grande, y la pelea es cambiar su concepto del actor, de las escuelas dramáticas, de los locales teatrales, de la crítica teatral y de otras muchas cosas igualmente fundamentales. ¿Entonces, qué hace uno? ¿No escribe y se queda en la marginación? Desde *Primer Acto* viví las confrontaciones de Antonio Buero y Alfonso Sastre. Decía Buero: "Si digo lo que pienso, no voy a poder estrenar"; decía Alfonso Sastre: "Si no dices lo que piensas, eres un posibilista, hay que decir lo que uno piensa". Entonces venía el debate tremendo entre dos personas maravillosas: una que estaba dispuesta a buscar metáforas y alegorías para poder estrenar, a pactar en cierto modo con el sistema para poder expresarse, y otra que planteaba la necesidad de evitar cualquier autocensura, con la inevitable consecuencia, en dictadura, de dejar de estrenar.

Se produjo esta extraña historia, con todos sus diferentes grados, de dónde me quedo, dónde me mudo, qué hago para poder estrenar. Creo que ese tema lo habrán vivido también en su propia carne en la época chilena, sometidos a una tensión entre la cautela, lo eficaz y lo que la ética personal te está exigiendo. Eso la gente de teatro lo ha padecido durante la historia con mucha frecuencia. España, durante el franquismo, vivió una especial agonía: qué hacer, cómo hacer,

para no ser mal interpretado. Por ejemplo, el espectáculo *Castañuela 70*, del grupo Tábaro, tuvo mucho éxito, en un teatro comercial, y había en el propio grupo gente que se planteaba el problema de hasta qué punto se estaba en la oposición con una obra que tenía esa acogida. La dictadura resolvió el conflicto, montando un pretexto para prohibirla.

—¿Cuál fue su relación personal con el movimiento de teatro español independiente, que se desarrolló fuera de los escenarios oficiales, de los teatros privados, de los lugares donde se hacía el teatro español? ¿Tuvo que acudir a las universidades, a otros recintos, lo que obligó necesariamente a buscar fórmulas de expresión, autores, etc., que no eran los que circulaban en los otros teatros?

—Evidentemente, dentro de las respuestas que dio la sociedad española al franquismo, el teatro independiente fue una respuesta combativa. Pero una de las explicaciones sociológicas es que el teatro independiente lo hicieron las gentes que no habían hecho la guerra.

La conquista de la democracia en España la hacen dos sectores: un sector, en el que yo me incluyo, que acaba con la dictadura para poner una democracia identificada con la idea del desarrollo de la libertad, la justicia social y la participación política, y, también, un sector que había colaborado con el franquismo y que, en un momento determinado, empieza a entender que es más rentable acabar con aquello y buscar una democracia liberal. Por eso, en un determinado momento, muchos políticos franquistas se hacen demócratas, como expresión de los nuevos intereses económicos del grupo social que siempre habían representado.

El teatro independiente funciona en un momento de la historia española en que la mayoría comienza a vislumbrar la posibilidad y aún la conveniencia del cambio. Surge cuando ya la gente del teatro independiente, por edad, no ha hecho la guerra civil, y, por tanto, no la tiene en su imaginario. Cuando

yo hablo de política, siempre recuerdo que tenía cinco años cuando me sentaron en una sillita para ver un fusilamiento. Evidentemente, la persona que nació después tiene una ventaja sobre mí, o tal vez una desventaja, porque no tiene esa imagen. Yo creo que es muy importante tener claro que el teatro independiente tuvo un valor que venía dado en gran medida porque, por primera vez, apareció una generación que no estaba biológicamente marcada por el recuerdo directo del horror, y así, por ejemplo, en la discusión entre Buero y Sastre—que, repito, me parecen dos personas ejemplares— se olvidaba que Antonio Buero había hecho la guerra, había sido condenado a muerte, había estado cuatro o cinco años en la cárcel, había estado durante mucho tiempo asistiendo a las “sacas”, que es la lectura de quienes iban a ser fusilados esa mañana. Cuando Antonio hablaba de teatro, lo hacía con todo eso dentro de la cabeza y cuando Alfonso hablaba de la Revolución, no estaba “marcado” por ello. Era el encuentro de dos lecturas de la historia española completamente diferentes desde el punto de vista vivencial, aunque ideológicamente estuvieran llenas de puntos de contacto.

Para mí, el teatro independiente español supone la llegada de una generación que no está marcada por la guerra y que coincide con una crisis del pensamiento franquista de la burguesía española. Es la gente que quiere pelear por el cambio en nuestra sociedad y que se da cuenta de que dentro de la estructura del teatro conservador hay muy pocas posibilidades. Y monta una fórmula teatral itinerante, organizándose en grupos, generalmente cooperativas, que reparten el dinero, sin sala propia, y que son contratados por asociaciones culturales y centros de diverso contenido que también quieren cambios en el país. Van estableciendo grandes redes de circulación y van trabajando.

Hay que decir que América Latina, para nuestros grupos, en un momento determinado, fue muy importante. El hecho cierto es que el Festival de Manizales dio a los grupos independientes, o a cuantos estuvimos allí,

una conciencia de la relación entre el teatro y la sociedad, el teatro y la política, enormemente positiva, enormemente rica, siendo muchos los deudores de esa lección latinoamericana. Cuando nuestros grupos buscaron obras, muchos recurrieron a *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún. Es la obra que más se hizo en España en un año determinado, porque los grupos encontraron en ella una forma, y un contenido, que servía para nuestra vida teatral. Ese fue el teatro independiente, y muchos pensábamos que, cuando llegara la democracia, el mejor teatro independiente—es decir, aquél donde prevalecía la creación a la funcionalidad política—sería fortalecido. No ha sido así, porque, aparte de que, afortunadamente, no tenemos fascismo en el poder, hay que tener claro que el sueño utópico que se generó en el antifranquismo está muy lejos de nuestra realidad.

—Usted ha tenido muchos contactos, ha escrito libros sobre autores españoles que nosotros, por toda esta pelea de España y América Latina, muchas veces no miramos con objetividad. Quería preguntarle por estos afectos profundos, por los autores que sentiría hoy más ligados a la trayectoria de su vida.

—Yo tengo una ventaja, y es que quiero a mucha gente y no tengo el problema de buscar a personas que me interesen. Así que no podría contestar a esta pregunta. Yo cuando veo al grupo peruano Yuyachkani, por ejemplo, o veo el espectáculo *Una tarde con Manuela*, del grupo “Fanfarria” de Medellín, les aseguro que, aunque soy profesionalmente crítico, no tengo ningún ánimo crítico. Lo tengo ante aquellas cosas que conozco, aquellas cuyos supuestos me son familiares, donde puedo desentrañar el mecanismo que está detrás de la obra de teatro. Pero si pienso que la realidad de Medellín no es la mía, que allí cuando ven un coche parado se preguntan siempre si estará a punto de explotar, que conviven con la muerte en términos absolutos, de pronto me siento sin el menor derecho a sentarme en la butaca y empezar a juzgar.

¿Con qué cara me voy a sentar en una salita de La Candelaria para decir que *Una tarde con Manuela* es buena o es mala? No puedo ir de bobo, pero he de conciliar mi propio espíritu crítico con algo que es mucho más importante: entender, aprender, comprender de dónde demonios sale eso, por qué sale, por qué dicen lo que dicen y por qué lo dicen de esa manera.

Me parece que lo más apasionante del teatro no es juzgarlo sino lo que permite descubrir a través de él. Quizás parezca una paradoja, pero yo no me divierto haciendo crítica; me siento feliz cuando la obra está por encima de mí, y me siento desgraciado cuando estoy por encima de la obra. En cambio, hay críticos que lo que hacen siempre es poner las obras por debajo de ellos; sea lo que sea, da igual. Si veo una obra española yo sé, más o menos, por dónde va, pero yo vi a Yuyachkani ayer y aunque siento que es un espectáculo frustrado, escribiré de él con mucho cuidado, porque sé que ser limeño y plantearse el problema del choque entre la cultura andina y la cultura española, tratar de soldar esas dos culturas o preguntarse hasta qué punto la identidad está en un sitio u otro, supone una serie de preguntas desgarradoras que yo no me hago. Así que, ante una serie de espectáculos, me creo con derecho a dar una opinión, pero sabiendo que mi punto de vista no es posiblemente el bueno, y dándole mucho más valor a lo que la obra me descubre que a su mayor o menor adecuación a mi concepto de teatro.

Así que yo no tengo mis autores fundamentales, o tengo muchos. Aparte de que puede ocurrir que una obra que no sea fundamental, por el modo de representarla, de pronto se vuelva fundamental. Por ejemplo, siempre he visto a *Tito Andrónico* como una tragedia de Shakespeare. Pues bien; el otro día vi el montaje de Peter Stein y sentí que es la tragedia de nuestros días. Esa mezcla de matanzas arbitrarias, de cálculo e irracionalidad, de héroes que luego son cocineros, eso de comerse los huesos de los unos y los otros, esa mezcla de política y antropofagia, todo lo

que me parecía una especie de locura del joven Shakespeare, de pronto me ha parecido que es una crónica de mi época y eso me lo ha hecho sentir Peter Stein. Si yo hubiese hablado de *Tito Andrónico* antes, hace seis meses, habría hablado muy diferente a como hablo ahora. Entonces, esa disponibilidad para dejarse violar, digámoslo así, es fundamental para sentarse en una butaca.

—Me refería a los autores más "próximos", no como valores estáticos sino por su incidencia en su trabajo. Dado que se ha ocupado, reiteradamente, de Federico García Lorca, dígame cómo siente la presencia hoy de este escritor en España.

—Obviamente, los que son más jóvenes tienen otra perspectiva. Para mi generación, Lorca tuvo un carácter emblemático, en la medida en que fue un autor asesinado que trató el tema de la libertad. Las circunstancias de su asesinato, la prohibición de su obra, todo eso se convirtió ya en un elemento de referencia fundamental, hasta que, de pronto, en un momento determinado nos dimos cuenta de que para la comprensión del teatro de Lorca lo peor que podía pasarle es que lo asesinaran. Porque se produce una sublimación de su teatro que nos impide comprenderlo; en la medida en que Federico se vuelve un símbolo del teatro de la izquierda, del teatro de la libertad, del poeta asesinado, se vuelve un saco de tópicos y uno empieza a andar por el mundo y a escuchar por todas partes las mismas frases hechas sobre Federico. A Federico lo mató, primero, la derecha físicamente, y, luego, la izquierda artísticamente; ellos le dispararon con balas, nosotros le disparamos con el respeto, pero, en definitiva, las balas y la beatería son dos cosas que mataron a Federico por mucho tiempo.

Pasado ese período, poco a poco, fue surgiendo la posibilidad de acercarse, de un modo libre, a Federico. Y de comprender que es un autor importante en nuestro país, en la medida en que es un autor que no acepta el realismo adocenado, que piensa en la univer-

sidad, que anticipa en *La barraca* el futuro concepto del teatro independiente. Es un hombre que plantea un tipo de reflexión cultural dentro del mundo teatral, que le hacía muchísima falta; plantea problemas de repertorio, de actores, hace unas reflexiones formidables sobre las relaciones entre sociedad y teatro. Dice que el problema de las sociedades que no tienen teatro es que son sociedades políticamente enfermas, que no funcionan, puesto que existe un paralelo entre la salud teatral y la salud política. Empieza a pensar en una cantidad de cosas que lo convierten en un autor importante. Plantea la posibilidad de un teatro surrealista, rompe las barreras entre lo fotográfico y lo lírico: su teatro es fotográfico y lírico, su teatro es en prosa y en verso, su teatro amplía el concepto de realidad. Hay una actitud anticanónica en su obra que a mí me parece formidable. Hablar de la vigencia de Federico sólo tiene sentido si se superan las lecturas vinculadas a su muerte, para verdaderamente ir más allá, aparte, claro, de la solidaridad total que tiene que merecernos su persona frente al asesinato. En su obra, hay una realidad poética, unos personajes, una propuesta original y en la medida de que la gente ha sido capaz de acercarse a Lorca profundizando en estas dimensiones, ha aparecido un autor lleno de vida, en permanente experimentación.

Un texto que tiene que ser leído con mucha atención, es *Comedia sin título*, de la que, como sabéis, hay sólo un acto. Lo que plantea Federico sobre la lucha entre la calle y el teatro me parece muy importante; plantea claramente que un teatro que está "fuera" de la calle es un teatro muerto, que la calle tiene que llegar al escenario, que si la calle no llega al escenario el teatro finalmente desaparece. Esa idea de que la Revolución llama a la puerta de un teatro, donde actores y espectadores se refugian en la representación de una obra, esa oposición calle-arte digámoslo así, es una intuición de Federico formidable. Y la resolvió con clara ambición estética; pues no se trata, simplemente, de abrir la puerta para que entre el vendedor callejero y

ocupe el teatro. El abre la puerta para que entre la calle, pero al vendedor callejero no se le deja hablar en el teatro, donde hay que hablar en términos teatrales. Calle y teatro no deben estar separados, pero tampoco suplantarse entre sí; la puerta ha de estar abierta, pero la acción en el espacio de la calle es distinta a la acción artística del escenario. Son verdades elementales que, a menudo, se olvidan. Federico las formuló de una manera muy nítida y muy clara en *Comedia sin título*. Es un autor del que hay mucho que decir y que desmitificado y liberado de todas las banalidades que han caído sobre su personalidad, mantiene un gran interés.

-Tal como cree que hay una oposición entre calle y teatro, ¿cree que existe una oposición norte-sur?

-A mí, que los del norte me hagan programas de televisión me parece bien, así los conozco; que los programas de mi país se parezcan a los del norte, ya me inquieta; pero que yo sueñe con los pecados de las gentes del norte, me parece tremendo. El problema de la colonización quizás no esté tanto en la colonización de nuestra vida cotidiana, como en la de nuestros programas de transgresión. Soñamos nuestras vacaciones como las sueña un tipo de Nueva York o de París y eso lo encuentro horroroso. En la medida que el arte es sometido a criterios de otras culturas, nuestro imaginario es secuestrado por ellas. Ya no es que comamos o hagamos ciertas cosas como en esas otras culturas, sino que nuestras alternativas, nuestros cambios, nuestros sueños, también pertenecen a ellas.

En el campo del arte eso es enormemente importante, porque la colonización del arte supone la destrucción de nuestros programas de cambio. He tenido la gran suerte de visitar Estocolmo y Leningrado, dos hermosísimas ciudades, en la época en que nunca se hacía la noche. Allí he visto teatro, y he participado de unos colores, de un ritmo, de una arquitectura, que nada tenían que ver con los de Atenas o Sicilia. Y la forma de su teatro -a menudo excelente- lo refle-

jaba. Nosotros tenemos un lenguaje que maneja elementos e imágenes completamente diferentes y yo siento esta relación Norte-Sur, que podría y debería ser riquísima, como una oposición, en la medida en que el Norte quiere dominar al Sur, quiere imponerse como modelo cultural, llegando a suplantar nuestro imaginario. Esa idea de que el norte controla nuestros programas de cambio a mí me parece que es una cosa horrorosa y que la consigue precisamente a través del arte, lo cual, en definitiva, sobrepasa la idea de dominación militar, política o económica para afectar a nuestra condición personal.

La otra reflexión que quisiera hacer es que el lenguaje del mundo del sur cuenta con la improvisación; la comunicación, la participación, el sentido de la fiesta, es completamente diferente. Pensad, por ejemplo, que yo soy de Valencia, y que en esa región hay una ciudad que se llama Elche en cuya Iglesia se celebra una ceremonia teatral muy importante. La ceremonia se llamó durante mucho tiempo "Fiesta de Elche", lo cual enmarcaba la representación en un clima orgiástico y popular. Hoy, la Fiesta y el Misterio se presentan como dos cosas separadas, aunque, probablemente, no lo estén en la conciencia popular. Donde la religión formaba parte de una concepción mediterránea de la fiesta, se la quiere convertir en un misterio, con su virgen, sus apóstoles, sus ángeles y sus realizaciones escolásticas, mientras, fuera del templo, unas genticillas venden cuatro cositas. Esa es la racionalización del concepto griego de la orgía, considerada por Aristófanes y por el culto báquico como una forma superior de conocimiento. ¿Qué suelen entender, en cambio, las culturas dominantes por orgía? Emborracharse. En cambio, en las culturas del Sur, la orgía remite a una idea de trance, a una determinada situación de plenitud, a una relación cosmológica con las estrellas, con el futuro y con la tierra. La orgía sería como una respuesta plena y visceral que llegaría donde no llega la razón. Cuando eso se destruye, perdemos algo fundamental, porque la orgía es, al margen de toda anéc-

dota, un concepto filosófico y vivencial que forma parte del rescate de nuestra dimensión dionisiaca.

Pensemos, por ejemplo, en la formación de los actores. Citemos algunas escuelas fundamentales: Stanislavsky, del Sur, como es notable; Brecht del Sur, como es notable; Grotowski, del Sur, como es notable. Así que los actores del Sur estudian en academias del Norte, ¿es que nosotros, desde nuestra propia cultura, no tenemos un concepto de actor que proponer? ¿Es que no contamos con aportaciones, que han tenido entre nosotros una significación específica, como la improvisación de la Comedia del Arte o la coreografía del teatro griego? ¿Es que tienen que explicarnos desde Nueva York que el actor ha de saber cantar y bailar? El actor griego ya cantaba y bailaba, y Sófocles debió ser un gran músico, además de un dramaturgo, aunque se ha salvado la letra y no se ha conservado la música. Toda esa hermosa historia, ¿por qué no se refleja en nuestros escenarios? Yo tengo el sentimiento de que tenemos un mundo del Sur, todo lo diverso que se quiera pero afín, del que el teatro y el arte es una expresión, y que el Norte, en lugar de proponernos la deseable y enriquecedora confrontación, lo que hace a menudo, por su fuerza política y económica, es imponernos su propia interpretación de lo que nosotros somos. O toma valores, como Pirandello, y los rehace, eliminando dimensiones vitales arraigadas en el origen siciliano del escritor.

-¿Cuáles serían a su juicio el tema o los temas que han incidido más en estos últimos años sobre la práctica teatral española visto desde la perspectiva de *Primer Acto*?

-Pienso que, para los españoles, la dialéctica dictadura/libertad en el fondo es terrible, porque las dictaduras se justifican en nombre de la convección del caos, y las democracias por devolver las libertades reprimidas por la dictadura. El estado de nuestra prensa podría ser un ejemplo. En España es muy difícil decirle a un periodista que miente o que dice tonterías, porque inme-

diatamente te responderá que atacas la libertad de expresión, que es uno de los baluartes de la democracia. Son discursos que funcionan como muchos de los partidos, donde uno se justifica en función del otro y el otro en función del otro. Nuestro verdadero problema, pensando siempre en que hay una realidad socioeconómica que debe ir corrigiendo sus injusticias y arbitrariedades, es construir una cultura democrática. Para no seguir moviéndonos en el péndulo, supuestamente "corrector", totalitarismo/democracia.

Esta reflexión excede mi visión de la España contemporánea, para aplicarla al tipo de interpretación política que, en términos mundiales, generalmente se nos propone. Socialismo/Capitalismo; USA/URSS; OTAN/Pacto de Varsovia, han empobrecido y esquematizado el modo de pensar. Yo pertenezco a una generación que muchas veces no ha dicho lo que tenía que decir, por temor a beneficiar al otro polo o a la utilización que pudiera hacerse de nuestras palabras. Intercalaré, para evitar cualquier equívoco, que yo creo en la búsqueda de un sistema que concilie el interés general, la justicia social, con la libertad, pues ninguno de los dos términos es posible sin el otro, y diré ya que me parece muy positiva esta especie de crisis del Este y el Oeste, esta caída del muro, del que nos costará mucho tiempo desembarazarnos intelectualmente, porque está muy arraigado en nuestro subconsciente ideológico. Mi idea, por tanto, en este punto, es que la conquista, en la sociedad española y en el mundo occidental en general, de una cultura donde la relación entre el individuo y la sociedad no está sometida al terrorismo verbal, al maniqueísmo sistemático, o al oscuro sentimiento de pecado, es algo muy importante. Yo presido el grupo de teatro de los Consultantes Culturales de la Comunidad Europea. Allí, mi reflexión es que los artistas e intelectuales han trabajado desde hace siglos, consciente o inconscientemente, por la existencia de una conciencia cultural europea. Lo que pasa es que los intereses económicos no han dejado que exista. Ellos pusieron los

muros, y su desaparición debe servir para que avance una concepción humanista y democrática de Europa, aún cargando con una serie de conflictos históricos —y aquí habría que hablar de Alemania o del tema de las nacionalidades— heredados. En resumen, nuestro problema en España y fuera de ella, es superar un tipo de referencias, de esquematismos del pensamiento, y tratar de alcanzar una cosmovisión más rica que la derivada de un mundo dividido en dos.

—España ha vuelto los ojos a América con ocasión del Quinto Centenario. Ha creado una serie de instituciones culturales y ha desarrollado toda una actividad con miras a festejar el año 92. Se ha creado la secreta sospecha de que el año 93 América va a desaparecer del panorama español, que hace años ha venido buscando, por una serie de razones económicas, la apertura al Mercado Común Europeo, etc. Entonces el papel que puede jugar cada sector o el intelectual de hoy en España es un papel polémico: no es simplemente hacer una celebración ritual, sino que, necesariamente, tiene que tomar una posición ante el V Centenario, que implica una visión del pasado, una visión del presente, pero, sobre todo, una visión del futuro. Yo sé que usted ha estado trabajando sobre el tema y quisiera que nos diera su opinión.

—Considero, efectivamente, que el 92 es en España un tema mucho más interesante de lo que pueda parecer. Es un tema que obliga a definirse y, en el fondo, es una posibilidad de cristalizar cosas que andaban ya en el aire. Creo que varios españoles que estamos aquí representamos a un montón de gente de mi país para la cual el 92 sólo tiene el valor de una referencia, que, en todo caso, supone la existencia de más dinero público para el tema de América Latina y una mayor atención de los medios de comunicación. Porque está muy claro que Juan Margallo y el Celcít, intentaron aprovechar el 92 para hacer mejor lo que están haciendo, o hacer más cosas, pero sin modificar su visión del tema. Todo ello

al margen del oportunismo de ciertos señores que, de pronto, descubren pasiones oscuras e insospechadas por América Latina. El tema es interesante porque pone sobre el tapete la lectura de las relaciones de España y América Latina. Lo que ocurre es que efectivamente, frente a una lectura imperialista del tema de la conquista y de la colonia, hay una respuesta popular anti-imperialista totalmente justificada por parte de la sociedad latinoamericana. Pero igual de malo es no tener memoria que encerrarse en ella; son dos maneras de traicionar el presente. Sepamos pues lo que pasó —a partir de libros como la *Memoria del fuego*, de Galeano— y profundicemos en todo aquello que nos acerca. Para lo cual también nos valen muchas experiencias históricas, que van desde Bartolomé de las Casas a la vida de nuestro exilio del 39 en América. Hablemos de cosas concretas y no nos dejemos enredar por los que, otra vez, vuelvan a colocarnos frente a oposiciones absolutas.

Esa es mi lectura del 92 y yo creo que en España hay mucha gente que la comparte, que quiere analizar determinados episodios históricos, pero sobre todo, plantear en términos de solidaridad contemporánea y de proyectos del futuro qué pasa con el mundo en lengua española. A este respecto, quisiera referirme a la presencia y uso del término "Iberoamérica", propuesto por un sector de la administración española, que debió considerar "Hispanoamérica" demasiado posesivo, y "Latinoamérica" de masiado ajeno. "Iberoamérica" era además una manera de meter Brasil e Hispanoamérica dentro del concepto. Sin embargo, lo que yo encuentro muy interesante es que "Iberoamérica" ha desbordado completamente su funcionalidad inicial. "Iberoamérica", para gentes como yo, como Carlos José Reyes o Luis Molina, no

la forman los países de América que fueron colonias de España y Portugal. Es España, Portugal y los países que fueron colonias, lo cual supone una lectura completamente diferente. Porque la estamos planteando como una comunidad iberoamericana, donde, de pronto, frente a otras estructuras que en el reparto de poder del mundo están por encima de nosotros, podamos realmente defender nuestra cultura, nuestros puntos de vista dentro de nuestra diversidad. Yo creo en este concepto, un tanto utópico, de Comunidad Iberoamericana, creo que el Celcit trabaja para él, y, desde ese punto de vista, el Centenario es una efeméride que debiera contribuir a su afirmación.

El mundo se está dividiendo en grandes áreas; el área iberoamericana es importante, siquiera porque España y Portugal participan en los foros europeos, muy interesantes para el mundo latinoamericano. Al mismo tiempo, desde el punto de vista cultural, supone la defensa en común de una serie de valores. Para los españoles evidentemente la relación con América Latina es importantísima, quizás porque aquí están todas nuestras familias posibles. América Latina, para nosotros, es un mundo irrealizado, el imaginario de España, y si vosotros entendéis eso nos vamos a entender bien. Igual que supongo que para muchos de vosotros determinados aspectos de España son el imaginario de Chile, de Buenos Aires o de Bogotá. Si eso se entiende iremos adelante, porque nos complementamos. Es una exigencia de nuestro imaginario, castigada por innumerables torpezas históricas y políticas. Si el 92 nos llena de fotos de los Reyes Católicos, de las Carabelas y de indios recibiendo felices la Fe Católica, eso no pasará de torpe anécdota. Esperemos que no sea así, porque, en todo caso, de lo que se trata, es de otra cosa. *

LA HERENCIA CLÁSICA DEL TEATRO POSTMODERNO*

PATRICE PAVIS
Universidad de París VIII

Juguemos con las palabras: quien dice postmoderno dice moderno y quien dice moderno dice clásico, de manera que el teatro postmoderno remite necesariamente a un pasado y es tributario de toda una tradición teatral que sólo puede sobrepasar asimilándola. De este modo, éste se caracteriza por un rechazo a romper completamente con un movimiento o con una vanguardia, para integrar de forma más adecuada los materiales que recupera de donde mejor le parece¹. Resulta útil también examinar la herencia y la norma clásica de este teatro en evolución, lo que al mismo tiempo nos agudiza la mirada sobre los cambios que hace sufrir a todas estas tradiciones teatrales.

1. El imposible espacio unitario

El texto dramático clásico parece no poder ya ser utilizado por los autores contemporáneos tal cual. Se ha vuelto impensable para los autores de hoy proponer obras con diálogos intercambiados entre personajes



como en una conversación cotidiana. El fenómeno no es nuevo: marca, como lo ha mostrado admirablemente Peter Szondi², los comienzos del *drama moderno* hacia 1880 y hasta alrededor de 1950. Este momento se caracteriza por una ruptura de la comunicación y del intercambio dialógico, por la aparición de una crisis del drama e intentos de conservación (naturalismo, obras de conversación o en un acto, existencialismo), o de solución (expresionismo, teatro épico, montaje, pirandellismo, etc.). Incluso el teatro del absurdo pertenece al modernismo (y al postmodernismo), puesto que el no-sentido resulta todavía sentido y llama a una interpretación y a una concepción del mundo. Como escribe Adorno:

Incluso la pretendida literatura absurda toma partido, en sus representantes más elevados, por la dialéctica, por el hecho de que expresa, en tanto que coherencia de sentido, teleológicamente organizada en sí, que no existe

*Tomado de *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 1988, p. 217-232. Traducción al español: Gloria María Martínez.

ningún sentido. Ella conserva, por eso mismo, en la negación determinada, la categoría del sentido: esto es lo que hace posible y exige su interpretación.³

Después de la literatura del absurdo, prosigue Adorno –en particular, podríamos añadir, con el post-modernismo– ya no es el sentido lo que se niega como principio organizador, o el no-sentido como filosofía.

Incluso en el arte que obedece sin restricción mental a la idea deshilvanada, se encuentra en juego, aunque sea transformado hasta ser irreconocible, el principio de armonía, porque las ideas deshilvanadas, para tener validez, deben sostenerse en la manera de hablar de los artistas.⁴

En el arte postmoderno, sin embargo –y a diferencia del arte absurdo– hay que tener en cuenta una nueva totalidad, no la de los enunciados, sino la de su enunciación, de su organización en el discurso de los artistas. Fenómeno de retotalización del fragmento que Adorno atribuye a las obras que practican una negación consecuente del sentido: “La obra que niega rigurosamente el sentido es considerada, por esta lógica, con la misma coherencia y con la misma unidad que las que debían, en otro tiempo, evocar el sentido”.⁵

A partir de los años 60, después del llamado período *absurdo*, el problema ya no es el de la discusión entre dialogismo y monologismo, comunicación o cacofonía, sentido o no-sentido. Los autores (entre otros ejemplos: Peter Handke, Michel Vinaver, Samuel Beckett, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès) no buscan ya crear en sus textos la imitación de locutores tratando de comunicar o de sucumbir ante una palabra indescifrable. Presentan un texto que –incluso si toma aún la forma de palabras alternadas emitidas por diversos locutores– no es verdaderamente intercambiable, resumible, resoluble, presto a desembocar en la acción. La propia palabra

(re) deviene acción. Se dirige en bloque al público, como un poema lanzado a la cara; corresponde al auditorio tomarlo o dejarlo, como la búsqueda de un imposible espacio unitario. El texto querría retomar a la época anterior al diálogo, como en “las más antiguas formas escénicas”.

El teatro es el arte de jugar con la división, la que introduce en el espacio a través del diálogo. La noción de diálogo es tardía. En las más antiguas formas escénicas, cada palabra habla solitariamente, dirigida solamente hacia los hombres que se han reunido religiosamente para escucharla; no hay comunicación lateral; el que habla se dirige al público, con una plenitud que excluye toda respuesta, palabra desde lo alto, en una relación sin reciprocidad.⁶

Pero este público religiosamente reunido en un lugar protegido, este llamado global a una asistencia unitaria, este sphynx capaz de reunir los fragmentos dispersos, ya no existe; incluso si autores como Handke, Duras o Koltès intentan reanudar el contacto con un grupo unido por el deseo de revivir en bloque, pero no necesariamente de manera catártica, su situación en un espacio que no esté ya dividido por los cortes escénico, familiar, social o individual. Esta búsqueda de un espacio estético y social común, lejos de las grandes contradicciones o de los conflictos de la historia, implica, como se verá, un lazo estrecho con la tradición y con la herencia, no solamente con la herencia cultural (los grandes autores, los grandes textos clásicos, los mitos fundadores de la vida simbólica y social) sino también con la herencia de las prácticas gestuales, vocales, entonativas que son de la competencia del teatro, es decir, del actor, del escenógrafo, del director. Se trata de encontrar la relación del cuerpo con el gesto de toda una tradición teatral y social:

La escena, observa Antoine Vitez, es el laboratorio de la lengua y de los

gestos de la nación. La sociedad sabe, con mayor o menor claridad, que en esos edificios llamados teatros, hay gentes que trabajan durante horas para engrandecer, refinar, transformar los gestos y las entonaciones de la vida corriente. Para encasillarla, para ponerla en crisis(...) Si el teatro es el laboratorio de los gestos y de las palabras de la sociedad, es a la vez el conservador de las antiguas normas de la expresión y el adversario de las tradiciones.⁷

El espacio unitario y unificante oculta el origen de la palabra o relativiza su alcance. En *L'ordinaire*, "obra en siete pedazos" de Michel Vinaver, ninguno de los personajes de la multinacional Housies dialoga con sus compañeros de infortunio, sino que aporta, sin saberlo, su piedra al edificio y al mito de la multinacional que se devora soñando en la sobre-vida y en la reconstrucción. En *Quartett*, de Heiner Müller, el hombre al igual que la mujer se desdoblan en una mujer y en un hombre, de modo que resulta difícil, incluso imposible, determinar qué voz toma la palabra y a quién se dirige.⁸

2. Nueva relación con la obra clásica

Lo que cambia, no es tanto la concepción del hombre y de su lugar en el universo, como la concepción que los directores se hacen de las Obras clásicas.

Nadie cree ya (aparte de los teóricos del drama) en la especificidad del texto dramático, en la existencia de reglas y de leyes del diálogo, del personaje, de la estructura dramática, etc. Como prueba, esta búsqueda de textos no escritos inicialmente para la escena y que han permitido las experiencias del teatro-relato (*Catherine*, a partir de *Les cloches de bâtes*, de Aragón, en la puesta en escena de Vitez; *Louve basse*, a partir de Denis Roche, montada por G. Lavaudant; *L'arrivant*, a partir de *Là*, de Hélène Cixous, puesta en espacio por Viviane Théophilidès); se trata de tomar el texto narrativo no como sustrato

para una fábula y personajes, sino de hacer de él una lectura escénica más o menos dramatizada por las improvisaciones de sus diversos lectores. El texto no es ni un conjunto privilegiado de diálogos que *harán teatro*, ni un material de construcción del cual los brechtianos se servirán sin escrúpulos, ni sin dudas, un texto narrativo leído por un lector que imagina los sucesos narrados.

En la nueva escritura dramática, el diálogo conversacional está desterrado de las escenas como la reliquia de una dramaturgia del conflicto y del intercambio; la historia, la intriga o la fábula demasiado bien compuestas resultan, en lo sucesivo, sospechosas. Los autores o los directores buscan desnarrativizar sus producciones, eliminar toda referencia narrativa que permita reconstruir una fábula: imposible en textos recientes como *Les Cépheïdes*, de J. C. Bailly, *Oeil pour oeil*, de Louis-Jacques Sirjacq o *Faut-il rêver? Faut-il choisir?* de Bruno Bayen, *Rêves de Franz Kafka*, de Enzo Corman y Philippe Adrien, *Bivonac*, de Pierre Guyotat, recontrar las delicias del relato y de la fábula.

El texto, sea moderno o clásico, está como vaciado de su sentido, y de entrada de su sentido mimético inmediato, de un significado que estaría ya ahí, solamente esperando una expresión escénica adecuada. Toda búsqueda de su dimensión socio-histórica, de su inscripción en una historia pasada y presente es desterrada, o al menos retardada tanto tiempo como sea posible: ficcionalice quien pueda. Se trata de obtener su sentido en reserva o de multiplicar sus variantes y potencialidades, de no explicitarlo por lo que se cree saber de inicio desde la lectura *de mesa*, con la invencible armada de los dramaturgos, sociólogos, directores.⁹ El teatro postmoderno no desea limitarse a una lectura ideológica del texto o del mundo. Tiene agotadas, por así decir, la serie de las *soluciones* del texto y del sentido y termina por declararlas equivalentes. No se ofrece ya como un texto o un espectáculo interpretables, sino como una práctica significativa que engloba, entre otros, un texto lingüístico. La función

del análisis dramático es determinar los significados probables y la de las prácticas significantes atender a la pluralidad de las significaciones; abre el texto dramático a la experimentación escénica, cuidando de no separar la lectura del texto, el descubrimiento de su sentido y la traducción escénica que explicaría el sentido pre-existente del texto. El texto se mantiene como el objeto de las preguntas, trabajo de los códigos y no serie de situaciones y de alusiones a un sub-texto que se trataría de hacer sentir al espectador. El texto es recibido como una serie de sentidos que se contradicen, se responden y rechazan anularse en un sentido global final. La práctica significativa rehúsa ilustrar o confirmar lo que el análisis cree descubrir en la primera concretización por el lector. La pluralidad de los significantes se mantiene por la multiplicación, en el trabajo escénico de los enunciadores (actores, música, ritmo de presentación, etc.), por el rechazo a jerarquizar los sistemas escénicos, a dividirlos entre sistemas mayores y menores, a reducirlos en un último significado, y en fin de cuentas, el rechazo a interpretar. Peter Brook se ha convertido en el teórico de este rechazo hermenéutico, al pretender que las formas de los grandes textos, como las formas shakespearianas, son formas abiertas a "interpretaciones hasta el infinito"¹⁰, una "deliberada forma tan vaga como posible para no dar interpretación"¹¹.

Nos parece que este deseo de apertura infinita del texto a la significancia, incluso si invoca a Barthes¹² o a Kristeva,¹³ no es sino un útil cebo para esperar el mayor tiempo posible antes de tomar partido y para confiar esta tarea extrema al lector-espectador. En lo que se distingue el teatro del texto leído, es en que éste puede mostrar u ocultar lo que el texto ya dice. Son posibles dos tácticas: mostrar lo que no está dicho (es lo que a menudo propone la representación historizada) o, como hace Vitez, campeón de la apertura del texto a las significaciones, "no mostrar lo que está dicho", no "desarrollar indiferente e impunemente cualquier punto de vista"¹⁴, sino

"entregarse a variaciones infinitas" que "tendrán un lazo entre ellas".¹⁵ Este tipo de puesta en escena instauro un juego perpetuo entre mostrar/ocultar, texto y escena. El sentido no es accesible al espectador si no se somete a una práctica que descifre tanto los signos escénicos como los significados del texto. Antoine Vitez es hoy el mejor representante de esto: "El placer teatral, para el espectador, radica en la diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra (...) de lo contrario, ¿qué interés experimentaría por el teatro? Es esta diferencia lo que resulta interesante.¹⁶ Lo que me parece excitante para el espectador consiste en esta idea: no mostrar lo que está dicho".¹⁷

En esta aproximación, la dialéctica entre texto y escena queda verdaderamente instituida (mientras que hasta ahora, la escena dimanaba siempre de la lectura del texto). La puesta en escena se convierte en la validación de lo que J. L. Riviére llama, refiriéndose al trabajo de Vitez sobre Racine, "la pantomima del texto", así pues, "desplazamientos sucesivos, saltos entre estas dos series para hacer del texto, conjunto de palabras, un gesto (movimiento que la dicción detallada de cada alejandrino acentúa) que al igual que el gesto corporal de la acción, su desplazamiento (y en una relación dialéctica/lúdica con él) contribuye a escribir este nuevo texto que es el espectáculo"¹⁸. El texto espectacular ha llegado a ser de tal complejidad e indeducibilidad que su propio receptor debe tratar de orientarse en el laberinto de los significantes sin poder jamás reducir éstos a un significado, a una comunicación. Se revela entonces no la comunicabilidad del sentido, sino "la opacidad irremediable en el seno del lenguaje mismo." (Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, p. 84), el desafío lanzado a una ciencia o a una semiología de la comunicación.

3. Insuflar, descentrar, desritmar

Se supone que en lo sucesivo la puesta en escena de la obra clásica, o mejor dicho su puesta en boca sea capaz de insuflarle un

sentido físico y respiratorio que es la consecuencia de su enunciación global. Las investigaciones actuales sobre el ritmo de la dicción y de la versificación clásica, sobre el juego vocal y gestual tienden todas, ya provengan de Brook, Mnouchkine (los Shakespeare), Vitez (Phèdre, Britannicus, Le soulier de satin) o de Grüber (Bérénice) a desritmar el texto en su primera lectura (evidente o habitual). El teatro y la enunciación escénica se convierten, a través del juego del actor, nuevo sacerdote de la proferación⁷, en el lugar mítico donde esta desritmización imprime a la obra clásica un nuevo sentido. Ahora bien, todo esto ya ha sido esbozado por Jouvet en su teoría de la lectura del texto, de su respiración y de su ejecución. El texto, incluso clásico, es aún y siempre utilizado. Sólo la etiqueta y la receta postmodernas son nuevas. En la perspectiva postmoderna, el texto, sea clásico o moderno, ya no es el depósito del sentido en espera de una puesta en escena que lo exprese, lo interprete, lo transcriba, un sentido sin problema que los hombres de teatro (dramaturgo, director, actor) pueden desprender a fuerza de erudición y de paciencia. Este texto se convierte en una materia significativa, en espera de sentido, un objeto del deseo, la hipótesis de un sentido (entre otros) que no es sensible ni concretado más que en una situación de enunciación dada gracias a los esfuerzos conjugados de la puesta en escena y del público (receptor de la enunciación).

La reevaluación del texto, la experimentación sobre la obra clásica considerada como encrucijada de sentido, van parejas con un cambio en el paradigma dominante de la representación teatral y singularmente de la representación clásica. Ya no son el texto y la fábula los que están en el centro de la representación, ni incluso el espacio y los sistemas escénicos (la escritura escénica) como en la etapa siguiente, la de la época clásica de la puesta en escena; actualmente, son el tiempo, el ritmo y la dicción. El ritmo y la parodia se

convierten en el sistema significativo de la puesta en escena al cual todos los otros tienden a aferrarse.

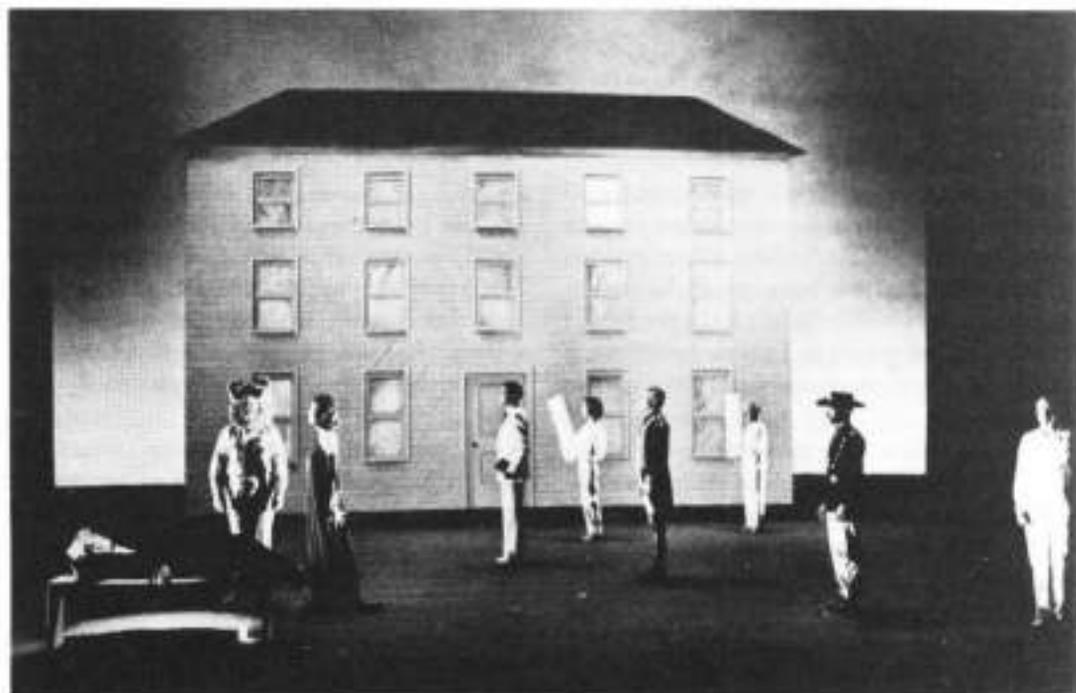
Amo, declara sintomáticamente Antoine Vitez, la prosodia, amo la rima, que me parecen más importantes que los choques de imágenes puras donde quería refugiarse la poesía contemporánea después del surrealismo.¹⁹

Desritmar la lectura expresiva llamada natural para sobrepasar la lectura puramente psicologizante o filológica, para ensayar o imponer diversos esquemas rítmicos *exteriores* al texto, tal es, actualmente, la gran empresa del teatro (ya sea del Théâtre du Soleil o del trabajo de Vitez y de Villéger sobre los clásicos franceses del siglo XVII).

4. La Tradición y las tradiciones

En lo que concierne al teatro, y no solamente al drama, su práctica se inscribe necesariamente en una tradición, aun cuando la institución donde él se desarrolle sea la suma de dificultades materiales, y que ésta esté influida por otros teatros del pasado y del presente. Ciertas instituciones –fue mucho tiempo y es todavía en parte el caso de la Comedia Francesa– tienen por misión conservar un repertorio y un modo de representación de los cuales se estiman herederos, los de los clásicos franceses del siglo XVII en la etapa actual. Pero la polémica está siempre abierta en torno a saber si estas instituciones conservan realmente la tradición de los clásicos que prevalecía en la época de su creación. Toda la renovación de la puesta en escena de los clásicos en Francia, desde Artaud, Copeau o Jouvet, proviene de una crítica de las tradiciones falsificadas de la Comedia Francesa o de las instituciones oficiales. Copeau quería “acercar las obras a la verdadera tradición liberándolas de los aportes con que los actores oficiales las han sobrecargado desde hace

⁷En francés en el original *proferation*, forma sustantivada de la acción de proferir. (N. del T.)



"Edison", dirección de Robert Wilson, 1979. Siluetas anacrónicas se recortan componiendo una extraña fotografía de pasado y presente.

tres siglos".²⁰ Vilar, en 1955, era ya mucho más escéptico en cuanto a la posibilidad de reconstituir ciertas formas teatrales del pasado, considerando que las tradiciones orales, gestuales del saber teatral han muerto con sus comediantes.²¹

La transmisión oral y gestual, más segura y legítima, en el caso del teatro, que la transcripción por escrito, todavía no garantiza un respeto de la herencia y de la tradición, porque se corre gran riesgo de que sean transmitidos fragmentos de informaciones *trucos* y procedimientos baratos. Jovet (y a continuación de él, Vitez) insiste con razón en la dificultad de heredar el espíritu de la Tradición. Él opone las tradiciones, "procedimientos, trucos, (...) manidos, copiados y vueltos a copiar unos de otros: escorias inútiles de las cuales debería desembarazarse el trabajo teatral", a la Tradición, es decir, la historia del teatro, "la continuidad de sus ejercicios, de sus representaciones, de sus obras, de sus comediantes".²² En el mismo espíritu, Vitez desea reinventar la tradición quitándose la marca de ella. "Se trata de rehacer la tradición, pero no de ser engañado. Si se reinventa

la tradición al mismo tiempo se la presenta de manera crítica, se recibe de ella la convención pero no se cree en ella".²³ Con Vitez, nos damos cuenta de la actitud resueltamente (post) modernista de este tipo de puesta en escena. Ya el problema no es conservar la tradición (tarea por los demás imposible, incluso en la Comedia Francesa), ni comprender su esencia (Copeau, Jovet), ni tampoco retorcerla con propósitos realistas socialistas (Brecht); se trata, actualmente, de inscribir el trabajo moderno en la tradición clásica. La actual desconfianza *postbrechtiana* por cualquier puesta en escena sociológica recubierta por un denso comentario económico-político-socio-crítico no tiene otra causa que este tipo de proyecto viteziano, donde la relación con la herencia de la tradición no es ya cuestión de apropiación burguesa o de asimilación socialista, sino de uso "intertextual o irónico de los códigos de representación tradicionales y de las convenciones escénicas".²⁴ Ahora bien, este uso de los códigos, es tanto la puesta en escena de vanguardia quien lo realiza, trabajando con las obras clásicas, como el trabajo postmoderno

de creadores como Robert Wilson, Richard Foreman o Laurie Anderson. Más que intentar apresar una escritura dramática postmoderna resulta más legítimo interrogar a la puesta en escena en cuanto a su actitud frente al sentido: ¿cree ella en él?, ¿lo desea?, ¿busca aprehenderlo?

5. La herencia del teatro postmoderno

Ya se ha señalado la dificultad en comprender tangiblemente la manera de heredar del teatro. Para el teatro dramático, es relativamente fácil observar la relación de la modernidad con la tradición, examinar con Szondi, por ejemplo, cómo una forma dramática es contradicha y reapropiada por el teatro expresionista o épico. Pero, ¿para el arte de la puesta en escena? La huella textual (indicaciones escénicas, *lazzis*, texto de los diálogos, descripción exterior de los sucesos escénicos) no es sino un residuo muy delgado de la representación, y ¿quién quisiera heredar de un residuo? Es pues, sin gran pesar, que la puesta en escena o el teatro postmoderno renuncian a la herencia textual o dramática, como para asimilar mejor la tradición de la representación, en particular, el acontecimiento único y efímero de la teatralización y de la enunciación escénica, lo que Helga Finter llama "las conquistas de la práctica teatral histórica".

Este teatro es post-moderno en la medida en que no destruye, negándolos en nombre de una ciega creencia en el progreso y de un mito de los orígenes, las conquistas de la práctica teatral histórica, como era todavía el caso de la vanguardia histórica, sino en que él dramatiza los constituyentes de la teatralidad en su dimensión de signo. Este proceso de la negatividad no destruye, sino por el contrario, produce, en un movimiento de desconstrucción, su propio metadiscurso (...)

El postmodernismo, concebido como práctica de destrucción, se compor-

ta, frente a la tradición histórica y a su propia actividad, de manera semiótica, es decir, que su práctica genera al mismo tiempo su propio metadiscurso, abriéndose al infinito del signo y haciendo legible las condiciones de su actividad.²⁵

Se ve toda la diferencia entre las vanguardias históricas (el modernismo) y el postmodernismo: este último no experimenta ya la necesidad de negar una dramaturgia o una concepción del mundo (como lo hacía todavía el teatro del absurdo, por ejemplo); él se dedica a efectuar su propia desconstrucción como método para inscribirse, ya no en una tradición temática o formal, sino en la autorreflexividad, en el comentario de su enunciación, y en su funcionamiento mismo, como si todos los contenidos y las formas no tuvieran ya ninguna importancia a los ojos de la conciencia del funcionamiento, de la enunciación, del *orden del discurso* de los artistas ("Die Redeweise der Künstler", como dice Adorno).²⁶

Así, a pesar de la incoherencia temática de los enunciados, la Obra postmoderna conserva una coherencia de su enunciación, a menudo incluso una gran simplicidad, incluso ingenuidad, de su principio organizador, un principio de armonía que organiza la obra "al menos como un punto de huida".²⁷ De aquí la impresión que da más de un texto postmoderno, o más de una puesta en escena, de no ser más que un juego formal de variaciones que no comprometen ya ni el sentido ni la ideología; de aquí este encierro de la modernidad en ella misma que produce la clausura postmoderna y el hecho de que el postmodernismo niegue cualquier idea de cambio y de progreso.²⁸

Este proceso de auto-contemplación narcisista de la obra de arte postmoderna que la aísla orgullosamente de toda influencia o herencia de los contenidos, reduciéndola a la conciencia de su propio mecanismo homeostático²⁹, no es solamente la marca de obras creadas para significar este mecanismo (como en el espectáculo de Robert Wilson, *I was si-*

ting on my patio..., o en su reciente puesta en escena de *Hamlet-Machine* de Heiner Müller); él es frecuentemente retomado en la puesta en escena de obras clásicas. Así, en la *Bérénice* de Vitez, en 1980, en el Théâtre des Amandiers, la escenografía de Claude Lemaire indica la reflexión del teatro sobre sí mismo, colocando sobre la gran escena una segunda escena donde se representan ciertas acciones. Algunas veces, es el actor el que, como en el *Britannicus* de los propios Racine/Vitez se cita a sí mismo, hace guiños, lleva al máximo de la "ironía barroca" (Barthes) el énfasis y lo patético de las situaciones. En todos estos casos, es la enunciación la que está consciente de sí misma, al punto de producir sentido y de parasitar el enunciado de la fábula y el desarrollo de los motivos.

La relación del teatro y de la puesta en escena postmodernas con la herencia clásica no atraviesa, pues, por un retomar o rechazar una temática, sino por la invención de otro tipo de relación que podríamos comparar con la memoria de una computadora. Este teatro postmoderno, en efecto, es, por así decir, capaz de almacenar, de poner en la memoria esas referencias culturales que se reducen a menudo a informaciones banales y repetitivas (lenguaje de la publicidad, de la ideología, de la conversación corriente). Esta puesta en memoria se efectúa por la repetición de *patterns* sintácticos como en *Kaspar*, de Peter Handke o *Goldene Fenster* de Bob Wilson, por la recuperación de frases (Wilson: *I was sitting on my patio...*) o por acciones (puesta en escena de *Hamlet-Machine*, de H. Müller por R. Wilson). Cualquier nueva información es inmediatamente comparable a estas fórmulas rápidamente puestas en memoria y disponibles en todo momento. A este fenómeno de memoria muy rápida pero muy corta, que reemplaza las alusiones culturales de la obra clásica a una herencia muy pasada, se añade aquél del rechazo de la notación con vistas a la conservación o a una repetición de

la representación. Según Adorno, la idea de la duración de las obras testimonia una concepción burguesa de la propiedad; ella es tan efímera como la época burguesa y es totalmente extraña a ciertos períodos y a grandes producciones.

Concluyendo la *Appassionata*, Beethoven habría dicho que esta sonata sería aún interpretada diez años después. La concepción de Stockhausen según la cual obras electrónicas, no transcritas en el sentido tradicional son inmediatamente "realizadas" en su material y son susceptibles de desaparecer con él, es prodigiosa como concepción de un arte de pretensión enfática que sin embargo estaría dispuesto a perderse.³⁰

La música de Stockhausen como el teatro de Wilson no son en efecto ni notables ni respetables. La única memoria que podemos conservar de ellos es la de las percepciones más o menos distraídas del espectador o el sistema más o menos coherente y cerrado de sus repeticiones o alusiones. La obra, una vez *performada**, desaparece para siempre. Paradójicamente, es en la era de la reproducción mecánica casi perfecta de todo fenómeno técnico, cuando se toma conciencia de que el teatro es efímero, que no puede ser reproducido y que sería vano querer anotarlo para repetirlo. No solamente este teatro hereda restos de informaciones vertidas a lo largo del día por los medios de comunicación o la banalidad de los discursos cotidianos, sino que tampoco sabría prestarse a una imitación, a una filiación o a una herencia. Tiene una memoria implacable, aunque muy corta.

Se ha hablado, por el hecho de este corte del cordón umbilical de la obra con una tradición o una herencia, de un fin de la historia, del "fin del humanismo" -como dice Schechner³¹- e incluso del fin del hombre

*Préstamo lingüístico del inglés *performer*. Entiéndase como realizada, representada. (N. del T.).

quien, según la visión de Foucault, "se borraría, como un rostro de arena a la orilla del mar".³² Y es cierto que el hombre que aparece en los textos de Samuel Beckett, Peter Handke, Botho Strauss o Michel Vinaver ha perdido, por así decir, su identidad o al menos sus contornos. El hombre no tiene ya nada de un individuo inscrito en la historia o histórico que regula todos los problemas. No es más un número, una cifra, un ser alienado o un comportamiento absurdo—como en el teatro del mismo nombre—. Se habría más bien convertido en un portador/intercambiador de discurso, una máquina para decir el texto que no está sometido a lo verosímil de una situación dramática.

Este borramiento del personaje, de la herencia, de la memoria, no implica por tanto, como podrían hacerlo creer los slogan *post-estructuralistas* mal comprendidos, el fin del hombre sino cuando más—no se sabe si es mejor casi—una avalancha de discursos que no pretenden ya estar ligados a una acción visible sobre el mundo, una herencia que se manifiesta en los herederos sin que ellos tengan la posibilidad de aceptarla, de rechazarla o de hacer su selección.

6. Tradición, modernidad, postmodernismo

No es fácil—acabamos de verlo—situar temporalmente y/o lógicamente las nociones de tradición/modernidad/postmodernismo. La frontera es tanto más imprecisa cuanto que lo postmoderno parece elaborarse sobre la imposibilidad misma de continuar oponiendo tradición y modernidad, resultando, según Baudrillard, una "cultura de la cotidianidad":

La tradición vivía de continuidad y trascendencia real. Habiendo inaugurado la modernidad, la ruptura y lo discontinuo, se ha encerrado en un nuevo ciclo. Ha perdido el impulso ideológico de la razón y del progreso y se confunde cada vez más con el juego formal de la transformación.³³

1ª Despolitización

Si creemos en Baudrillard, la modernidad degenera, pues, en postmodernismo, por una especie de usura natural. De ahí su imagen de concepción despolitizada, incluso reaccionaria del arte.³⁴ Según Habermas³⁵, el postmodernismo estaría unido a un retorno de los neo-conservadores, a una reacción sensible en los años 70 y 80, a un movimiento de repliegue ideológico y de despolitización, a eso que Michel Vinaver ha llamado el fin de la "tiranía de las ideologías que ha marcado los años de post-guerra".³⁶

No se puede negar este retroceso político, este rechazo a plantear, como en los años 50 y 60, los problemas en términos de contradicciones sociales, la dificultad del marxismo, filosofía antiguamente dominante de la intelligentsia, en regenerarse para sobrepasar los slogans de los partidos hermanos del Este, las consignas a corto plazo de los partidos comunistas occidentales, la pérdida de confianza en los intelectuales demasiado tiempo considerados poco confiables y despreciados tanto por la derecha como por la izquierda. De esto ha resultado una *nueva filosofía* mucho más desilusionada y cínica, especializada—un poco como el discurso postmoderno—en el análisis de los mecanismos fríos del poder y del funcionamiento de la sociedad. De ahí la extrema desconfianza frente a todas las herencias, singularmente las del marxismo, y la fascinación por la manipulación textual y por la desconstrucción de cualquier obra, clásica o moderna. El postmodernismo se abstiene de toda radicalidad y de toda negación; saquea los estilos precedentes para extraerles lo que le conviene en el momento; rechaza lo que llama la unilateralidad de una lectura o el discurso monolítico de una puesta en escena; relativiza toda interpretación, propone pistas de sentido que se contradicen o se neutralizan. "Despidiendo lo moderno, el postmoderno decreta la extinción de los problemas".³⁷ Pondera la indiferenciación de los lenguajes o de las producciones culturales.

2ª Coherencia y totalidad

La desconfianza frente a la obra de arte como totalidad no data del postmodernismo: la teoría épica brechtiana ya constataba que "no hay nada más difícil que romper con el hábito de considerar un espectáculo artístico como un todo".³⁸ Pero la puesta en práctica de esta fragmentación sólo es realizada cuando se toma el hábito de volver a centrar la obra, de completarla, de crearla sobre la ilusión de totalidad. Sólo obras repetitivas o fragmentarias donde todo es venidero (las diferentes partes de la Opera de Robert Wilson, *Civil wars*, por ejemplo) son lo suficientemente fuertes para resistir a la voluntad de totalización y de reunificación. Nada más, en efecto, parece capaz de integrar la obra en un todo, tan profundo es para el post-modernismo que Lyotard llama "La incredulidad con respecto a los metarrelatos".³⁹ El fin de la totalidad no excluye, sin embargo, la exigencia de coherencia que la reintroduce y la instaura en principio.

A la incoherencia aparente del objeto teatral postmoderno, en efecto, se opone una coherencia de su modo de funcionamiento y de su recepción. La coherencia no concierne ya al modo de fabricación o a la génesis de la obra que estarían ligados a un autor individual, sino se sitúa al nivel de la experiencia estética y de la recepción y de su ley formal.⁴⁰ Hacerlo, el proceso de su fabricación después de su recepción sobrepasa siempre a la obra. Mientras que en Brecht —que se detiene en el umbral mismo del postmodernismo— la fabricación y el proceso están aún dados en función de lo fabricado, del sentido a producir, después de él, en Beckett, por ejemplo, el hacer y la enunciación son un significante irreductible a un significado, a una tesis. Y

sobre todo, se trata de partir de la experiencia estética del receptor: "La experiencia específicamente estética, el hecho de perderse en las obras de arte, no se preocupa de su génesis".⁴¹

3ª Contaminación de la práctica por la teoría

Para apreciar la obra —a falta de aprehenderla y de explicarla— hay que comprender su funcionamiento. De ahí el carácter sistemático, conceptual y abstracto de muchas de estas obras de arte. La teoría desborda sobre la práctica. Resulta difícil separar o distinguir el dispositivo de producción-recepción del trabajo hermenéutico del espectador. Este arte postmoderno utiliza y reinvierte la teoría y el proceso de producción de sentido en todos los momentos y los lugares de la puesta en escena. El texto y la puesta en escena se convierten en la puesta de una práctica significativa, abriéndose a una serie de pistas que se contradicen, se recortan, se alejan de nuevo, se niegan a una significación central o global. La pluralidad de las lecturas está garantizada por la de los enunciadores (actor, música, ritmo global de la presentación de los sistemas de signos), por la ausencia o la movilidad de la jerarquía entre los sistemas escénicos. Se adivina aquí cuánto la teoría del texto y del ritmo⁴² influyen en la práctica escénica; es la decisión teórica de partir de un esquema rítmico, vocal entonativo, coreográfico, lo que da su sentido práctico al texto dramático y/o a la representación. La teoría no se nutre ya de una práctica, previa e incontestable; genera esta práctica. El teatro postmoderno eleva la teoría al rango de una actividad lúdica, propone como única herencia la facultad de re-jugar (re-play) el pasado, en lugar de pretender asimilarlo recreándolo. *

1 Este texto completa y desarrolla algunos pasajes de nuestro artículo. *The Classical heritage of modern drama*, *Modern Drama*, vol. XXIX, number 1, March 1986, p. 1-22.

2 Peter Szondi. *Theorie des modernen dramas*. Frankfurt, Suhrkamp, 1956.

3 Theodor W. Adorno. *Asthetische theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p.235.

4 *Ibid.*, p. 235-236, tr. fr. p. 210.

5 *Ibid.*, tr. fr. p. 206.

6 Maurice Blanchet, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 529.

- 7 Antoine Vitez, *Le devoir de traduire*, Théâtre public, N°44, mars-avril 1982, p. 8.
- 8 Cf. Genia Schulz, *Abschied von Morgen*. Zu den Frauenpostalen im work Heiner Müllers, *Text und Kritik*, N°73, 1982.
- 9 La página siguiente retoma un desarrollo de nuestro artículo *Du texte à la scène: l'histoire traversée*, *Kodikas Kode*, vol7, N°1-2, 1984.
- 10 Peter Brook, *Travail théâtre*, N°18, 1975, p. 87.
- 11 *Ibid* p. 87.
- 12 "Interpretar un texto, no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), es por el contrario apreciar de qué plural está hecho" (S/Z, París, Seuil, 1970, p. 11).
- 13 Kristeva definió la "práctica significativa" como "una escena donde se engendra lo que está entendido como estructura" (Semiotike, París, Seuil, 1969, p. 301).
- 14 *Conversation entre Gildas Bourdet et Antoine Vitez su Britannicus de Racine*. Journal mensuel du Théâtre National de Chaillot, N°1, 1981, p. 4.
- 15 *Ibid*, p. 4.
- 16 *Ne pas montrer ce qui est dit*. Entretien de Antoine Vitez avec Emile Copperman. *Travail Théâtre*, XIV, hiver 1974, p. 50.
- 17 *Ibid*, p. 42.
- 18 Jean-Loup Rivière, *La pantomime du texte*, *L'autre scène*, N°3, 1971.
- 19 Antoine Vitez, *Un plaisir érotique*, Théâtre de l'Europe, N° 1, p. 82.
- 20 Jacques Copeau, *Registres*, II, París Gallimard, p. 73.
- 21 Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, París, Gallimard.
- 22 Louis Jouvet, *Tradition et traditions*. Témoignages sur le théâtre, París, Flammarion, 1951, p. 165.
- 23 Antoine Vitez, *Molière: vers une nouvelle tradition*. *L'école et la nation*, N°287, décembre 1987, p. 51. La oposición entre clásico y tradición es cuestionada por el postmodernismo (cf. nuestros artículos citados en nota 1 y 24). "La oposición de lo moderno y de lo clásico no es cronológica. Lo clásico no es lo antiguo. La modernidad es una manera de pensar. No consiste solamente en una atención particular dirigida más bien al futuro que a la tradición. Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, París, Galilée, 1984, p. 71.
- 24 Cf. nuestro estudio a propósito del *Jeu de l'amour et du hasard* puesta en escena por Alfredo Arias, *Une singularité postmoderne en trois bonds*, *Communication al colloquio L'Age du théâtre en France*, Toronto, mai, 1987.
- 25 Helga Finter, *Das Kamerauge des postmodernen theaters*, *Studien zur Asthetik des Gegenwartstheaters*, Ch. W. Thomsen (ed.), Heidelberg, Carl Winter, 1985, p. 47 y 67.
- 26 Adorno, op. cit. p. 236 (tr. fr. p. 210).
- 27 Adorno, op. cit. p. 236 (tr. fr. p. 210).
- 28 El lazo con la problemática Tradición/modernidad está claramente establecido por Baudrillard en su artículo *Modernidad* de la *Encyclopedia Universalis*. Cf. más abajo, la cita, nota 33.
- 29 Cf. en este sentido Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 1980.
- 30 Adorno, op. cit. p. 265 (tr. fr. p. 236).
- 31 Richard Schechner, *The end of humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- 32 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, p. 398.
- 33 Jean Baudrillard, artículo *Modernidad*, *Encyclopedia Universalis*, 1985, vol. 12, p. 426.
- 34 Lyotard en *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. (París, Galilée, 1986) pone igualmente en duda la noción de progreso que contiene la palabra *post-moderno*, aun cuando la noción la rechace: "Esta idea de cronología lineal es perfectamente moderna. Pertenace a la vez al cristianismo, al cartesianismo, al jacobismo: puesto que inauguramos algo completamente nuevo, debemos, pues, volver a colocar las agujas del reloj en cero. La idea misma de modernidad está estrechamente correlacionada con el principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una nueva manera de vivir y de pensar absolutamente nueva. Sospechamos hoy, que esta ruptura es más una manera de olvidar o de reprimir el pasado, es decir, de repetirlo, que una manera de sobrepasarlo" (p. 120-121). "El *post del post-moderno* significa un movimiento de *come back*, de *flash back*, de *feed-back*, es decir, de repetición, sino un proceso de "ana -", un proceso de análisis, amnesia, de anagnia y de anamorfis que elabora un "olvido inicial" (p. 126).
- 35 Jürgen Habermas, *Modernity versus postmodernity*. *New German Critique*, N°22, Winter 1981, p. 13-14.
- 36 Michel Vinaver, *Sur la pathologie de la relation auteur-metteur en scène*. *L'annuel du théâtre*, saison 1981-1982, *l'annuel du théâtre*, 1982.
- 37 Jean Francois Lyotard, *Du bon usage du postmoderne*, *Magazine littéraire*, N°239-240, mars 1987, p. 96.
- 38 B. Brecht, *Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois*, *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, p. 591, París, L'Arche, 1972.
- 39 Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. París, Minuit, 1979, p. 7.
- 40 Adorno, op. cit. p. 267 (tr. fr. p. 238).
- 41 Adorno, op. cit. p. 267 (tr. fr. p. 238).
- 42 Patrice Pavis, artículo *Rythme*, *Dictionnaire du théâtre*, París, Messidor, 1987. (2a. edición).

PALABRAS SOBRE LAS PALABRAS*

VÁCLAV HAVEL

Dramaturgo
Presidente de Checoslovaquia



En el principio era el Verbo, la Palabra; así se afirma en la primera página de uno de los libros más importantes que conocemos. Esto quiere decir que la Palabra de Dios es la fuente de toda creación. Pero, con seguridad, lo mismo puede afirmarse, de manera figurada, sobre toda acción humana. Y, por cierto, podemos decir que las palabras son la fuente misma de nuestro ser, en verdad la sustancia misma de la forma de vida cósmica que llamamos Hombre. El Espíritu, el alma humana, la conciencia de nosotros mismos, nuestra facultad de generalizar y formular conceptos, de percibir el mundo como mundo (y no meramente como el lugar donde vivimos) y, por último, nuestra voluntad de vivir aun a sabiendas de que un día moriremos, ¿no surgen acaso por medio de las palabras, o aun son directamente creados por ellas?

Si la Palabra de Dios es fuente de toda la creación divina, esa parte de ella que es la raza humana sólo existe como tal gracias a otro de los milagros de Dios: el milagro del lenguaje humano. Y si este milagro es la clave de la historia de la humanidad, también es la clave de la historia de la sociedad. Más aún,

bien puede ser lo primero justamente porque es lo segundo. Porque lo concreto es que si no fuesen un medio de comunicación entre dos o más seres humanos, quizás las palabras no existirían en absoluto.

Hemos sabido todo esto —o al menos se lo ha sospechado— desde tiempos inmemoriales. Nunca ha habido una época en que no estuviera presente en la conciencia humana la noción de la importancia de las palabras.

Pero eso no es todo: gracias al milagro del lenguaje, tal vez sepamos mejor que los otros animales que en verdad sabemos muy poco; en otras palabras, estamos conscientes de la existencia del misterio. Enfrentados al misterio —y sabiendo al mismo tiempo que las palabras virtualmente nos dan forma— hemos tratado sin cesar de penetrar lo que está oculto por el misterio, y de influir sobre ello con nuestras palabras. Como creyentes, oramos a Dios; como magos, invocamos o conjuramos los espíritus, empleando las palabras para intervenir en los acontecimientos naturales o en los humanos. Como súbditos de la civilización moderna —y seamos creyentes o no—, usamos las palabras para construir

* Este artículo fue originalmente publicado en el diario *El Mercurio*, sección Artes y Letras, 25 de febrero 1990. Reproduce los párrafos principales del discurso pronunciado por Havel en la recepción del Premio de la Paz que le otorgó la Asociación de Libreros Alemanes en octubre de 1989.

teorías científicas e ideologías políticas con las cuales explicar o reorientar, con éxito o sin él, el curso misterioso de la historia.

En otras palabras, estemos conscientes de ello o no, y como fuere que lo expliquemos, una cosa parecería evidente: siempre hemos creído en el poder de las palabras de cambiar la historia, y acertadamente, en cierto sentido.

¿Tiene realmente la palabra humana el poder de cambiar el mundo e influir sobre la historia? Y, en caso de que haya habido épocas en que ejerció ese poder, ¿lo conserva hoy?

Resido en un país en que la autoridad y el efecto radiactivo de las palabras se demuestran regularmente con las sanciones que se imponen todos los días a la libertad de expresión. Hace poco, el mundo entero conmemoró el bicentenario de la gran Revolución Francesa. Inevitablemente, recordamos la famosa Declaración de los Derechos del Hombre y de los Ciudadanos, que proclama que cualquiera de ellos tiene derecho a poseer una imprenta. En los mismos días, esto es, exactamente 200 años después de esa Declaración, mi amigo František Stárek fue condenado a dos años y medio de prisión por publicar el periódico cultural independiente *Vokno*, y no en una imprenta privada sino con una fotocopiadora desvencijada y antediluviana. Poco tiempo antes, mi amigo Ivan Jirous fue sentenciado a 16 meses de cárcel por criticar, en un artículo mecanografiado, un hecho que todos saben: que en nuestro país se han visto muchos asesinatos judiciales, y que aún hoy es posible que una persona condenada injustamente muera en prisión por los malos tratos. Petr Cibulka, otro de mis amigos, está encarcelado por distribuir textos *samizdat* y discos de cantantes y grupos musicales contestatarios.

Sí, todo eso es cierto. Vivo en un país en que un congreso de escritores o un discurso pronunciado en él puede remecer al sistema. ¿Se imaginan algo semejante en la República Federal de Alemania? Sí, vivo en un país que hace 21 años fue sacudido por un texto de la pluma de mi amigo Ludvík Vaculík. Como si

hubiera querido confirmar mis conclusiones sobre el poder de las palabras, tituló su declaración *Dos Mil Palabras*. Entre otras cosas, ese manifiesto sirvió de excusa para la invasión de nuestro país que lanzaron una noche cinco ejércitos extranjeros. Y en modo alguno es casualidad que mientras escribo estas palabras, el régimen actual de mi patria se ve remecido por un texto de una sola página, titulado —una vez más, ratificando lo que digo— *Algunas Palabras*. Sí, realmente habito en un sistema en que las palabras son capaces de sacudir toda la estructura del gobierno, en que las palabras pueden ser más poderosas que diez divisiones militares, en que la verdad contenida en las palabras de Solzhenitsyn se consideró tan peligrosa que fue necesario arrojar a su autor al interior de un avión y deportarlo. Sí, en la parte del mundo en que yo vivo, la palabra Solidaridad fue capaz de estremecer todo un bloque de poder.

Vivimos en un mundo en el cual es posible que un ciudadano de Gran Bretaña se vea convertido en blanco de la flecha mortal que apunta contra él —pública y descaradamente— un poderoso de otro país, por el solo hecho de haber escrito determinado libro. Este poderoso lo hizo, aparentemente, en nombre de millones de sus correligionarios. Y además, puede ocurrir en este mundo que parte de esos millones —esperamos que sólo una pequeña parte— adhiera a la pena de muerte decretada.

¿Qué ocurre? ¿Qué significa esto? ¿No es más que una fría explosión de fanatismo, que revive extrañamente en la era de los diversos acuerdos de Helsinki, que es insólitamente resucitado por las muy debilitadoras consecuencias de la muy debilitadora europeización de mundos que inicialmente no tenían interés alguno en la fuerza de la civilización foránea, y por efecto de ese bien ambiguo terminaron agobiados por deudas astronómicas que jamás podrán pagar?

Es, por cierto, todo eso.

Pero hay algo más. Esto es un símbolo. Un símbolo del poder misteriosamente ambiguo de las palabras.

La cuestión es que junto a las palabras de Rushdie tenemos la de Jomeini. Palabras que electrizan a una sociedad con su libertad y su verdad se enfrentan a palabras que hipnotizan, engañan, inflaman, enfurecen, confunden, palabras que son nocivas, aun mortíferas. La palabra como dardo.

No creo que deba ir muy lejos para explicar, especialmente a ustedes, la fuerza diabólica de algunas palabras: tienen la experiencia directa muy reciente de los horrores históricos indescriptibles que pueden engendrar, en determinadas constelaciones políticas y sociales, las palabras hipnóticamente fascinantes, aunque del todo desquiciadas, de un solo pequeñoburgués común y corriente. Reconozco que no logro entender qué fue lo que transfiguró a tan gran número de vuestros padres y vuestras madres, pero al mismo tiempo advierto que debió ser algo extremadamente irresistible, y también extraordinariamente perverso, si fue capaz de confundir, como quiera que brevemente, hasta a ese genio grandioso que dio un significado tan moderno y penetrante a las palabras: *Sein* (Ser), *Da-Sein* (Ser— Ahí, Ser— el Ahí) y *Existencia*.

Lo que pretendo demostrar es que las palabras son un fenómeno misterioso, ambiguo, ambivalente y, también, péfido. Pueden ser rayos de luz en medio de la oscuridad, como dijo Belinsky de la Tormenta de Ostrovsky. También tienen la posibilidad de ser dardos mortales. Lo peor es que en ocasiones son una cosa y otra. ¡Y hasta simultáneamente!

Las palabras de Lenin, ¿qué fueron? ¿Liberadoras o, por el contrario, falsas, peligrosas y, en último término, esclavizantes? Esto aún es materia de controversia para los aficionados a estudiar la historia del comunismo y es probable que el debate continúe en toda su intensidad durante mucho tiempo. Mi impresión personal de esas palabras es que fueron invariablemente frenéticas.

¿Y qué ocurre con las de Marx? ¿Sirvieron para iluminar todo un plano oculto de los mecanismos sociales, o fueron sólo el opaco germen de todos los terribles *gulags* consi-

guientes? No lo sé: lo más probable es que hayan sido ambas cosas a la vez.

¿Y las de Freud? ¿Revelaron el cosmos secreto del alma humana, o no fueron sino fuente de la ilusión que ahora obnubila a la mitad de Norteamérica, de que es posible librarse de los tormentos y la culpa haciéndolos interpretar por un especialista bien remunerado?

Pero quisiera ir más lejos, y plantear una pregunta aún más desafiante: ¿cuál es la verdadera naturaleza de las palabras de Cristo? ¿Fueron el comienzo de una era de salvación, uno de los impulsos culturales más vigorosos en la historia del mundo, o constituyeron la fuente de cruzadas, inquisiciones, exterminios culturales en las Américas, y luego de toda la expansión de la raza blanca, cargada de tantas contradicciones y tantas consecuencias trágicas, entre ellas el hecho de que la mayor parte del mundo se viera relegada a la miserable condición que se conoce como el "Tercer Mundo"? Todavía tiendo a pensar que sus palabras pertenecen a la primera categoría, pero al mismo tiempo no puedo ignorar los innumerables libros que demuestran que, aun en su forma más pura y más nueva, en el cristianismo está inconscientemente codificado un elemento que, al unirse a mil y una otras circunstancias—entre ellas la relativa inmutabilidad de la naturaleza humana—podría de algún modo abrir espiritualmente el camino aun al género de horrores que he mencionado.

Las palabras pueden también tener historia.

Hubo una época, por ejemplo, en que para generaciones enteras de los pisoteados y los oprimidos, la palabra socialismo era sinónimo enfervorizador de un mundo justo; una era en que, por el ideal contenido en esa palabra, las personas eran capaces de sacrificar años y años de su vida, y aun ésta íntegramente. No sé lo que ocurrirá en vuestro país, pero en el mío esa palabra en particular, "socialismo", se convirtió hace mucho tiempo en mero garrote que emplean día y noche ciertos burócratas cínicos y oportunistas con-

tra sus conciudadanos partidarios de la libertad, calificándolos de "enemigos" de él y de "fuerzas antisocialistas". Es un hecho: en mi país, desde hace decenios, no ha sido más que un conjuro que debe evitarse si uno no quiere parecer sospechoso. Hace poco estuve en una manifestación absolutamente espontánea, no organizada por los disidentes, en protesta por la venta de uno de los sectores más hermosos de Praga a unos millonarios australianos. Uno de los oradores, que condenaba en tono airado el proyecto, quiso dar fuerza a su llamamiento al gobierno declarando que luchaba por su hogar en nombre del socialismo, y la multitud prorrumpió en carcajadas. No porque tenga nada contra un orden social justo, sino sencillamente porque acababa de oír una palabra que ha pronunciado como sortilegio por años y años, en todos los contextos posibles e imposibles, un régimen que sólo sabe manipular y humillar al pueblo.

¡Qué extraño destino puede tocar a ciertas palabras! En determinado momento de la historia, puede arrojarse a prisión a personas valerosas y amantes de la libertad porque una palabra significa algo para ellos; y en otro momento, las mismas personas pueden verse en la cárcel porque esa palabra ha dejado de tener significado para ellas, porque se ha transformado de símbolo de un mundo mejor en palabrería hueca de un dictador estúpido.

Ninguna palabra, al menos en el sentido metafórico en que empleo aquí el término *palabra*, tiene sólo el significado que le atribuye un diccionario etimológico. El de cada una de ellas refleja además a la persona que la pronuncia, la situación en que se emplea, y los motivos para hacerlo. Una misma palabra puede, en un momento, irradiar grandes esperanzas, y en otro emitir rayos mortales. Puede ser verdadera en un momento y falsa al siguiente, iluminar por un instante y oscurecer en seguida. En determinada ocasión puede abrir horizontes gloriosos, y en otra abrir el camino hacia un archipiélago entero de campos de concentración. Una misma palabra puede ser un tiempo la piedra angular de la

paz, y luego hacer resonar en cada una de sus sílabas el fuego de las ametralladoras.

Gorbachov quiere salvar al socialismo a través de la economía de mercado y la libertad de expresión, mientras Li Peng lo protege masacrando estudiantes, y Ceausescu asesinando al pueblo y arrasando sus casas con *bulldozers*. ¿Qué significa realmente esa palabra en boca de uno y en la de los otros dos? ¿Qué es esta cosa misteriosa que se intenta rescatar de manera tan diferente?

Hablé de la Revolución Francesa y de la grandiosa declaración que la acompaña. Ese documento fue firmado por un señor que luego estuvo entre los primeros en ser ejecutados en nombre de ese texto sublimemente humano. Cientos, tal vez miles, lo siguieron. *Liberté, Egalité, Fraternité*: ¡qué palabras soberbias! Y qué aterrador puede hacerse su significado. Libertad: poder desabotonarse la camisa antes de la ejecución. Igualdad: la velocidad constante de la guillotina al caer sobre los cuellos. Fraternidad: ¡un dudoso paraíso gobernado por un Ser Supremo!

En el mundo resuena actualmente la palabra gloriosamente promisorio *perestroika*. Todos pensamos que en ella se contiene la esperanza para Europa y para el mundo entero.

Debo reconocer, de cualquier modo, que suelo estremecerme ante la idea de que esta palabra pueda convertirse en un conjuro más, y que termine siendo otro garrote con que alguien nos golpee. No pienso en mi país: cuando la pronuncian nuestros gobernantes, significa más o menos lo mismo que las palabras "nuestro monarca" dichas por el soldado Schweik. No; lo que tengo en mente es el hecho de que aun el hombre intrépido que ahora sesiona ocasionalmente en el Kremlin, y quizás sólo por desesperación, acusa a los mineros en huelga, a las repúblicas o minorías nacionales insurrectas, o a quienes son una minoría demasiado desusada o defienden a minorías nacionales, o a los que tienen opiniones minoritarias demasiado inusitadas, de "poner en peligro la *perestroika*". Me pongo en su lugar. Cumplir la enorme tarea que se ha impuesto es terriblemente difícil. Todo



"Protesta", de Vaclav Havel, en el Public Theater de Nueva York, dirección de Lee Grant. Foto: Martha Swape.

pende del más delgado de los hilos, y prácticamente cualquier cosa puede cortarlo. Si eso ocurriera, todos caeríamos al abismo. Pero aun así no puedo evitar preguntarme si todo este "nuevo pensamiento" no contendrá alguna inquietante reliquia del antiguo. ¿No hay en él algunos ecos del anterior pensamiento estereotipado y de los ritos verbales del *ancien régime*? ¿No comienza la palabra *perestroika* a parecerse a la palabra socialismo, especialmente en las raras ocasiones en que se la esgrime con disimulo contra los mismos que durante tanto tiempo fueron injustamente fustigados con esta última?

Vuestro país hizo un gran aporte a la historia moderna europea. Me refiero a la primera ola de la *détente*: la famosa *Ostpolitik*.

Pero hasta esa palabra conseguía en ocasiones ser resuelta y verdaderamente ambigua. Significó, desde luego, el primer destello de esperanza para quienes anhelaban una Europa sin guerras frías ni cortinas de hierro. Pero al mismo tiempo, desgraciadamente, hubo ocasiones en que significó el abandono de la libertad, condición básica de toda paz

verdadera. Aún recuerdo vívidamente que, al comienzo del decenio de 1970, muchos de mis colegas y amigos oestealemanes me evitaban por temor a que el contacto conmigo —persona que había perdido el favor del gobierno de este país— pudiera enfadar innecesariamente a ese gobierno y con ello poner en peligro la aún precaria *détente*. Naturalmente, no lo menciono exclusivamente por mí, ni menos por autocompasión. Después de todo, aun en esos días, era más bien yo quien los compadecía, pues no era yo sino ellos quienes renunciaban voluntariamente a su libertad. Lo digo sólo para demostrar una vez más, desde otra perspectiva, lo fácil que es que una causa bienintencionada se convierta en traición de sus propios fines, y una vez más debido a una palabra cuyo significado no parece haberse mantenido bajo observación cuidadosa. Puede ocurrir tan fácilmente algo así que prácticamente lo toma a uno desprevenido: sucede imperceptible, silenciosa, furtivamente; y cuando por fin nos damos cuenta, sólo nos queda una opción: el desconcierto tardío.

Como fuere, ésa es justamente la manera perversa en que las palabras son capaces de traicionarnos, a menos que siempre seamos cuidadosos en su empleo. Y con frecuencia, aun el lapsus más pequeño y momentáneo tiene consecuencias trágicas e irreparables, que trascienden con mucho el mundo inmaterial de las meras palabras y penetran profundamente en otro que es material en demasía.

Me acerco, finalmente, a esa bella palabra, "paz".

Desde hace 40 años, la leo en el frontis de todos los edificios y en cada vitrina de mi país. En ese lapso he llegado a contraer una alergia a esa hermosa palabra, como ha ocurrido a todos mis conciudadanos, porque sé y sabemos lo que ella ha significado aquí en los últimos 40 años: ejércitos cada vez más poderosos, pretendidamente para defender la paz.

A pesar del largo proceso de despojar sistemáticamente de todo significado a la palabra paz —peor, de investirla de un significado opuesto al que da el diccionario—, muchos Quijotes de la Carta 77 y varios de sus colegas más jóvenes de la Asociación Independiente por la Paz han conseguido rehabilitar la palabra y restablecer su contenido original. Sin embargo, debieron naturalmente pagar un precio por su "perestroika semántica" —esto es, por poner una vez más sobre sus pies la palabra "paz": casi todos los jóvenes que encabezaron la AIP fueron obligados a pasar algunos meses en la cárcel por sus desvelos. Pero valió la pena. Se rescató una palabra importante de la degradación total. Y no es sólo cuestión de salvar una palabra, como he intentado explicar a lo largo de mi discurso. Se ha salvado algo mucho más importante.

El asunto es que todos los sucesos que tienen gravitación en el mundo real, ya sean admirables o monstruosos, comienzan siempre en el ámbito de las palabras.

Como ya he dicho, mi intención es hoy no transmitirles la experiencia de quien ha aprendido que las palabras todavía cuentan si aún se puede terminar en la cárcel por ellas.

Mi propósito es compartir con ustedes otra lección que hemos aprendido en este rincón del mundo sobre la importancia de las palabras. Estoy convencido de que la misma es de aplicación universal: específicamente, que siempre es útil ser suspicaz frente a las palabras y tener cuidado con ellas, y que nuestra cautela ante ellas nunca será excesiva.

No cabe duda de que la desconfianza frente a las palabras es menos nociva que la confianza infundada en ellas.

Además desconfiar de las palabras y condenarlas por los horrores que puedan estar latentes y a sus anchas en ellas, ¿no es acaso, y después de todo, la verdadera vocación del intelectual? Recuerdo que André Glucksmann, el estimado colega que me precedió hoy en esta sala, habló una vez en Praga de la necesidad de que los intelectuales emulen a Casandra: que escuchen atentamente las palabras de los poderosos, que las vigilen, que adviertan con antelación de sus peligros y que denuncien sus implicaciones siniestras o el mal que pueden invocar.

Hay algo que no debe escapar a nuestra atención, y se refiere al hecho de que durante siglos, nosotros, checoslovacos y alemanes, tuvimos toda clase de problemas para vivir juntos en Europa central. No puedo hablar por ustedes, pero creo poder decir con justeza que en lo que a los checoslovacos respecta, las antiguas animosidades, prejuicios y pasiones, constantemente alimentadas y atizadas a lo largo de los siglos, se han evaporado en el curso de los últimos decenios. Y de ningún modo es casualidad que esto haya ocurrido en un momento en que nos hallábamos abrumados por un régimen totalitario. Gracias a él hemos concebido una profunda desconfianza frente a todas las generalizaciones, charlatanías ideológicas, clisés, consignas, estereotipos intelectuales e intentos insidiosos de manipularnos en diversos niveles emocionales, desde los más elevados a los más bajos. El resultado es que ahora somos en gran medida inmunes a las incitaciones hipnotizadoras, aun las del género tradicionalmente persuasivo de lo nacional o nacionalista. La bruma

sofocante de palabras huecas que nos ha agobiado durante tanto tiempo cultivó en nosotros una desconfianza tan profunda frente al mundo de las palabras mentirosas que ahora estamos mejor capacitados que nunca para ver el mundo como en verdad es: una comunidad compleja de miles de millones de seres humanos individuales y únicos, en los que cientos de atributos hermanos coexisten con centenares de defectos y tendencias negativas. Nunca debe aglutinárselos en una masa homogénea bajo una capa de elipsis vacíos y palabras estériles, para luego, en bloque —como “clases”, “naciones” o “fuerzas políticas”—, ensalzarlos o condenarlos, amarlos u odiarlos, vilipendiarlos o glorificarlos.

Este es sólo un pequeño ejemplo de las ventajas de manejar las palabras con cautela. Lo escogí especialmente para la ocasión, esto es, para el momento en que un checo tiene el honor de dirigirse a un público mayoritariamente alemán.

En el comienzo de todo está el verbo, la palabra.

Se trata de un milagro al que debemos el hecho de que seamos humanos.

Pero al mismo tiempo, es una trampa y una prueba, una celada y una tarea.

Más aún, quizás, de lo que les parece a ustedes, que tienen una enorme libertad de expresión, y que por tanto pueden pensar que las palabras no son tan importantes.

Pero lo son.

Son importantes en todas partes. Una misma palabra puede ser humilde en un momento y arrogante al siguiente. Y una palabra humilde puede transformarse muy fácil e imperceptiblemente en altiva, mientras que convertir una arrogante en modesta es un proceso muy difícil y prolongado. Intenté demostrarlo refiriéndome a la suerte que corrió en mi país la palabra “paz”.

Al acercarnos al fin del segundo milenio, el mundo, y especialmente Europa, se encuentra en una encrucijada singular. Hacía mucho tiempo que no teníamos tantos fundamentos para esperar que todo resulte bien. Al mismo tiempo, jamás ha habido tantas ra-

zones para temer que si las cosas salen mal la catástrofe sería definitiva.

No es difícil demostrar que las principales amenazas que encara el mundo actual, desde la guerra atómica y el desastre ecológico hasta la catástrofe social y civilizacional —me refiero al abismo creciente entre personas y países pobres y ricos— tienen oculta en su interior una sola causa básica: la transformación imperceptible de lo que fue inicialmente un mensaje humilde en otro arrogante.

De manera arrogante, el Hombre comenzó a pensar que, como pináculo y señor de la creación, había alcanzado una comprensión absoluta de la naturaleza y podía hacer lo que quisiera con ella.

Del mismo modo, se dijo que como poseedor de la razón era capaz de comprender íntegramente su historia, y por tanto de planificar una vida de felicidad para todos. Esto le confería hasta el derecho, en nombre de un futuro supuestamente mejor —cuya clave única y exclusiva había encontrado—, de barrer de su camino a quienes no creyeran en su plan.

Con arrogancia, dio en pensar que como era capaz de fisionar el átomo, había alcanzado tal perfección que ya no había peligro de rivalidades nucleares, menos aún de guerra atómica.

En todos estos casos, se equivocaba fatalmente. Eso es muy malo. Pero en todos ellos, comienza a darse cuenta de su error. Y eso es bueno.

Habiendo aprendido estas lecciones, debemos luchar juntos contra las palabras arrogantes, y estar atentos a cualquier germen de arrogancia en palabras que son en apariencia humildes. Esta no es sólo una tarea lingüística. La responsabilidad por y hacia las palabras es una labor intrínsecamente ética.

Como tal, sin embargo, se sitúa más allá del horizonte del mundo visible, en ese ámbito en que habita el Verbo, la palabra, que fue en el comienzo y no es la palabra del Hombre.

No explicaré por qué es así. Lo explicó mucho mejor de lo que yo podría hacerlo vuestro gran antepasado Immanuel Kant. *

EL TEATRO DE BECKETT: UN "INSIGHT" DEL NARCISISMO*

(BECKETT A UN AÑO DE SU MUERTE)

CONSUELO MOREL

Sociólogo, sub-directora Escuela Teatro U. C.

La realidad y las formas propuestas por el teatro tradicional fueron puestas en tela de juicio ante la sucesión de dramáticos hechos que tuvieron lugar a comienzos del presente siglo. Las dos guerras mundiales, la bomba atómica en Japón, el experimento nazi de Hitler, despiertan, entre otras cosas, un eco de profundas contradicciones que pugnan por encontrar nuevas formas y nuevas estructuras expresivas para ser manifestadas.

Esta nueva perspectiva que se produce en general en el arte, toca también el teatro, el que intentará cuestionar el realismo y tomar en cuenta verdades y obsesiones del hombre más cercanas a la experiencia de desolación, vacío de la existencia, y muerte de los grandes mitos y esperanzas, que llenaron por muchos años el corazón humano.

Dentro de las tendencias del teatro contemporáneo, una de sus expresiones más importantes es la del llamado teatro del absurdo de Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov, Camus, entre otros. El dramaturgo del absurdo es un hombre de la post-guerra inserto



en una gran crisis, que intenta responder frente a la vida que ha quedado suspendida en el sin sentido. Sin embargo, el término *absurdo* es cuestionado y aparece mejor el de *nuevo teatro*, pues el mismo Ionesco lo considera un exceso y una imperfección para agrupar a estos autores dramáticos... "Se llama absurdo a aquello que es la denuncia del carácter irrisorio de un léxico vacío de sustancia" nos dice Ionesco en sus *Notas y contranotas*.

Al interior de este teatro, S. Beckett resulta ser una de sus figuras más notables y relevantes. Premio Nobel de Literatura en 1969, no le concedió importancia recibirlo y si bien no lo rechazó, se negó a ir a Estocolmo al momento de la entrega. Para Beckett su vida era "aburrida y sin interés" y nada le importaba demasiado salvo su obra literaria. Una y otra vez ha dicho: "No podría haberlo hecho de otra manera, me refiero a seguir adelante. No podría haber atravesado este terrible y miserable desorden de la vida sin haber dejado una mancha sobre el silencio".

Beckett incursiona en el ensayo, la poe-

* Este artículo fue publicado en el diario *El Mercurio* en la sección *Artes y Letras*, 6 de enero de 1991.

sía, la novela, la radio, la televisión y el teatro, siendo el autor dramático más estudiado y analizado en esta segunda mitad del siglo. Toda la filosofía fue de su incumbencia, desde los fragmentos presocráticos a Heidegger y Sartre, toda la psicología desde William James a Freud y la Gestalt, amigo personal de Joyce, conocedor de toda la gran literatura de Proust, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, etc. Sin embargo, Beckett es, antes que pensador o ensayista, un gran artista y fue su obra dramática la que lo hizo más conocido.

El estreno de *Esperando a Godot*, el 5 de enero de 1953 en el Teatro de Babylone, París, dirigida por Roger Blin, fue un gran acontecimiento. Se aprecia en la obra un gran ascetismo en todos los elementos, los personajes hablan el mínimo, los escenarios están sin decorados y faltos de sensualidad. Vladimir y Estragón llenan el silencio hablando con un lenguaje en el que creen poco y en una eterna espera a un Godot que no aparece. Están ahí, en una situación semi-detenida y donde los sucesos son mínimos y no aportan casi nada al avance dramático de la obra. Beckett mismo explica el significado que tiene el teatro para él: "El eslabón entre el individuo y las cosas ya no existe... hay demasiadas cosas. El ojo es incapaz de captarlos, como la inteligencia de comprenderlos. Por eso, uno crea su propio mundo. Un universo aparte para poder alejarse... Para poder escapar del caos hacia un mundo más simple. El valor del teatro radica para mí en esto. Uno puede montar un pequeño mundo con sus propias reglas, ordenar el juego como en un tablero de ajedrez, claro, y aún el ajedrez es demasiado complejo".

Los personajes en el teatro de Beckett

La obra de Beckett crea una especie de nuevo personaje teatral, desconocido hasta el momento, cuya característica ya no será su voluntad de acción, o su proyecto vital al interior de un plan dramático estructurado, sino más bien su inacción, su sola presencia en medio de un escenario vacío, y donde su

sentir interno se irá manifestando en un lenguaje del todo diferente a la lógica habitual. Los personajes de sus obras están ahí, como sin porvenir, sin pasado claro, sin un futuro predecible, irremediablemente presentes.

No es un teatro de antecedentes y consecuentes, donde el espectador pueda de algún modo anticipar la acción que sucederá posteriormente. Es más bien un teatro donde va surgiendo una angustia y una tensión que se intensifican a medida que la exploración se acerca al núcleo del conflicto. Es un proceso de desentrañamiento y revelación que va trayendo a la conciencia experiencias emocionales fortísimas, en general no reconocidas a primera vista.

Las obras, por lo tanto, a diferencia del teatro aristotélico, no tienen ni comienzo ni fin. Ni siquiera los objetos tienen la consistencia necesaria, como para medir el tiempo con ellos: giran como en un embudo, y su progresión es en intensidad vertical, más que en historia horizontal. Hay una presencia casi agobiante de lo que sucede en el escenario, con personajes cuyas motivaciones son poco claras y cuyo estar es muy desesperanzado. Por eso tal vez el teatro de Beckett tiene una cierta *mudez*, un silencio desde el cual surge un profundo dolor que traspasa el hecho mismo de vivir. Se percibe una exploración de aquel latir del nivel más dificultoso del estar vivo y para eso el lenguaje no sólo sirve poco, sino que las palabras han dejado de ser un buen instrumento para mostrar esta dimensión de la existencia.

Esto mismo puede observarse en *Final de partida*, otra de sus grandes obras. En ésta el nivel de angustia y de vacío es aún mayor que en *Esperando a Godot*. Hay menos esperanza y lo circular y lo repetitivo se agudiza en *Ham y Clov*. El conflicto es así, al interior del sujeto, casi como si ambos personajes fueran dos sectores de una misma mente que lucha por constituirse.

La acción transcurre hacia lo interno, hacia el fondo de la subjetividad con un Ham paralítico, sentado durante toda la obra en su silla de ruedas, intentando controlar a Clov



"Esperando a Godof", en el Berliner Schillertheater, en 1975. Director: Samuel Beckett.

con un silbato. La trama avanza en un conocimiento estético e intelectual que fácilmente toca en la nada y otras veces, sin embargo, se acerca a una progresión metafísica. No se percibe un desarrollo psicológico reconocible, donde exista una cierta ilación de acciones y reacciones. Las conductas, los parlamentos, aparecen fragmentados, contradictorios a veces, como sin un propósito que los ordene.

HAMM: Ahora... (Bostezos) me toca (Pausa) a mí. (Con los brazos extendidos sostiene el pañuelo abierto ante sí) ¡Trapo viejo! (Se quita los anteojos, se frota los ojos, la cara, limpia los anteojos, se los pone, dobla cuidadosamente el pañuelo y lo coloca delicadamente en el bolsillo superior de su robe de chambre. Carraspea, une las puntas de los dedos) ¿Puede exis... (Bostezos) tir miseria más... más grande que la mía? Sin duda. En otras épocas. ¿Pero hoy? (Pausa) ¿Mi padre? (Pausa) ¿Mi madre? (Pausa) ¿Mi...perro? (Pausa) ¿Mi madre? (Pausa) ¿Mi... perro? (Pausa) ¡Oh! admito que sufren tanto como pueden sufrir seres semejantes. ¿Pero acaso digo que nuestros sufrimientos pueden compararse? Sin duda. (Pausa) No, todo es ab... (Bostezos) soluto. (Orgulloso) Más crecemos más satisfechos estamos. (Pausa. Sonríe.) Y más vacíos. (Pausa) . Estornuda) ¡Clov! (Pausa) No, estoy solo (Pausa). ¡Qué sueños... con una sí! ¡Esos bosques! (Pausa) ¡Basta! Es hora de que esto termine, también en el refugio. (Pausa).

Pareciera que las horas no transcurren, que el ritmo es lento y agobiante. No es el tiempo para madurar ni el espacio para crecer. Es algo más ligado al origen o a una perspectiva, que viniendo del origen, da un ángulo más atemporal, oscilante, entre un tiempo que podría denominarse *primordial* y un tiempo cronológico.

El "insight" del narcisismo

La obra de Beckett muestra con claridad el drama de la ruptura de los vínculos y el tema del desamor o de la no aceptación del amor. Podemos decir, como hipótesis, que existe una ausencia de objetos amorosos que permitan rescatarse del odio, de la esclavitud y del sometimiento y que la presencia del otro no logra calmar la angustia.

HAMM: Ayúdame. (Clov se mueve). Busca la sábana. (Clov no se mueve). Clov.
CLOV: Sí.

HAMM: No te daré más de comer.

CLOV: Entonces moriremos.

HAMM: Te daré justo lo necesario para que no mueras. Siempre tendrás hambre.

CLOV: Entonces no moriremos. *(Pausa)* Voy a buscar la sábana. *(Se dirige hacia la puerta).*

HAMM: No vale la pena. *(Clov se detiene)* Te daré un bizcocho por día. *(Pausa)* Un bizcocho y medio. *(Pausa)* ¿Por qué te quedas conmigo?

CLOV: ¿Por qué me retienes?

HAMM: No hay nadie más.

CLOV: No hay ningún otro empleo.

Así vemos como en esta obra sólo se confirma el sin sentido y la soledad sin un vínculo o un puente que conecte con otro. A esto llamamos la crisis del Sujeto con el Objeto, pues para que exista la vida es necesario que exista la posibilidad de regenerar la situación de pérdida original a través de su asunción, constituida en centro del desarrollo. Esto quiere decir tolerarla y repararla, conectándose con alguien fuera de uno que produce fecundidad y permite la vida. Aún más, es necesario tener "Objetos internos buenos" que permitan la ligazón con otros y el amor duradero. Por eso sostenemos que el teatro de Beckett debe entenderse en otro nivel. Es otra la lógica que mueve a los personajes, y la genialidad del dramaturgo consiste, precisamente, en haberla descubierto. El intenta explorar aquella estructura más elemental que vive en el fondo de la mente y que organiza las cosas y las relaciones del mundo interno de un modo determinado, más que mostrar los encuentros y las luchas del personaje con otros, tal como generalmente lo representaba el teatro.

La dramaturgia de Beckett manifiesta, entre otras dimensiones, el gran problema de la intolerancia a la necesidad objetiva del otro para vivir. Es esa dificultad, esos temores, esas resistencias y la angustia que desde allí surge, lo que se manifiesta en obras que comienzan una y otra vez, como girando circularmente sobre sí mismas. Se visualiza a

un ser humano lleno de carencias y necesidades, pero que sin embargo no las tolera, las rechaza, y aumenta su dolor, con un narcisismo que pretende a ratos ser omnipotente y autoabastecido. Son siempre personajes que generan dependencias absolutas entre sí, parejas humanas que no pueden vivir el uno sin el otro, pero que luchan continuamente por romper el vínculo que los une y mantenerse solos, aunque en este intento fracasen inevitablemente.

En *Final de partida*, ambos personajes balbucean permanentemente la necesidad de estar juntos, pero apenas la reconocen les sobreviene la rabia y la destructividad. La obra termina con la separación: el uno sin el

Samuel Beckett. Foto: Jerry Bauer.



otro, son la muerte, y es así que no hay más obra, al disolverse el único vínculo que habría logrado sostenerse. Se juega por lo tanto el *viejo final de partida*.

HAMM: ¿Cómo andan tus ojos?

CLOV: Mal.

HAMM: ¿Cómo andan tus piernas?

CLOV: Mal.

HAMM: Pero puedes caminar.

CLOV: Sí.

HAMM: (*Con violencia*): Entonces, ¿cominal (*Clov va hasta la pared del fondo, se apoya en ella con a frente a las manos*) ¿Dónde estás?

CLOV: Aquí.

HAMM: ¿Vuelvel (*Clov vuelve a su sitio, al lado del sillón*) ¿Dónde estás?

CLOV: Aquí.

HAMM: ¿Por qué no me matas?

CLOV: No conozco la combinación del aparato.

Pausa.

Pensamos que es esta tendencia, o pecado del mundo moderno, lo que percibe Beckett y lo muestra en sus obras. Muchos de sus personajes viven en este nivel de la mente, desde donde brotan mínimos datos de relación objetual más fecunda y donde la fuerza narcisista es reconocida en el teatro, tal vez por primera vez en forma tan desnuda. De triunfar el narcisismo, sin duda, se acaba la experiencia del sujeto, triunfando, entonces, la muerte o sus derivados desintegradores. Esto hace aparecer en el escenario a un hombre que se ha ido desvinculando de los objetos reales como si el mundo externo y la experiencia cotidiana con los demás no le servirían en su crecimiento, o no recibiera nada de ellos. Por eso nos atrevemos a decir que Beckett realiza, como pocos, un *insight* del narcisismo, acercándose a tocar los niveles más primarios y constituyentes de esa experiencia, donde lo más característico consiste en rechazar el estado de necesidad y pretender ser uno mismo el que se autoabastece.

Por eso, el espectador de estos dramas se ve enfrentado a algo pretérito, desconocido, fragmentario, que lo lleva a vivir un

tipo de dolor más propio de la introspección, como si estuviera en juego *el otro lado* de la vida: aquélla donde se juega la vicisitud de conectarse o desconectarse con los otros a los cuales requiero y necesito. Las palabras, en Beckett, han adquirido así una radical autonomía y constituyen un mundo cerrado con frases sueltas, que manifiestan una historia destruida. Aparece tras esto, a nuestro juicio, la gran ausencia de la figura del padre, la pérdida del sentido de paternidad, patética, expresada de mil maneras por todos los personajes, y que lleva a esta sensación a su máxima potencia expresiva, asociada a un dolor sin límites.

Sin embargo, el teatro de Beckett aparece como un *continente* apto y creativo para contener esta vivencia interna, del sin sentido y dolor dando luz con una perfección artística inconmensurable, y con una forma dramática única. Un conocimiento original y nuevo en zonas de tan difícil acceso para el ser humano. Todo lo anterior, aparte de múltiples otros aportes, hace pensar que Beckett percibió los aspectos en extremo angustiosos del vivir cuando se pierde el sentido de amor y del don divino de la Providencia que *da cosas buenas*. En sus obras se advierte a ratos una rotunda ausencia de Dios junto a momentos en los cuales se lo busca con intensidad: a veces incluso se reza con desesperación, buscando a este Padre ausente. Es como si este autor captara, con genialidad, el mecanismo último que está en la base de toda la crisis de esperanza del mundo moderno.

De este modo, el teatro de Beckett revela, a nuestro juicio, el límite máximo de la posibilidad misma de hacer teatro y por ello devuelve la pregunta a toda una vida cultural que perdió sus raíces, su gratuidad, su misterio y su sentido de trascendencia. Desde él, la interrogante por reconstruir la identidad última de la persona y su presencia en el mundo se hace más urgente aún, removiendo la conciencia y provocando una reflexión profunda acerca de la totalidad de la vida humana en la actualidad. •

Nº 100 30 años de *Apuntes*

El 3 de diciembre de 1990 el medio teatral y cultural chileno celebró en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica la aparición del Nº100 de nuestra revista *Apuntes*, con la que cumplió 30 años de publicación ininterrumpida. Juan de Dios Vial, rector de la Universidad Católica, María de la Luz Hurtado, directora de *Apuntes* y Claudio di Girólamo, director y escenógrafo, destacaron el valioso aporte de documentación, reflexión, investigación, docencia, vínculo con los grandes pensadores y realizadores del teatro latinoamericano y mundial y rescate del patrimonio dramático y escénico del teatro chileno que ha realizado *Apuntes* durante estos 30 años.

Apuntes se ha convertido así en una referencia necesaria para todos los interesados en el teatro contemporáneo.



Presidieron la ceremonia: Claudio di Girólamo, María de la Luz Hurtado, Paz Irrazábal, Juan de Dios Vial Correa (Rector de la U. Católica) y Consuelo Morel. Foto: Bernardo Mendoza.



Un aspecto de la celebración del Nº 100 y 30 años de revista *Apuntes*. Entre otros, de izquierda a derecha: Edith del Campo, Hernán Larraín, Germán Bravo, Luz M. Salomayor, Alejandro Siemeking, Sergio Marras, Isidora Aguirre, Sergio Aguirre, Padre Miguel A. Ferrando, Nissim Sharim, Ana González, Daniel Justim, Consuelo Morel, Sonia Oyarzún, Renato González y Paz Irrazábal. Foto: Bernardo Mendoza.

SONIA FUCHS

A Sonia le gustaba volar alto. Era un avión a chorro que rompía la *barrera del sonido* con su eficacia, su tesón en el trabajo, su impetuosidad en producir, producir y producir y, por qué no decirlo, también con "sus gritos y grandes zancadas".

Le gustaba volar para recorrer el mundo y llegar a lugares tan lejanos como Nepal o tan cercanos como Caburga.

Para quienes trabajamos en el medio teatral, televisivo y universitario, no es necesario hablar de Sonia, pues es bastante conocida. Pero para quienes solamente leían su nombre como productora ejecutiva en las pantallas de televisión o en los programas de teatro, es bueno conocer algo de ella.

Físicamente era una mujer estupenda, buena moza, alta, elegante de gran prestancia.

Trabajó por necesidad, desde muy joven, como secretaria. Posteriormente cuando Ricardo Jordán, su marido, ocupó el cargo de Secretario General de la Pontificia Universidad Católica, entró a colaborar *ad honorem* en nuestra universidad. Ahí tomó contacto con la recién formada Escuela de Artes de la Comunicación (E.A.C.) y empieza a crear y entregar ideas para programas de televisión y a producir obras teatrales. Entra como docente de planta a dicha escuela y es formadora de una multitud de discípulos que hoy día son destacados directores y productores en teatro y televisión.

Viaja a Londres a estudiar y perfeccionarse en la B.B.C. Vuelve después de un año, con miles de proyectos y una metodología en

el área de la producción, que sin duda marca un hito de ahí en adelante en cómo producir obras teatrales y programas televisivos con la mayor eficacia, creatividad y rigurosidad en nuestro país.

Quién no recuerda *La sal del desierto*, una de las primeras teleseries grabadas en Chile en 1972: su acuciosa investigación histórica, su ambientación y vestuario de época; quienes trabajamos en ella no podremos olvidar la mano de Sonia, con un inmenso anillo, que iba dando vueltas una a una las páginas de un gran libro donde estaban escritos los créditos.

Produjo siete obras teatrales de dramaturgos chilenos adaptadas a la televisión, consiguiendo ella su financiamiento.

Al dar término la universidad a la E.A.C., queda solamente el Programa de Televisión y la Escuela de Teatro. Ella sigue impartiendo docencia y produciendo en ambas unidades.

Posteriormente se cierra el Programa de Televisión y se concentra en la Escuela de Teatro. Inolvidables son algunas de sus producciones como *Hamlet*, de Shakespeare; *María Estuardo*, de Schiller; *Las tres hermanas*, de Chéjov; *La vida es sueño*, de Calderón; sólo por citar algunas.

Pero el *bichito* de la televisión la había picado muy fuerte y pasa a ocupar su tiempo entre la Escuela de Teatro y Televisión Nacional, donde crea el área dramática de Canal 7, rodeándose de un equipo muy eficiente de colaboradores, muchos de ellos sus ex-discípulos de la universidad. Ultimamente, ejercía un alto cargo ejecutivo en este canal.



Sonia Fuchs. Foto: Carmen Fullé

Con su tesón y tosudez saca adelante las teleseries, que permiten dar trabajo a un sinnúmero de actores, guionistas, directores, técnicos etc. En momentos muy difíciles de *listas negras* ella consigue, con su gran sentido humanitario y apertura política, abrir espacios de trabajo y reconciliación.

Su gran proyecto televisivo lo pudo llevar a cabo en 1989 al grabar la miniserie que tanto anhelaba *Sor Teresa de los Andes*, que por su excelencia en producción y actuación, ganó todos los premios de la crítica especializada y el apoyo y agradecimiento de la Iglesia Católica y de los telespectadores.

Esa es, en una síntesis muy apretada, la vida profesional de Sonia.

Para quienes compartimos largos años de trabajo y amistad, su aparente dureza, exigencia y terquedad alemana eran solamente una máscara que ocultaba su gran sensibilidad, generosidad, un sentido de humor muy *chilensis* y, aunque cueste creerlo, una gran inseguridad.

Pocos días antes de su vuelo final estuvo comiendo en mi casa, recordando anécdotas

divertidas y sobre todo *chocheando* con las fotografías de sus nietos; "por fin tenía a una niñita en su casa a quien comprarle vestidos y regalinear". Orgullosa de sus tres hijos y las metas logradas por ellos en su trabajo. Dichosa con su casa en la playa donde podría disfrutar algunos días de tranquilidad junto a Ricardo.

Su gran preocupación era que a su madre y hermana no les faltara nada y gozaran de una vejez tranquila y sin sobresaltos.

Lo más destacable en un ser humano no son los éxitos, los halagos, el bienestar económico sino la gran virtud de la bondad, y creo que el mejor homenaje que se puede decir de Sonia es: "Era una mujer buena".

Sonia tenía tres grandes temores: temía la vejez, la enfermedad y la pobreza.

Dios, en lo que para muchos es absurdamente incomprensible, en su infinita bondad y amor, tronchó en un accidente aéreo, aparentemente, el vuelo de Sonia y Ricardo en el preciso momento que gozaban de una madurez plena, de buena salud y bienestar.

Duele la partida de Sonia, va a hacer mucha falta a su familia, amigos, colegas y a quienes abrió tantas fuentes de trabajo.

Pero su alma voló rauda a grandes alturas y espacio infinito. Me imagino a Sonia gritándole a San Pedro que le abra rápido las puertas y con sus grandes zancadas llegar ante la presencia de Dios y a los pocos minutos (aunque en ese lugar no existe el tiempo), le dirá con sus ojos de lince observando: "Dios mío, todo es excelso, pero yo creo que sería más eficaz si...", y la Virgen María la llamará a su lado y sonriendo le dirá: "No te preocupes más Sonia, mi Hijo lo hace todo perfecto" y ella, que le gustaba pedir consejos y escuchar, la escuchará.

Por fin, junto a Ricardo, descansa y goza de la plenitud de la Gloria.

Gracias Sonia por todo lo que nos diste y nos seguirás dando. Tu presencia y recuerdo permanecerán.

A Dios amiga.

Paz Yrarrázaval Donoso

AUTORES Y TEXTOS DE OBRAS TEATRALES PUBLICADAS POR REVISTA APUNTES A TRAVÉS DE SUS 30 AÑOS

- Acevedo Hernández, Antonio: **Arbol viejo**, drama en 3 actos. Apuntes N°69, abril 1968.
- Acevedo Hernández, Antonio: **Quién quiere mi virtud**, comedia en 1 acto. Apuntes N°25, diciembre 1962.
- Aguirre, Isidora: **Carolina**, comedia en 1 acto. Apuntes N°46, marzo 1965.
- Aguirre, Isidora: **Entre dos trenes**, drama en 1 acto, Apuntes N°20, abril 1962.
- Aguirre, Isidora: **Las sardinas**, Monólogo en un acto; Aguirre, Isidora: **La micro**, monólogo en 1 acto; Aguirre, Isidora: **El periodista**, monólogo en un acto. Apuntes N°65, diciembre 1966.
- Aguirre, Isidora: **Lautaro**. Apuntes N°89, noviembre 1982.
- Arce, Blanca y J. Malbrán, Pedro: **Baraje el naipe mi comandante**, sainete. Apuntes N°92, septiembre 1984.
- Arce, Blanca: **El dominó verde**, melodrama en 3 actos. Apuntes N°91, noviembre de 1983.
- Arrau, Sergio: **La multa y Rucapequenización del membrillo**, ambas obras en 1 acto. Apuntes N°77, julio 1969.
- Barrios, Eduardo: **Por el decoro**, comedia en 1 acto. Apuntes N°29, junio 1963.
- Barros Grez, Daniel: **El avaro**. Apuntes N°85, noviembre 1979.
- Benavente, David: **La ganzúa**, en 2 actos. Apuntes N°58, mayo 1966.
- Brncic, Zlatko: **Elsa Margarita**; Cuadra, Fernando: **Doña tierra**; Debesa, Fernando: **Mamá Rosa**; Sieveking, Alejandro: **Mi hermano Cristián**; Vodanovic, Sergio: **Deja que los perros ladren**; Heiremans, Luis Alberto: **El tony chico**; Díaz, Jorge: **Topografía de un desnudo**; Fragmentos de teatro chileno. Apuntes N°64, noviembre 1966.
- Brunet, Marta: **El árbol solo**, comedia infantil en 1 acto. Apuntes N°22, junio 1962.
- Cáceres, Olga: **Honrarás a tu madre**, melodrama. Apuntes N°91, diciembre 1983.
- Campaña, Gustavo: **Tarzán en el matadero**, comedia en 1 acto. Apuntes N°51, agosto 1965.
- Caviodes, José: **Eramos tan felices**, en 1 acto. Apuntes N°68, marzo 1968.
- Cerliani B., Mila: **La cara al desayuno**, farsa en 1 acto. Apuntes N°52, septiembre 1965.
- Chejov, Anton: **Petición de mano**, 1 acto. Apuntes N° especial, noviembre 1981.
- Córdova, Lucho y Vargas, Américo: **A mí me lo contaron**, comedia farsesca en 1 acto. Apuntes N°47, abril 1965.
- Córdova, Lucho: **El aprendiz de drácula**, sainete. Apuntes N°92, septiembre 1984.

- Cuadra, Fernando: **Con el sol en las redes**, pieza didáctica en 1 acto. Apuntes N°75, mayo 1969.
- Daycard, Enriqueta: **El caballo bajo el sofá**, comedia en 1 acto, Apuntes N°15, septiembre 1961.
- De la Vega, Daniel: **El bordado inconcluso**, comedia en 1 acto. Apuntes N°31, agosto 1963.
- Debesa, Fernando: **El enemigo de los perros**, comedia en 1 acto. Apuntes N°41, agosto 1964.
- Debesa, Fernando: **Primera persona, singular**, drama en 1 acto. Apuntes N°33, octubre 1963.
- Del Campo, Santiago: **Otra vez como antes**, canción de amor en un cuadro. Apuntes N°26, mayo 1963.
- Díaz Meza, Aurelio: **Amorcillos**, comedia en 1 acto. Apuntes N°32, septiembre 1963.
- Díaz Meza, Aurelio: **Martes, jueves y sábado**, diálogo en 1 acto. Apuntes N°30, julio 1963.
- Díaz, Jorge: **Algo para contar en navidad**, en 1 acto. Apuntes N°61, agosto 1966.
- Díaz, Jorge: **El cepillo de dientes**, farsa en 1 acto, Apuntes N°16, octubre 1961.
- Díaz, Jorge: **La mala noche de don etcétera**, hosanna con aire de tonada en 1 acto. Apuntes N°45, diciembre 1964.
- Díaz, Jorge: **Oscuro vuelo compartido**, drama en 2 actos. Apuntes N°97, diciembre 1988.
- Donoso, Hugo: **Los payasos se van**, comedia romántica en 2 actos. Apuntes N°60, julio 1966.
- Donoso, José y Cerda, Carlos: **Este domingo**, drama en 2 actos. Apuntes N°100, junio 1990.
- Dragún, Osvaldo: **Los de la mesa 10**, una historia para ser contada. Apuntes N°73, marzo 1969.
- Echeverría, Mónica: **Chumingo y el pirata de lata**. Apuntes N°90, noviembre 1983.
- Echeverría, Mónica: **Nuevas aventuras de Quiquirico**, comedia infantil en 2 actos. Apuntes N°55, diciembre 1965.
- Eurípides: **Medea**, charla dramatizada. Apuntes N°62, septiembre 1966.
- Fernández, Maité: **Para saber y cantar**, juego infantil en 2 actos. Apuntes N°72, julio 1968.
- Gajardo Aravena, Sergio: **Sueño de navidad**, fantasía en 1 acto. Apuntes N°34, noviembre 1963.
- Gajardo Velásquez, Enrique: **El secreto**, farsa en 1 acto. Apuntes N°35, diciembre 1963.
- Genovese, Carlos y Castro, Oscar: **Sálvese quien pueda**. Apuntes N°86, julio 1980.
- Gheon, Henri: **El camino de la cruz**, 14 estaciones. Apuntes N°66, abril 1967.
- Gáiraldes, Ricardo y Gené, Juan C.: **El herrero y el diablo**, comedia en 1 acto largo. Apuntes N°59, junio 1966.
- Handke, Peter: **No más**, basado en *El pupilo quiere ser tutor*, pantomima. Apuntes N°93, abril 1985.
- Heiremans, Luis A.: **El mar en la muralla**, comedia en 1 acto. Apuntes N°43, octubre 1964.
- Heiremans, Luis A.: **Sigue la estrella**, obra de navidad en 1 acto. Apuntes N°17, noviembre 1961.
- Heiremans, Luis Alberto: **Cuentos y canciones de la mamá**, espectáculo en torno a cuentos y canciones del folklore. Apuntes N°53, octubre 1965.
- Heiremans, Luis Alberto: **La ronda de la buena nueva**, comedia de navidad en 1 acto. Apuntes N°23, octubre 1962.
- Lautaro, obra basada en *La Araucana*. Trabajo del Taller de Teatro. Universidad La Frontera, Temuco. Apuntes N°76, junio 1969.
- Littin, Miguel: **Tres para un paraguas**, farsa en 1 acto. Apuntes N°48, mayo 1965.
- Llanos, Gilberto: **El teorema**, farsa en 1 acto. Apuntes N°24, noviembre 1962.
- **Los payasos de la esperanza**, creación colectiva del Taller de Investigación Teatral. Apuntes N°84, diciembre 1978.

- Machado, María Clara: **El fantasmita Pluft**, comedia infantil en 1 acto. Apuntes N°36, marzo 1964.
- Machado, María Clara: **El rapto de las cebollitas**, farsa infantil en 3 actos. Apuntes N°44, noviembre 1964.
- Martorelli P., Cristóbal: **Antonín**, cuento infantil en 1 acto. Apuntes N°49, junio 1965.
- Meza, Gustavo: **Cartas de Jenny**, drama en 13 escenas. Apuntes N°99, octubre 1989.
- Mook, Armando: **Isabel Sandoval, modas**, comedia en 2 actos. Apuntes N°50, julio 1965.
- Mook, Armando: **Señorita charleston**, comedia en 2 actos. Apuntes N°67, Junio 1967.
- Mook, Armando: **Un crimen en mi pueblo**, comedia policial en 1 acto. Apuntes N°21, mayo 1962.
- Moreno, Gloria: **La breba pelá**, entremés campesino en 1 acto. Apuntes N°57, abril 1966.
- Murillo, Valentín: **El patio de los tribunales**. Apuntes N°83, noviembre 1975.
- Osgood, Lawrence: **Jaque**, farsa en 1 acto. Apuntes N°40, julio 1964.
- Parra, Roberto adaptación de Pérez, Andrés: **La negra Ester**, 5 actos. Apuntes N°98, abril 1989.
- Pineda, José y Sieveking, Alejandro: **Peligro a 50 mts.**, en 2 actos. Apuntes N°70 junio 1968.
- Pineda, José: **El robot Ping-Pong**, comedia infantil-musical en 1 acto. Apuntes N°38, mayo 1964.
- Requena, María Asunción: **Pan caliente**, comedia dramática en 2 actos. Apuntes N°71, junio 1968.
- Roepke, Gabriela: **La telaraña**, drama en 2 actos. Apuntes N°54, noviembre 1965.
- Roepke, Gabriela: **Los peligros de la buena literatura**, comedia en 1 acto. Apuntes N°18, diciembre 1961.
- Roepke, Gabriela: **Una mariposa blanca**, comedia en 1 acto. Apuntes N°13, julio 1961.
- Rojas, René: **Aysén de nieve y sangre**, melodrama en 1 acto. Apuntes N°74, abril 1969.
- Ruiz, Raúl: **El niño que quiere hacer las tareas**, farsa en 1 acto. Apuntes N°14, agosto 1961.
- Savage, George y Savage, George Jr. : **El motociclista**, comedia en 1 acto. Apuntes N°40, julio 1964.
- Schechner, Richard: **El último día de Franz**, farsa trágica en 1 acto. Apuntes N°56, marzo 1966.
- Sieveking, Alejandro: **Cuando no está la pared**, comedia en 1 acto. Apuntes N°42, septiembre 1964.
- Sieveking, Alejandro: **El paraíso semi perdido**, comedia en 1 acto, Apuntes N°19, marzo 1962.
- Silva, Jaime: **Arturo y el ángel**, comedia en 1 acto. Apuntes N°39, junio 1964.
- Silva, Jaime: **Los grillos sordos**, comedia infantil en 1 acto. Apuntes N°27, abril 1963.
- Stranger, Inés Margarita: **Cariño malo**, 2 partes. Apuntes N°101, primavera-verano 90-91.
- Tessier, Domingo: **Por Joel**. Apuntes N°87, mayo 1981.
- Urzúa Rosas, Adolfo: **Un hombre**, drama en 1 acto. Apuntes N°28, mayo 1963.
- Vial, Román: **Choche y bachicha**. Apuntes N°80, septiembre 1974.
- Walker, M. Carlos: **Manuel Rodríguez**; Barros, Daniel: **El tribunal del honor**; Luco Cruchaga, Germán: **La viuda de Apablaza**; Acevedo Hernández, Antonio: **Chañarcillo**; Mook, Armando: **Pueblecito**; Fragmentos de teatro chileno. Apuntes N°63, octubre 1966.
- Wolff, Egon: **Espejismos**. Apuntes N°88, octubre 1981.
- Wolff, Egon: **Háblame de Laura**, drama en 3 escenas. Apuntes N°96, octubre 1988.

ESTRENOS NACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1990

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
El gran circo de Chile*	Creación colectiva	Gran Circo Teatro	T. Esmeralda	A. Pérez A. Rogazzi K. Ehrman	Octubre
Un señor de clase media	W. Mayorga		T. Cariola	T. Rodríguez	Octubre
Bar Zeppelin Blues*	D. Arenas		El Conventillo	T. Vidiella Ramón López	Noviembre
Los socios	A. del Bosque	T. Crónica	Anfiteatro Griego Museo Bellas Artes	A. Gutiérrez H. Janckers J. C. Castillo	Noviembre
Cataplum	Enrique Noisvander adapt. Jaime Schneider	Cia. de Mimos de Jaime Schneider	Antonio Varas	Jaime Schneider María Teresa Lobos Gastón Vega Jenny Larena, Alejandra Sánchez y Ximena Parra	Noviembre
El poder del cariño	Padra Torres	Compañía El Puente	Centro Cultural de La Reina	Miguel Jiménez Miguel Jiménez	Noviembre
El descubrimiento de América	Juana Subercaseaux	Inst. de Música y Escuela de Teatro Univ. Católica	Aula Magna Centro de Extensión Univ. Católica	Ramón Núñez Ramón López Ramón López Marco Correa	Noviembre
Mister Humo no ++: al centro de la energía (adap. de El Imperio del humo)	Jorge Díaz		Nuevo Teatro Cariola	Claudio Lillo	Diciembre
La noche del catorce*	Alejo Álvarez	SATCH	Alejandro Flores	Alejo Álvarez	Diciembre
El mundo es un pañuelo	Jorge Díaz		Centro de Extensión Artística y Cultural de la Univ. de Chile	Jorge Guerra Alejandra Balbontin Marco Correa	Diciembre

*Primer montaje.

ESTRENOS INTERNACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1990

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
La jaula de las locas	J. Herman y H. Fierstein		T. Providencia	M. Morgan R. Sanhueza R. Urbila	Julio
El coronel y el diputado*	Bricaire y Lesygues		T. de Coco Legrand	V. Rojas M. Catalá S. Yellinck	Julio
Theo y Vicente segados por el sol*	J. Mesaud	T. U. Católica	T. U. Católica	A. Castro A. Rogozny R. López R. López	Agosto
Locos de amor*	S. Shepard		Arte Cámara Negra	C. Campos C. de Girólamo C. di Girólamo	Agosto
La fierecilla domá	W. Shakespeare (adap. L. Soto R.)	Cia. de T. Chileno	Comunas de Santiago	A. Reeves R. Campusano	Agosto
Marat-Sade	P. Weiss	Escuela de Teatro U. de Chile	Antonio Varas	F. González E. Tello A. Browne M. F. Boquedano	Septiembre
Sex O'Clock*	A. Marriot y A. Foot		Centro Arrayán	E. Lavandero	Septiembre
Crónicas marcianas	R. Brodbery (adapt.)	La Batuta	La Batuta	A. Trojo M. Iribarren y A. Grossi M. Iribarren P. Campos	Septiembre
Hamlet	W. Shakespeare (versión)	Alumnos Teatro U. Católica	Museo Bellas Artes	H. Noguera	Septiembre
Nueve sábanas y media*	Cooney y Chapman	La Faria	Teatro La Faria	J. Vadell S. Bomxhil P. Hormazábal	Septiembre

*Primer montaje

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
La maña	A. Jellicoe	T. Móvil Independiente	Isidora Zegers	V. Carvajal A. Chinga	Octubre
En busca de Pedro Gynt	H. Ibsen (adap.)	T. U. Católica	T. U. Católica	C. Pueller L. Alcáide	Octubre
Relatively speaking	Alan Ayckbourn	Santiago Stage		P. Schwarz P. Seroni	Octubre
New Cities	Paul Zimet	The Talking Band	La Batuta	P. Zimet A. Fingerhut A. Fingerhut G. Berry	Noviembre
Al que le toca le toca	Andrew Bergman			J. Gajardo	Noviembre
I'm not Rappaport	Herb Gardner	Santiago Stage		G. Pugh	Noviembre
Pinocchio	Carlo Collodi (adap. L. Pizarro, J. Lorca, J.C. Zagal)	La Troppa	Diversos lugares comuna de Los Cónes	Colectiva Colectiva Chino González Música: J.C. Zagal	Diciembre
Espectros	Henrik Ibsen	Inst. de Arte Pedro de la Barra	La Salita	Stenda Román	Diciembre
La tía Julia y el escribidor	Adaptación de Enrique Hales	Fundación DUOC	Nuevo teatro Fundación DUOC	M. Iribarren La Batuta D. Fuentes La Batuta	Diciembre
UIF	Juan Carlos Geré	Grupo Actoral 80	Antonio Varas	C. di Girólamo C. di Girólamo C. di Girólamo C. di Girólamo	Diciembre
El marinero	Fernando Pessoa			Alejandro Castilla	Diciembre
Amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín	Federico García Lorca		Municipalidad de Los Cónes	Maria Paz Vial	Diciembre

*Primer montaje

Recopilación: Eduardo Guerrero

Noticias número

Otoño-Invierno 1991
APUNTES DE TEATRO N°102

A 50 años de la fundación del Teatro Experimental
de la Universidad de Chile.

Elementos de la puesta en escena.

Héctor Noguera: "Relación actor-autor-director";

J. C. Gené: "El lenguaje de la acción";

B. Trumper: "Iluminación teatral";

C. di Girólamo: "El lenguaje espacial: el escenógrafo".

Reportaje a los estrenos teatrales más destacados del semestre.

**SUSCRIPCION REVISTA APUNTES
PUBLICACION SEMESTRAL DE LA ESCUELA DE TEATRO U.C.**

	NACIONAL		EXTRANJERO	
	SANTIAGO	PROVINCIA	AMERICA	EUROPA, ASIA OCEANIA
	\$	\$	US\$	US\$
Un año Nº 102 - 103	3.000 <input type="checkbox"/>	3.200 <input type="checkbox"/>	30 <input type="checkbox"/>	36 <input type="checkbox"/>
Dos años Nº 102 - 105	6.000 <input type="checkbox"/>	6.400 <input type="checkbox"/>	60 <input type="checkbox"/>	72 <input type="checkbox"/>
Tres años Nº 102 - 107	9.000 <input type="checkbox"/>	9.600 <input type="checkbox"/>	90 <input type="checkbox"/>	108 <input type="checkbox"/>
Números Publicados	Valor unitario			
Nº 97	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
Nº 98	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
Nº 99	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
Nº 100	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
Nº 101	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>

ADJUNTO PAGO EFECTIVO
 CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE:
 UNIVERSIDAD CATOLICA REVISTA APUNTES

NOMBRE SUSCRIPTOR _____

DIRECCION _____

TELEFONO _____



ENVIAR ESTE CUPON A:
 ESCUELA DE TEATRO U. C., REVISTA APUNTES
 DIAGONAL ORIENTE 3300, SANTIAGO - CHILE
 INFORMACIONES: TELEFONO 2744041 - 2083