

CIUDAD GUATEMALA
Nº 100
30 AÑOS

TEATRO

C.4

aportes

Texto completo de "Este Domingo" de José Donoso
Carlos Cerda, versión teatral de la novela de José
Donoso, Premio Nacional de Literatura.

Reportajes a "Este Domingo" en el montaje de Ictus,
Sueños de Mala Muerte", "Transfusión", "Final
Partida", "Los Brujas de Salem".

Continúa reportaje y polémica
sobre "El Servidor de Dos Patronos".

Foro: "El teatro y la crisis de los
valores y utopías en el fin de siglo".

participan: C. Morel, P. Morandé,
L. Griffere, H. Noguera, M. L. Hurtado,
C. Coloma y D. Guzmán.

Texto completo de El Performer
de Jerzy Grotowski.

TEATRO
Universidad Católica



Nº ISSN = 0716-4440

Revista Apuntes Nº 100 Otoño-Invierno 1990
Número Especial de Aniversario
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 Yrarrázaval

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

Secretaría y Ventas
Marcia Fariás

Diseño Gráfico
Vesna Sekulovic

Foto Portada
Maité Fernández y Dellina Guzmán
Foto: Bob Borowicz

Impresión
Imprenta Cran

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

0.4

Sumario

Verde
24. Teatro, Cine y Literatura
Pontificio Universidad Católica de Chile

REVISTA APUNTES N°100
NUMERO ESPECIAL DE ANIVERSARIO

Editorial

- Tiempo de celebración - *María de la Luz Hurtado* 1
- Arte y humanismo en la Universidad - *Juan de Dios Vial C.* 3

Reportaje a Este Domingo

- Ficha Técnica de **Este Domingo** 9
- Ópticas y avatares - *José Donoso* 10
- La creación actoral en *Ictus* y *la Violeta* - *Elsa Poblete* 12
- A la búsqueda de "objetos perdidos" - *Consuelo Morel* 15
- **Este Domingo**, este de hoy - *Grínor Rojo* 20
- El dedo en la llaga - *Carlos Cerda* 29
- Texto completo de la obra **Este Domingo**
de José Donoso y Carlos Cerda 30
- El espacio escénico y su influencia modificadora de la puesta en escena:
una experiencia del teatro *Ictus* - *Carlos Genovese* 61

Reportaje a Transfusión

- Ficha Técnica de **Transfusión** 71
- **Transfusión** o carreteando en la calle - *Juan Cristóbal Soto* 72
- Crónicas Liguanas - *Arturo Quezada* 76

Reportaje a Final de Partida

- Ficha Técnica de **Final de Partida** 79
- Desde... **Final de Partida** - *Elena Muñoz* 80

Reportaje a Las Brujas de Salem

- Ficha Técnica versión D.A.R. Universidad de Chile 84
- Ficha Técnica versión Teatro Itinerante 85
- Dos versiones para Salem - *Carola Oyarzún* 86

Reportaje a El Servidor de Dos Patronos (continuación)

- Un día en Venecia. Una puesta sobre el teatro del Teatro de Goldoni - *Ramón Griffero* 91
- A propósito de una carta abierta - *Ramón Griffero* 95

- Tema de discusión:

El teatro y la crisis de los modelos y utopías en el fin de siglo

- El rescate de lo humano en la cultura teatral - *Consuelo Morel* 97
- El teatro como encuentro en la tradición oral y re-dramatización de la vida - *Pedro Morandé* 99
- De autorías, dogmas y espacio - *Ramón Griffero* 101
- El actor, las emociones y la vida interior del personaje - *Héctor Noguera* 104
- Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo - *María de la Luz Hurtado* 105
- El teatro y las utopías en reflexiones desde lo psicoanalítico - *Jaime Coloma* 112
- El teatro, el tema y la metáfora - *Delfina Guzmán* 115

Teoría Teatral

- Samuel Beckett: la descontextualización del texto - *Jaime Coloma* 117
- El Performer - *Jerzy Grotowski* 133

Pedagogía Teatral

- La doble naturaleza del actor: el vidente y el artesano - *R. Osorio* 136
- Panorama de las Escuelas de Teatro en Chile - *Ana Josefa Silva* 139

Memorias

- A diez años de la muerte de Eugenio Dittborn - *Consuelo Morel* 152

Reseñas

- Egon Wolff: Teatro Completo - *Eduardo Guerrero* 155
- Nómina de estrenos primer semestre de 1990 en Santiago 156

Editorial

TIEMPO DE CELEBRACIÓN

Todo confluye casi mágicamente para que este número 100 de *Apuntes* sea uno verdaderamente especial.

Hace justamente treinta años que Don Eugenio Dittborn y sus colaboradores del entonces Teatro de Ensayo de la Universidad Católica crearon la pequeña revista de teatro, de factura artesanal y de tapas celestes de cartón, con el símbolo de las dos palomas que alzan el vuelo. Quizás con ellas Don Eugenio expresaba su anhelo de proyección en el tiempo y el espacio de la unidad, del contacto con fuentes universales del arte teatral como son las palomas del Vieux Colombier. A los diez años de la muerte del que condujera por tantas décadas nuestro Teatro, nos sumamos al recuerdo y homenaje que le brinda en estas páginas la Subdirectora de nuestra Escuela, Consuelo Morel.

Como muchas otras de sus visionarias iniciativas en la docencia y en la creación teatral, esta Revista siempre encontró alguien dispuesto a continuarla y perfeccionarla. Su permanencia nos habla de una relación con un medio que la acoge, la utiliza, se expresa en ella. Podemos ya con este número 100 sentir que hemos forjado una tradición perdurable, rara en la a menudo efímera vida de las revistas culturales en nuestro continente.

El Premio Ollantay mención Publicaciones Teatrales, recientemente otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral a nuestra Revista en una imponente ceremonia en Bogotá, estableció este reconocimiento a nivel internacional. Nuevo motivo de alegría y celebración.

En esto de los premios hay otras felices coincidencias para nuestro especial número 100. Nos permite, por ejemplo, sumarnos al Premio Orden al Mérito Andrés Bello recibido por la actriz Delfina Guzmán del Gobierno de Venezuela, cuya principal trayectoria profesional la ha realizado junto al Teatro Ictus.

Es justamente la última puesta en escena de Ictus –Este domingo– la que ocupa el interés central de nuestro reportaje. Y, al momento de entrar a imprenta, nos

enteramos que el autor de la obra junto a Carlos Cerda, el escritor José Donoso, ha obtenido el Premio Nacional de Literatura en nuestro país, galardón máximo para nuestras letras. Sea también la publicación de la obra completa de **Este domingo** en esta Revista un acto de celebración y reconocimiento a nuestro gran autor y novelista, cercano amigo del teatro.

Así, nuestro número fue siendo uno verdaderamente especial, no por una ritualidad en torno a fechas y etapas, sino por su encuentro magnético con acontecimientos vivos, actuales, dignos del mayor realce. También lo es el que nos encontremos a una década del fin del siglo, momento extraordinario que nos lleva a reflexionar, desde el vértice de la historia, sobre los principios estéticos y visión de mundo que nos acompañaron a través del siglo, y anticiparnos a los que nos conducirán en el próximo. El foro **El teatro y la crisis de los modelos y utopías en el fin de siglo**, organizado por *Apuntes* en el marco de esta celebración, nos aporta una profunda mirada interdisciplinaria a este tema.

También nos interesó recoger en este número 100 de nuestra Revista el pensamiento y el trabajo que hoy día realizan las Escuelas de Teatro que comparten con nuestra Escuela la tarea de formar a las futuras generaciones teatrales en el país. Lugar de puente entre tradiciones y generaciones, y también de experimentación e innovación, creemos que en ellas se juega de manera importante el futuro de nuestra disciplina. Los reportajes a montajes realizados por alumnos de estas Escuelas y la mirada panorámica a las orientaciones y formas de trabajo pedagógico de ellas, aportadas por sus Directores, es una contribución a este reconocimiento. Asimismo, las reflexiones del profesor Osorio sobre las bases actuales de su labor docente entregan elementos a esta tarea.

Finalmente, la publicación en castellano del reciente texto de Jerzy Grotowski **El Performer**, nos parece importante en la línea de la renovación teórica del teatro.

Sea entonces este número 100 uno de especial confluencia de los mejores aportes y maduraciones de nuestro teatro actual, simbolizado con la gran obra de Donoso y Cerda en el montaje de **Ictus Este domingo**, con las memorias de aquéllos que sentaron importantes bases en nuestro teatro como fueron Dittborn y Noisvander, y con lo que hoy se piensa, se trabaja y se crea en las Escuelas de Teatro, lugar de aprendizaje y expresión de las nuevas generaciones. Las utopías del teatro en el fin de siglo las atraviesan a todas ellas. ■

María de la Luz Hurtado
Directora Revista *Apuntes*

ARTE Y HUMANISMO EN LA UNIVERSIDAD

JUAN DE DIOS VIAL CORREA

Rector

Pontificia Universidad Católica de Chile

La publicación del número cien de la Revista *Apuntes*, tiene un significado especial. Desde hace treinta años, y en forma ininterrumpida, se han venido mostrando, en sus páginas, ricas facetas de la actividad artística de nuestra Universidad. Como un homenaje a sus fundadores, a quienes continuaron su obra, y a sus actuales responsables, me atrevo a acoger la amable invitación que me hicieron de publicar unas reflexiones sobre el Arte y el Humanismo en la Universidad. Ellas no aspiran a otra cosa que a dejar un testimonio público del valor que les atribuyo a las direcciones nuevas y fascinantes que tiene la acción universitaria en nuestro tiempo.

Las Artes entraron en la vida universitaria chilena en la década del treinta. Sus Facultades y Escuelas vinieron a cumplir las finalidades habituales a tales organismos: la formación de profesionales, el apoyo indispensable a algunas otras carreras, como es el caso de las Pedagogías y, finalmente, las actividades de Extensión. Estas últimas alcanzaron especial importancia y gracias a ellas el Arte adquirió una presencia nueva en la sociedad chilena. Sin embargo, es claro que cualquiera de las funciones mencionadas podría haber sido cumplida por alguna otra ins-



titución, y que la Universidad estaba sustituyendo a Academias, Conservatorios y organismos análogos, y cumpliendo una tarea de suplencia.

El desarrollo de orquestas, teatros y conjuntos de danza, no significaba una novedad en la concepción de la universidad, sino más bien, la asunción por ésta de funciones sociales que nadie podía o quería desempeñar. La universidad misma, su propia actividad no fue cambiada por la introducción de esta nueva dimensión. Mientras que, en el mismo período, las ciencias penetraban poco a poco en toda la trama de la vida universitaria, y la transformaban desde dentro, las artes quedaban siempre como un conjunto agregado, superpuesto, por mucho que fuera altamente valorado.

Esto puede entenderse mejor si se recuerda que la relación del Arte con la Universidad es de reciente data, y que no es obvia y sencilla. Las Universidades nacieron sin las artes. Más bien el nacimiento de las primeras instituciones universitarias, como la de París, vino acompañado por la decadencia de la enseñanza humanística, bajo el deslumbramiento del método dialéctico. Las "reformas" universitarias, tales como Leyden bajo

el influjo de la ilustración, Berlín bajo el del idealismo, la universidad contemporánea bajo el de la ciencia positiva, llevaron siempre la impronta de alguna forma determinada de concebir la ciencia. Esta concepción, así como su modo de articularse con las formas vigentes del poder político o social, marcan las creaciones universitarias, desde París y Bolonia, hasta la universidad napoleónica, la alemana y la norteamericana moderna. Incluso en la universidad alemana de los albores del siglo XIX, penetrada por una concepción idealista, y por ende totalizadora, de la ciencia, donde podría decirse que llegó a anidar una visión "estética" de la realidad, esta visión permanecía claramente subordinada a la contemplación intelectual. Sirva de apoyo a esta afirmación, la frase de Schelling, en una de sus conferencias sobre el Estudio Académico: "... a partir de aquí resulta claro... que no hay nada que pueda saberse en forma absoluta sobre el arte, como no sea en la filosofía y por medio de ella...".¹

La vida universitaria chilena de la primera mitad del siglo XIX, recibió la decisiva influencia del positivismo, heredero de la ilustración, que penetró incluso en establecimientos católicos que podrían haberla sentido como profundamente extraña. En esa perspectiva, la universidad, sitio de la ciencia, es el hogar de un saber metódicamente alcanzado y obligatoriamente válido, y en torno al cual se articulan los oficios que se enseñan en ella. Allí se privilegia un rigor del conocimiento, que pasa necesariamente por una toma de distancia respecto del objeto y por el pleno ejercicio del principio de la objetividad, que separa nitidamente al observador de lo observado. En tal universidad, ¿qué función tienen las artes como no sea la de procurar el "necesario halago de los sentidos, el descanso, la relajación del espíritu

cansado por ocupaciones más serias"?²

Así miradas las cosas, resulta natural que se estudie la filosofía del arte, la psicología del arte, su historia, su sociología. Pero por importantes que sean tales ciencias, ellas se colocan al margen del arte mismo. Es posible que sea verdad que la universidad haya de acoger al arte por las razones de suplencia mencionadas; es posible que tenga una misión en darles un campo de acción a los artistas. Pero esa incrustación del arte, no es una inserción orgánica. La universidad que se limita a ella, no hace otra cosa que reproducir el modo de ver las artes que prevalece en la edad industrial, cuando la contraposición entre la creación y la producción, generó a los artistas marginados, a los poetas malditos o al arte útil-decorativo, adorno de la vida, simbolizado en el florecimiento de los museos en cuyas paredes se exhiben las obras de arte "como soberbios animales prisioneros".³

Pero no parece admisible relegar al arte a una situación que es en el fondo subalterna. Hubo un tiempo remoto en el que las artes eran como el lazo sensible entre la vida de la ciudad o del pueblo y el reino escondido y misterioso de lo sagrado. Arte, política y religión no se podían disociar. Los ritos y monumentos funerarios, las epopeyas, las imágenes de los dioses, los himnos religiosos, lúdicos o guerreros, estaban siempre aludiendo al fundamento de la vida colectiva. Y más tarde, aun por siglos después de que la crítica racional hubo erosionado y vaciado de su contenido aquella experiencia primitiva, las artes siguieron ligadas a la expresión del amor o de la muerte, situaciones límites, en las que el hombre, aunque esté olvidado de los lazos originales de su existencia social, no puede evitar preguntarse por su propio sentido.

En nuestro fin de siglo, el trágico fracaso

1 "Hieraus erhellt... dass ausser der Philosophie und anders als durch der Philosophie von der Kunst nichts auf Absolute Art gewusst werden könne..."

F.W.J. Schelling, *Vorlesungen über das akademische Studium*. Vorles. 14. Hermann Gentner Verlag, 1959.

2 *Ibid.*

3 Hans Urs von Balthasar, *Verbum Caro: Offenbarung und Schönheit*. Johannes Verlag Einsiedeln.

so del intento de re-crear la vida social sobre bases puramente racionales, parece requerir con especial vehemencia la presencia de esos símbolos concretos del sentido de la existencia del hombre sobre la tierra. En la medida en que una universidad es una institución educadora, ella debe hacerse cargo del hecho de que hay una dimensión de lo humano que no es accesible a través del razonamiento, ni a través de la transformación productiva de la realidad, y que no son sólo algunos de sus miembros sino todos ellos en su conjunto los que deben penetrar en esa dimensión.

El problema central que surge para el hombre de nuestro siglo, es el problema de la cultura. No se trata sólo de las proyecciones de la ciencia o de la técnica, ni del dominio o comprensión de la naturaleza. Se trata, antes que eso, del por qué, del sentido de todo ese afán y aun del de la propia existencia. Ningún esfuerzo educador podrá soslayar esa pregunta, precisamente porque estamos en una época de quiebre o crisis cultural. Hay épocas en la historia en las que la frontera de la disolución parece distante, y el esfuerzo que se hace en la cultura parece no requerir con urgencia de definición, de representación ni de justificación. La época nuestra no es ciertamente una de éstas. Nos pasa ahora lo que tal vez pudo ocurrirle a un romano al que le tocó ver la ruina del Imperio, que había garantizado no sólo una paz material, sino una cierta estabilidad espiritual, y que se veía arrojado a ese tremendo desconcierto que retrata San Agustín en la *Ciudad de Dios*. O bien lo que a un cristiano que en los tiempos de la Reforma vio naufragar una concepción polí-

tica y aun teológica que parecía inatacable e imprescindible. Tal como los hombres de esas épocas, nos preguntamos no sólo por lo que hacemos, sino por el sentido que tiene nuestro hacer. Y la respuesta a la pregunta por el sentido es inmensamente más rica y multiforme que la respuesta científica de estilo convencional. Ella comprende no sólo la formulación intelectual, sino más que eso, una respuesta moral, y requiere también del esplendor de los signos concretos con los que las artes apuntan al misterio. El bien, la verdad y la belleza, son los atributos trascendentales del ser. Y si es cierto que muchas elucubraciones estéticas han abusado de la noción misma de belleza, y pueden haber debilitado su significación concreta, ha sido un poeta de nuestro propio siglo el que la vio bajo un ángulo distinto:

“... Porque lo bello no es sino el principio de lo Terrible, al que apenas soportamos y lo admiramos de tal modo, porque él, sereno, desdeña destruirnos...”⁴

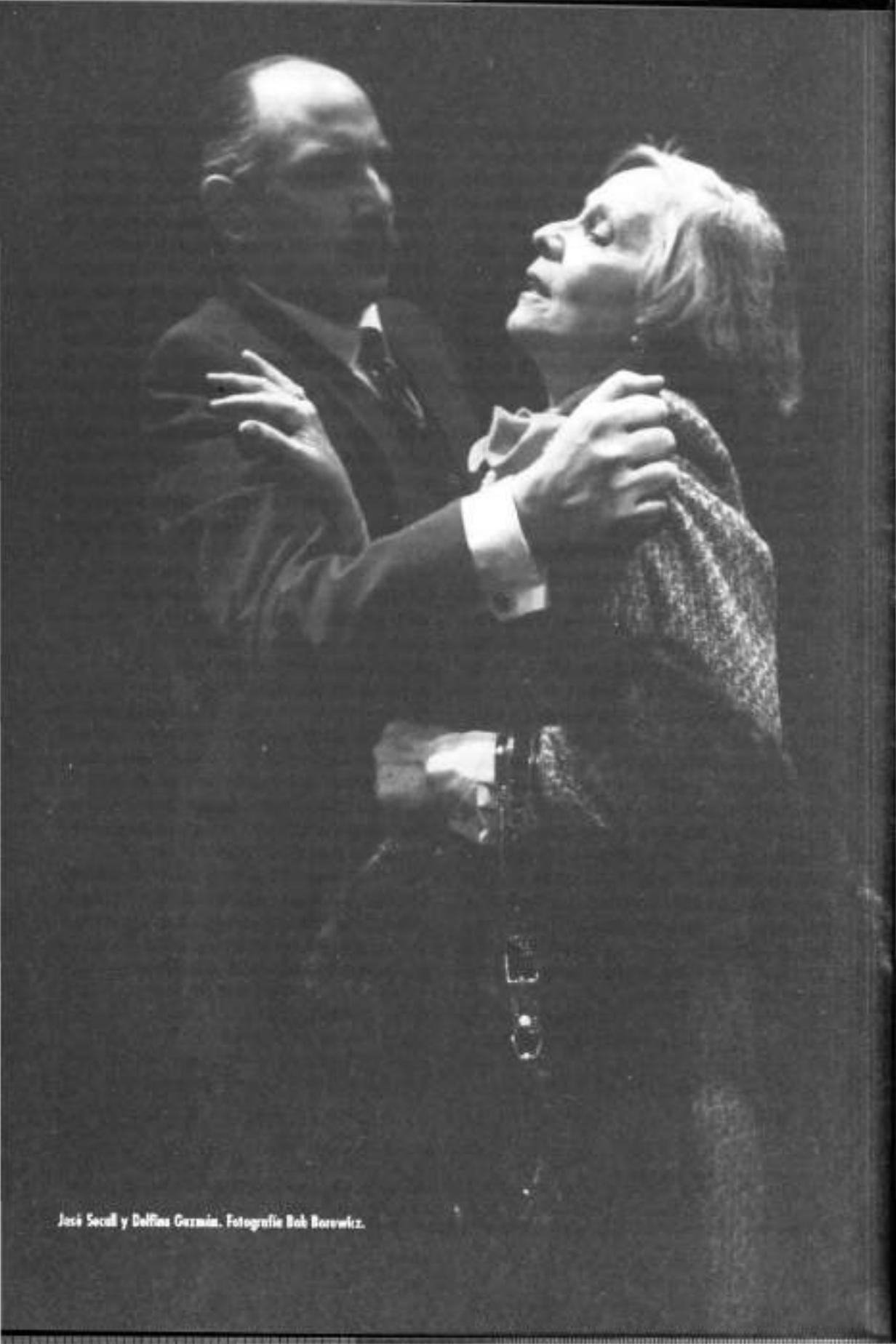
Esa realidad terrible que entreveía el poeta, se halla en el umbral del “mysterium tremendum” que atrae y fascina, el misterio de Dios, que escogió desde el fondo de su eternidad y en el ejercicio de una inefable libertad “no ser sin creación”.⁵

Y el desafío dejado a una Universidad Católica, es escuetamente éste: que no hay educación sin ciencia, no hay educación sin arte, no hay educación sin moral, justamente porque no hay educación sin Dios. •

4 ... Denn das Schöne ist nichts

als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmählt uns zu zerstören... (Rainer Maria Rilke. *Duineser Elegien*. I. Elegie. Insel Verlag)

5 Hans Urs von Balthasar, *Verbum Caro: Offenbarung und Schönheit*. Johannes Verlag Einsiedeln.



José Secall y Delfina Garmín. Fotografía Bob Borewicz.

Reportaje a este domingo

de José Donoso y Carlos Cerda.
Estrenada por el Teatro Ictus en junio de 1990
en la sala La Comedia.

FICHA TÉCNICA

Autor : José Donoso y Carlos Cerda
Dirección : Gustavo Meza
Escenografía e iluminación : Ricardo Moreno
Producción y vestuario : Manena Sotomayor

REPARTO

Chepa Rozas : *Delfina Guzmán*
Alvaro Vives : *José Secall*
Maya : *Nissim Sharim*
Violeta : *Elsa Poblete*
Alvaro Joven : *Fernando Larraín*
Rosita Lara : *Maité Fernández*
Hombre de la armónica : *Oswaldo Osorio*

ÓPTICAS Y AVATARES

José Donoso

Escritor

La vocación de *Este domingo* fue, al principio, teatral. Recuerdo haberle leído ciertas escenas de un posible primer acto a Marta Rivas, y lo bautizamos *Los guantes blancos*. Ella encontró que para un tema tan serio el tono era demasiado frívolo. Debo haber persistido, me figuro, en este trabajo, porque años después le leí otros trozos y otros parlamentos a Nieves Yanko. Ella alegó que el texto trataba de la caridad privada, aunque ese tema estuviera muy fuera de los temas en mis preocupaciones inmediatas. Pasaron muchos años, y al salir de Chile y aún embotellado de mi *Obsceno pájaro de la noche* para el que no lograba encontrar salida, en una casa que tuve en Cuernavaca, comencé a redactar una novela, *Este domingo*, que bien poco tenía que ver con *Los guantes blancos* y que sin embargo era *Los guantes blancos* porque allí estaban planteados mis cuatro personajes. Concluida al año siguiente en Iowa, USA, me sirvió para pagar una deuda contraída con Zig-Zag. Pero pronto fue reeditada en Barcelona por Seix-Barral... luego traducida al inglés, al ruso, al francés, al italiano, etc., etc.

Esta versión está hecha sobre el texto definitivo, el texto madre y hijo de esta novela que es el de Seix-Barral. De este texto me



siento absoluta e inseparablemente responsable.

Lo que se ve en escena en lectus es algo que me gusta mucho que suceda con mis novelas: cuando el texto ya está fijo lo entrego en manos de alguien cuya estética me parezca interesante. El director de esta obra, Gustavo Meza, ha impuesto su óptica, su estética, su sello, su gusto a esta puesta en escena, descartando mucho que a mí me parecía esencial, pero donde veo, ahora que las cosas ya están hechas, el esqueleto que era esencial para su punto de vista, para que la obra llevara su sello basándose, claro, en la adaptación al teatro en que Carlos Cerda y yo trabajamos durante seis meses. Muchos dirán que la novela quedó despojada de su poesía, su magia, su ambientación, su singularidad interior, dejando sólo el trazo grueso del nudo en que los cuatro personajes se enredan. Este, entonces, es mi *Este domingo* que tras un largo periplo de decenas de años y transformaciones sigue siendo mis *Guantes blancos* -ahora no recuerdo por qué se llamaba así ni dónde encajaban los guantes- en uno de sus muchos avatares.

Me deleita la cualidad proteica que poseen algunas obras: pienso en *Las meninas* de Velásquez y Picasso, en *Carmen*, novela de Merimée, luego *Carmen Jones* en las ta-

blas neoyorkinas, luego *Carmen* de Roland Petit en París, y ahora *Carmen* en el ballet-película de Saura, en España. Me gusta que una obra tenga una pluralidad de lecturas e interpretaciones y siga siendo la misma. Esta versión es una interpretación, una de las tantas ópticas posibles para mirar mi novela-madre. *Este domingo*, escrita en 1966; es una fracción del original –fracción desde luego fundamental y que lo abarca todo– pero podrían existir y quizás existirán otras fracciones que contengan otras cosas. Me acuerdo cuando de Hollywood me llamaron para que los autorizara para llevar a la pantalla una versión muy moderna, muy pop –con Patty Smith, que en ese tiempo estaba haciendo popular sus canciones con letra de Verlaine y Rimbaud–, sobre un texto mío que trataba la época en que Rimbaud ya había dejado de escribir y se dedicaba al tráfico de armas y de esclavos en África. Le había interesado pasajeramente a Paul Schrader. No se llegó a hacer la película, pero me embolsiqué los dólares de la opción, y quedó el guión listo para otras andanzas.

Con *Este domingo* no se han multiplicado las opciones y ya fuera de las manos del

autor ésta sería su primera aventura. Lo que presenta *Ictus* es un arreglo que con Carlos Cerda hicimos trabajando seis meses duros, sobre el texto de la novela. No, no es nuestro arreglo, sino el arreglo que Gustavo Meza y el teatro *Ictus* hicieron sobre nuestra obra entregada, puesta cuidada paso a paso por Carlos Cerda. En los ensayos me di cuenta de qué manera mis párrafos, palabras, frases, diálogos, puntos, dos puntos, punto y coma, se transformaban en puro movimiento y presencia, en un tiempo, a lo que las luces y las sombras proporcionaban su específica puntuación y ritmo.

A pesar de la diferencia del idioma con que proyecta el novelista, con el idioma que proyecta el teatrista, me reconozco en *Este domingo* y en todo lo que en la puesta presente falta: un árbol maduro, que al remecerlo deja caer sus frutos y sus hojas, pero que aún así, despojado, reconozco "este es un roble", o "este es un almendro", porque persiste en ellos una vocación única y diferenciada. Este árbol que veremos ahora es distinto, pero tan esencial al que yo pensé, que digo "ha cambiado", pero reconozco lo que es, y es mío. *

Misael Sharim, José Donoso y Delfino Guzmán. Fotografía Bob Borowitz.



LA CREACIÓN ACTORAL EN ICTUS Y LA VIOLETA

ELSA PORLETE

Actriz

Independiente de semejanzas o diferencias, naturales entre gente que se expresa artísticamente, Ictus ha tenido siempre un atractivo especial para mí.

Antes de trabajar aquí, desde la butaca veía yo un algo de juego seductor hacia la platea que me produjo curiosidad. Un juego que aparecía como un guiño permanente de los actores hacia quienes estábamos allí sentados. Un primer plano de la personalidad de los actores jugando un personaje.

Integrada al trabajo como actriz, he sido también seducida por el proceso de creación y luego por la manera de "estar" en el escenario. El esquema de participación permite que quien quiere y puede, vaya ocupando un terreno en el invento colectivo. Personalmente, necesito tener acceso a todos los recovecos de la creación de una obra; no puedo, aunque lo intente, atenerme a pensar y sentir sólo lo que tiene que ver con "mi personaje". He encontrado aquí ya varias veces y cada vez más, esa posibilidad.

Tal vez a actores de otros países les resulte ése un tema ya superado; sin embargo, es un tema importante en Chile el cómo se inserta un actor en la creación. En nuestro país, el teatro ha sido víctima de una manera de crear muy centralista, con cada cual dedica-



do a lo suyo. Conocí montajes en los que jamás vi a un actor sentir la necesidad de hablar con el resto acerca de lo que se está haciendo, o donde la última semana aparece una escenografía, vestuario, iluminación, que vienen a quedarle al actor siempre como ropa ajena.

¿Cuál es, entonces, el placer del actor?

¿El entrar reverentemente en la "unidad estética" del espectáculo?

¿Y qué hay de la óptica de cada quien, de la sensibilidad única, irrepetible, que es la identidad de cada actor?

¿Cómo puede esta identidad satisfacerse o liberar creatividad, poniéndose anteojeras para todo lo que no es "mi personaje"?

Hay quienes, sobre todo entre jóvenes actores, tienen la inquietud por el todo de la creación teatral. Entonces, asumen esta necesidad transformándose en directores, y la satisfacen por cierto. Pero sigo preguntándome cómo lograr que los actores chilenos que seguimos siendo sólo actores, ejerzamos, cada vez más, una condición de artistas creadores y no sólo de oficiantes que interpretan la imaginación de un director y un autor. Ciertamente en el teatro tradicional, el actor se enfrenta a fronteras propias de ese tipo de teatro: se esforzará por entrar en la armonía pro-

puesta por la imaginación de un director, tratará de ser una greda dócil y perceptiva a cualquier movimiento del director.

Creo en la necesidad de un director —también en la creación colectiva existe esa función, pero con características de organizador—, pero me llena de emoción ver actores desarrollados como artistas, responsables de expresarse a sí mismos, como generadores de imaginación y no sólo como intérpretes, mejores o menos buenos.

Es complicado. Para nosotros chilenos, con un teatro muy nuevo, adolescente, es complicado.

Picasso dice "pongo todo lo que quiero y que las formas se las arreglen entre ellas". Adoro esta conclusión. (O punto de partida).

Y que me perdonen, pero creo que hasta aquí el teatro chileno, en general, no aspira a echar fuera aquello que a cada uno no lo deja dormir, aquello que es de vida o muerte expresar, sino aspira más bien a poner lo que "debe ser", y ¿quién dice qué debe ser?

Hablé antes de la manera de estar en el escenario que me atrajo en los actores del Ictus. Descubrí, trabajando aquí, un elemento, tal vez principal responsable de esa "manera": los ensayos son un suceso en sí. Es decir, los ensayos son esa instancia de progresión, de buceo en busca de un resultado final, pero éste se consigue con la suma de sesiones únicas. Todo aparece allí simultáneamente, un sonido, una luz, un objeto, un gesto, una relación, ropas y todos los elementos que harán la escena. Todo debe estar desde el primer instante, todo avanzará junto. La escena se jugará en el ensayo como si fuera el resultado ya acabado.

Casi nunca he visto en Ictus a un actor ensayando con el texto en la mano "leyendo el personaje". Porque es vital que el actor juegue ese momento, muy presente. El curso, la dirección que tome el material que se trabaja, es sensible prioritariamente a lo que acontece en ese juego de ensayo. Entonces, el actor debe ser aquí una persona, un artista; está exigido de participar en un proceso creativo que requiere la particularidad de su mira-

da; puedo y debo poner aquí mi óptica, ese ojo de uno, sólo de uno, que todos los días registra, entiende, siente, goza o vegeta; mi persona con nombre y apellido, liberándose en un colectivo necesitado de cada una de las piezas. A veces sobresaturado de diálogo verbal y reflexión, es cierto; pero, ¿cómo negarse a pensar, sobre todo en el Chile de la dictadura, donde el pensamiento creativo y el diálogo no fueron exactamente pan de todos los días?

Imaginé que con estos primeros pasos de reinstauración de la República en nuestro país, el público quería de inmediato que se le entregara teatro referente a lo que habíamos vivido; sin embargo, con el paso de los meses, me parece que para eso hay tiempo. Estamos demasiado encima, necesitamos algo más de distancia y me parece percibir que la gente llega hoy a las salas con menos ansiedad, con menos urgencia contingente, dejando ser al teatro, en la medida que éste ya no es la casi única tribuna de expresión política y humana que llegó a ser durante años, a veces por vocación inevitable y a veces por presión social tácita.

Este domingo es la primera creación de Ictus en estas nuevas condiciones. Y es una experiencia, también, con un modo de producir artístico diferente.

Este equipo de creación colectiva se puso en manos de un director, Gustavo Meza, y comenzó así este experimento de montar, de crear *Este domingo* en el teatro y también, con ello, ir confrontando dos maneras de producción artística. Hemos conversado, posteriormente, que Meza fue muy adecuado al disciplinar y facilitar el diálogo con ciertos procedimientos, como poner al escenario como gran selector de ideas e imágenes: produciéndose diferencias, de inmediato iba cada una de las propuestas al escenario, evitando así discusiones teóricas excesivas sobre tal o cual resultado. Escenario manda.

Podría decir que eché de menos los característicos ensayos que son en sí un acto lúdico, reemplazados por largo período de búsqueda de las claves de la puesta en escena,

que fue la que gestó finalmente la estructura final que adquirió el pre-texto entregado por el autor de la novela y el adaptador.

A mi manera de ver, Donoso, ya en un trabajo conjunto anterior, *Sueños de mala muerte*, aportó a Ictus ciertos estímulos importantes: la preocupación por agregar belleza a la funcionalidad del verbo e imágenes literarias que, llevadas al escenario, exigen una narración por la vía de la imagen visual.

De la primera lectura de *Este domingo*, quedó en mí dando vueltas una escena de encuentro de tiempos y espacios distintos: Alvaro adulto y el mismo Alvaro joven dialogan. No entendí en ese momento que este mismo juego se daba para Violeta, tradicional sirvienta chilena, persona que me ha correspondido jugar; y equivocadamente llegué a proponer que los dos tiempos de Violeta fueran ejecutados por dos actrices distintas, en circunstancias que ese rompimiento del tiempo jugado por una actriz, es el que me permitió tratar no tradicionalmente mi composición. Con los ensayos empecé a fascinarme con este doble espejo en el tiempo que es Violeta. Me planteé la reciprocidad de estos dos polos que es esta única persona.

En la joven Violeta, que mira sin temor y dueña de sí misma el futuro por su natural condición de joven, estará, fatal, la presencia de la Violeta adulta; en la ausencia de propiedad de sí misma de Violeta adulta, deberá reflejarse el pasado de espontaneidad irrefutable de Violeta joven.

¡Cómo lograr, en el teatro, personas, composiciones, con la óptica del cubismo picassiano, en donde un ángulo ofrece todos los ángulos, donde existe, más allá de las tres dimensiones físicas, la del alma, la de lo que se es, la de lo que se deja ver a pesar de sí mismo, la de lo que se piensa de sí mismo... y todo en una mirada!

Pedantemente, creí lanzarme en una empresa que no sería comprendida; o quizás, inseguramente, creí que no lograría cons-

truir y de-construir, como yo quería, a la Violeta. Ella es una persona popular. Yo quisiera hacer a cualquier Violeta; temo a la parodia, no quiero el pintoresquismo, poco me interesa el folclorismo, posibilidades todas que veía como peligro ad-ventas. No quiero tampoco la copia u "observación de la realidad", busco componer cualquier Violeta, las Violetas chilenas; no una particular, con apellido. Quiero poder lograr una convención artística, graficar gestualmente, pero construir una persona de carne y hueso. Intento no hacer un modo, sino más bien subrayar la contradicción entre la sensualidad de la joven con la rigidez de la adulta, como gesto de fatalidad. Quiero que se piense que esa mujer pudo no ser lo que llega a ser. Tampoco quiero maquillaje. Busco entonces en mí, lo que ya hay de 58 en mis 37. Quiero el ahorro de gestos, desterrar, en el curso de las funciones, la "gesticulación"; sólo gestos que en su generosidad, entrega, humildad, dejen ver a la Violeta manipuladora, egoísta y también mentirosa.

Y por sobre todo, quiero disfrutar los días de camarín y escenario, donde casi siempre los cuatro actores que protagonizamos este cuento, descubrimos análisis equivocados, aciertos conscientes o inconscientes, y recibimos opiniones del público que viene muchas veces a hacernos ver cosas de nuestra creación que hicimos sin saber. Como Sharim que, por ahí conversando con alguien, verifica que el poner un Maya adulto en lugar del joven de la novela, viene a enriquecer todo el tejido de relaciones de estas cuatro vidas que se nos descubren en la subjetiva de un abrir y cerrar de ojos de domingo santiaguino. Domingo fatal. Destino ineludible. Complicidad de saberlo irreversible, que compartimos, Delfina, Pepe, Nissim y yo, con esta manera de estar en el escenario mirándonos a los ojos, condenados por la realidad artística a no poder detener, conociéndolo, el curso de los acontecimientos de este mundo donosiano. •

ESTE DOMINGO: A LA BÚSQUEDA DE "OBJETOS PERDIDOS"*

CONSUELO MOREL
Subdirectora
Escuela de Teatro U.C.

Sin duda la obra *Este domingo* puesta en escena por Ictus, nos muestra en forma impresionante un conjunto de carencias, de "objetos perdidos" en los cuatro personajes que la conforman.

La obra es de tal calidad y las actuaciones tan logradas, que se puede realizar un sinnúmero de interpretaciones en diversos planos.

Hoy sólo quisiéramos aportar algo en relación a la identidad, la armonía y la desarticulación que ocurre cuando nuestros "objetos perdidos" nos son demasiado desconocidos y provienen de carencias tan fundamentales que alteran el amor y hasta el existir en sí mismo.

La puesta en escena está estructurada sobre líneas latentes de gran coherencia y muy graduadas dramáticamente, que van avanzando y circulando para demostrar mundos internos de difícil llegada.

El domingo aburrido, rutinario, punto de encuentro y lugar donde desembocan varias vidas humanas, se convierte en un eje semántico y dramático a la vez, por cuyas rendijas se "cuelan" los dolores y sufrimientos



de los personajes. El domingo ha sido siempre un centro antropológico del ciclo de la vida. "El día" hacia donde todo confluye para ver que "era bueno" lo realizado. Aquí demuestra y posibilita algo diverso: conocer las condiciones bajo las cuales estas personas viven y sufren.

Alvaro: Ese domingo, ese olor a domingo, a domingo en la mañana cuando las empleadas están haciendo la casa de Agustinas, una limpiando el salón con un trapo amarrado en la cabeza, otra atendiendo a mi madre, otra vistiendo a mi hermano menor, otra regando las plantas de la galería y la Violeta canturreando en la cocina al abrir el horno para ver cómo están sus empanadas. Y entonces, en ese momento, este olor a domingo en la mañana se pone a circular lentamente por la casa desde el fondo del patio de la cocina, por las galerías y los corredores, llegando hasta debajo de las puertas para entrar a las habitaciones cerradas donde aún no termino de despertar.¹

Pensamos que ninguno de los persona-

* Este artículo forma parte de las reflexiones y resultados de la investigación Fondecyt N° 245/88.

¹ *Este Domingo*, págs. 39-40 de esta Revista *Apuntes*.

jes logra constituir una real identidad, algo donde estén cómodos con ellos y con los otros. Los personajes tienen partes dentro de su "sí mismo" perdido o escindido. Ninguno logra integrar armónicamente una parte importante de sus vivencias interiores. Hay un sector, en cada uno de ellos, que se ha mantenido solo, autónomo, no elaborado y no bien integrado a la totalidad. Esa unidad perdida los hace sufrir y es, ella misma, la grieta que mueve dramáticamente toda la obra.

La búsqueda de la Chepa

El personaje de la Chepa demuestra en modo clarísimo el peligro que encierra para ella el acercarse a su parte atractiva, sexual, seductora, vital. El contacto con esa parte de sí le provoca una situación de "peligro-atracción" simultáneos, que no puede manejar. El Maya es la persona que contiene esas partes de ella misma que busca en otro, pero que al encontrarlas les teme y la confunden.

Chepa: Qué trabajo tan excelente. Si no parece hecho a mano. Esas manos delicadas como patas de pájaro... ¡Cómo sobaba un trozo de cuero para compararlo con otro y elegir! ¡Cómo lo hacía sonar para probar su resistencia y cómo se lo llevaba a la nariz para olerlo! Tanto amor por su trabajo, tanta pasión... ¿Será eso lo que hace más hombre a un hombre?

Chepa se levanta y saca de su cartera un sobre con dinero. Hay ahora en escena una silla de ruedas donde Maya está sentado en la enfermería de la cárcel. Un hombre pasa ahurridamente un trapero.

Chepa: ¡No seas grosero!

Alvaro: Yo te habría hecho feliz si hubiera resultado impotente la primera noche, para así permitirte consolarme, ayudarme, enseñarme. No fui impotente. Y no lo soy, Chepa. Aunque tú no quieras darte por aludida.

Chepa: No es un tema que me interese. Hace demasiados años que separamos dormitorios y sabes muy bien por qué.

Alvaro: Hicimos las paces esa vez.

Chepa: Nunca fueron verdaderas. Esa vez, acuérdate, nos gritamos demasiado, como quien sabe que nunca más en la vida podrá volver a gritar, que ésa es una ocasión única. En esos gritos, Alvaro Vives, me dijiste todo. Jamás sentiste descos por mí. Ni la noche que nos casamos.

Alvaro: A ti jamás te gustó el amor.

Chepa: Quizás contigo. No sé cómo hubiera sido con otro. Me he dado el lujo de jamás probarlo. Eso lo sabes muy bien.²

La Chepa no puede construir un proyecto ni con su marido —al que no puede querer— ni con el Maya —con el que puede enloquecer. Tampoco sola, pues hay partes de ella que la impulsan a una búsqueda fuertísima de algo que necesita imperiosamente. Se ve así expuesta a un camino cuyo destino es catastrófico. Ni una alternativa ni la otra le dan su paz, ni su unidad interna.

Chepa: ¿Esta es la enfermería?

Hombre: Sí, ésta es.

Chepa: ¿Está Maya aquí?

Hombre: Sí, señora, aquí está.

Chepa: Quiero verlo.

Hombre: ¿Tiene autorización?

Chepa: No, no tengo.

Hombre: No se puede sin autorización, pero si es por poco rato...

(Chepa se acerca a Maya)

Chepa: Maya... Maya... ¡Por Dios!

(A público). Ahí estaba sentado en la silla de ruedas, la mirada perdida, las facciones disueltas en su rostro despojado de tensiones.

(Al hombre que pasa el trapero). ¿Qué tiene?

Hombre: La mano negra.³

² *Ibid.*, pág. 45

³ *Ibid.*, pág. 34



Delfina Guzmán, Nissim Sharim y José Serral. Fotografía Bob Borswicz.

Hay un "Maya" vivo en todo ellos, pero como un "objeto escindido", que no pueden incorporar definitivamente. Con el Maya (interno o externo) no pueden vincularse de modo estable y fecundo. Más bien es un vínculo peligroso, "que mata", que "hace perder la razón", a la vez que es un acusado de homicidio que está encarcelado por ello.

Durante toda la obra vemos cómo los aspectos del Maya afectan a todos:

- A Alvaro le afectan por ser su posibilidad más viva, más juvenil, más añorada de un amor pasado y hoy frustrado y muerto, pero finalmente al menos vive de esos recuerdos. El así lo intuye al rechazar al Maya.

- A la Violeta, por ser la que más directamente recibirá su sexualidad, su afecto, su interés, pero finalmente sucumbirá como víctima sacrificial de todos los otros, tal vez testimonio en su "dar" y "darse" la rabia de las frustraciones ajenas. Sin embargo, es la Chepa la que resulta la más afectada y la que lleva la situación al límite.

Una hipótesis que haría comprensible esta realidad es plantear en ella una mayor debilidad de su mundo interno, relacionado

a vacíos que la hacen sufrir. Y son esos vacíos los que la llevan a seguir a un Maya misterioso, atractivo para ella, pero que debe estar "encarcelado" (bajo control) para poder ejercer la función que le asigna. Se podría decir que si la Chepa "des-encarcelara", dejara libre en su mente el fantasma del Maya, éste la enloquece y la hace perder el equilibrio mental.

Chepa: ¿Qué pasó con Maya, Alvaro?

Alvaro: Vino a buscarme para que lo llevara de vuelta a la cárcel. Entró con gran dignidad. Elegante como un caballero.

Chepa: ¿Qué pasó conmigo, Alvaro?

Alvaro: Perdiste la razón. Nunca la recuperaste.⁴

Por otra parte, el símbolo del Maya atravesado por la atracción sexual de la Violeta es el de la mayor importancia. El sexo, o el dolor de no poder vivir real y profundamente

⁴ Ibid, pág. 60.

te la sexualidad, unido al amor, es lo que hace que al final de la obra el Maya deba volver a la cárcel. En la obra se demuestra cómo, al estar tan "separados" estos aspectos de la vida, ésta se hace imposible y culmina en la muerte.

El tema de lo reprimido

Si pensamos que la "cárcel" podría significar lo reprimido, lo que hay que mantener bajo siete llaves, pensamos entonces que ese "objeto perdido" es una parte de ellos mismos que ha debido quedar encarcelada. O dicho de otro modo, es algo muy querido que no ha podido salir para convivir fecundamente enlazado en un proyecto unitario y tolerado. De acuerdo a la teoría psicoanalítica, lo reprimido está estrechamente vinculado a lo inconsciente hasta ser concebido como "defensas del yo". Lo reprimido escapa a la voluntad consciente, constituye un grupo psíquico separado y estaría regido autónomamente por el proceso primario. Las representaciones reprimidas serían un núcleo capaz de atraer otras representaciones inconscientes, pero su dinámica consistiría en mantener la representación fuera de la conciencia. Esto, sin embargo, sería muy susceptible de fracasar debido a la fuerza del deseo inconsciente que lo mueve y que busca volverlo a la conciencia y a la motilidad.

Por otra parte, lo reprimido es móvil y no sepulta definitivamente lo que oculta. Exige un esfuerzo continuo a riesgo de fracasar, cediendo el camino a otras formas de represión. Lo reprimido presiona constantemente hacia la conciencia, lo cual requiere de una energía muy grande para conservarlo alejado. A esto se refiere Freud, con su tema **Retorno de lo reprimido**, intentando aclarar que éste aflora de diversas maneras indirectas buscando encontrar una satisfacción a la pulsión rechazada.

Esto se vive no sólo en la obra, donde de mil maneras "retorna" algo reprimido, sino también en procesos de identificación no terminados, tan propios de nuestro pueblo.

Procesos que vividos a veces con gran intensidad, no logran su plena incorporación a la vida adulta, quedándose en planos muy primarios y contradictorios, produciendo un dolor permanente en el accionar de la vida misma.

Los personajes y la vida

Pensamos que los personajes tienen reacciones contrapuestas y que estas contradicciones subsisten en el tiempo al interior de ellos mismos. Como si una parte de la "síntesis" no se hubiera realizado, ni se pudiera alcanzar. Crean por eso un "mundo" en que las relaciones entre ellos y con su "sí mismo" están agrietadas, dolidas, y sin poder cerrarse ni elaborarse. La obra muestra un momento en que dichos quiebres se agudizan y llevan a la muerte, permitiendo en el proceso una introspección para el público de aquellas cegueras desde donde surgen muchos de nues-

Fernando Llerena y Elsa Poblete. Fotografía Bob Borswicz



tros impulsos para actuar e interrelacionarnos.

Es posible que en la vida real suceda algo semejante. De no integrarse partes de la persona con una posibilidad de síntesis, de flexibilidad y de reparación, éstas se vuelven en cierto modo "atacantes" y "mortíferas". Matan aquello bueno que había en el individuo y no dejan vivir en paz. (Es como si el cumplimiento del deseo de tener libre al Maya, fuera castigado con la muerte).

La búsqueda de la Chepa parece provenir del fondo mismo de su ser, de zonas profundas del inconsciente que permanece, tal como dice Freud, "vigente y atemporal". Es este inconsciente el que la impulsa a buscar una conexión que no logra entender ni establecer plenamente y la lleva a actuar el conflicto sin poder pensarlo.

Lo que le ocurre no es muy racionalmente manejable, y sus angustias chocan con la realidad en busca de algo que no encuentra. A la búsqueda de un "objeto perdido" transcurre el ir y venir, el sufrir y el luchar de todos los personajes en esta obra, pensando que sólo su presencia les devuelve una vida más plena.

Se percibe una energía que "manda desde adentro", y que no obedece a lo que se podría denominar ser "realista", o ser "lógico". Hay algo más fuerte que modifica el entorno, que construye situaciones insólitas y que revela, por lo mismo, un fondo emocional que no se encuentra en paz y que tampoco convive bien con la realidad elegida (marido, casa, trabajo, etc.). Esa realidad es sobrepasada por las fuerzas de la Chepa y de hecho, al final, la quiebra. Hay algo en ella que no alcanza satisfacción y al no alcanzarla la impulsa con gran fuerza a un quiebre de los equilibrios precarios ya anunciados en el comienzo de la obra, cuando ella compra las carteras al Maya y lo visita -insólitamente- en la cárcel.

La obra subsiste y vive por algo no adecuado a las "leyes de las situaciones". Más bien al contrario, hay algo que pasa sobre las

situaciones objetivas, casi como que no las tomara en cuenta. Hay, al parecer, requerimientos interiores irreconciliables con el mundo real que les tocaba vivir, una meta o un destino de la que lleva al grupo a una gran crisis y a un desenlace "catastrófico" (Bion), pero desde donde puede surgir una nueva luz acerca de quienes son. Es esa fuerza la que da la gran potencia dramática y la que conmueve hasta el fondo al espectador. Es ese sentir que "algo tiene que pasar" para reestructurar esa situación tan incomprendida y tan compleja, lo que está presente en toda la acción dramática.

Los conflictos internos de cada uno, el paso de la vida en planos temporales y atemporales, la infelicidad, la desadecuación a la realidad que los circunda, explota finalmente con la introducción del Maya a la casa. Lo que podría significar, simbólicamente, que el acercarse a "cumplir el deseo" de tenerlo cerca, en la propia casa (signo del propio ser), constituye un hecho de alta ambivalencia y peligrosidad. Por un lado resuelve la necesidad, pero por otro genera nuevos y desastrosos conflictos, manifestados claramente en la escena final de la muerte de la Violeta.

La obra muestra extraordinariamente bien este tipo de procesos y nos ayuda a comprender algo más de ese dolor que vive en nosotros y que "actúa" muchas veces casi por cuenta propia, llevándonos a cumplir, a veces, un designio o un destino inexorable. El enfrentarse y manifestar el **por qué de ese designio y su transcurso**, es la fuente y el origen de toda la actividad teatral en la historia de los pueblos, pues es una clave fundamental de la vida humana. El descubrimiento del propio destino, sus riesgos, su aceptación o su rechazo, es uno de los puntos fundamentales en los criterios de comprensión de nuestra propia humanidad. A esa búsqueda nos lleva hoy el Teatro Ictus en la impactante historia de José Donoso, bajo la dirección impecable de Gustavo Meza.

Vaya a ellos nuestro profundo agradecimiento. *

ESTE DOMINGO, ESTE DE HOY

GRINOR ROJO

Profesor de Literatura
California State University

¿Cómo es que una intriga novelesca que José Donoso perfeñó hace casi treinta años y que publicó por primera vez hace veintiséis¹ sigue teniendo hoy día tanta o más vigencia que en la época en que fue concebida? Después de una década y media en que Chile entero, y el teatro en particular, vivieron el período más siniestro de su historia republicana, ¿cómo se explica que **Este domingo**, que nada aparentemente tiene que ver con todo ello, sea la obra de más peso que nuestro teatro actual puede mostrar?

La novela **Este domingo** no es la más perfecta de José Donoso; tampoco es la más estudiada o difundida. Busco algunos juicios entre la bibliografía crítica disponible sobre ella y encuentro ahí desde quien la considera una nueva versión de "la dicotomía entre dos castas sociales que se acercan y repelen,



en un juego de dramáticas y conflictivas proyecciones"² hasta quien realza su carácter de "teatro de la escritura, espacio autónomo que para alcanzar su autonomía debe primero llamarse ficción en el lenguaje del juego (y, más adelante, del carnaval)"³. Evitando meter yo los dedos en una controversia en la que lo

más probable es que todo el mundo sea propietario de una parcela de verdad, confieso que en el caso concreto de **Este domingo** me interesa mucho menos el problema de su reflejo (o de su falta de reflejo) de (con respecto a) el paisaje societario chileno que la magnitud pragmática de ambos discursos, el novelesco y el teatral⁴.

Para hacerme cargo de este asunto con un mínimo de eficacia, creo que lo mejor es que traiga aquí a cuento el dictamen del propio novelista, quien en el programa de la

1 La primera edición: Santiago de Chile. Zig-Zag, 1966; la definitiva: Barcelona. Seix Barral, 1976; para este trabajo, nosotros citaremos de la tercera, publicada también por Seix Barral, en 1982.

2 Isis Quinteros. *José Donoso: Una insurrección contra la realidad*. Madrid, Hispanova de Ediciones, 1978, p. 113.

3 Ricardo Gutiérrez Mouat. *José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg, Maryland. Ediciones Hispamérica, s. f., p. 114.

4 "... Una escritura no es comprometida: funciona de una manera o de otra en tanto que proceso significativo, y quien juzga o valora es la objetividad en que, como práctica social, se inserta". Jenaro Talens. "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión" en *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 48.

puesta en escena de Ictus asegura que *Este domingo* es su "novela-madre"⁵. Si interpretó bien lo que con semejante afirmación quiere decir, estarían plantadas en esta novela las semillas de su ejercicio poético. Considerando además que dicho ejercicio configura un todo coherente, sostenido y de un enraizamiento indudable en la vida colectiva chilena, uno logra entrever ciertas razones que tal vez justifiquen la terca vitalidad de la obra en cuestión.

En *Este domingo* lo propiamente novelesco son dos amplios segmentos narrativos. Antes, entre y al final de tales segmentos Do-

noso introdujo tres secciones de unas diez o doce páginas cada una, que no sólo enmarcan el relato principal sino que también fijan las circunstancias de su producción. En estas secciones, un narrador adulto, discernible asimismo en algunos de sus cuentos más célebres (pienso en "China", de *Veraneo y otros cuentos*, y en "Paseo", de *El charleston*), recuerda su infancia. Eso que recuerda es un tiempo en el que coexistieron conectadas con su vida tres generaciones: la de sus abuelos, la de sus padres y tíos y la suya propia. El espacio del recuerdo es por otra parte la antigua casa familiar de los Vives, que, con

5 "... Esta versión que veremos ahora es una interpretación, una de tantas ópticas posibles para mirar mi novela madre". En *el Programa*, p. 6.

Nissim Sharim, Osvaldo Osorio y Delfina Guzmán. Fotografía Bob Borowicz.



su "cerco de macrocarpa" y su "portón de rejas de madera verde" (p. 13), aísla y protege a quienes la habitan de los nefandos peligros del espacio externo⁶. Pero no sólo eso. Obedientes a la convocatoria del título, todos los planos del relato, los de la juventud y vejez de los abuelos, por una parte, y el de la existencia adulta del narrador, por otra, se condensan al fin en un único día: "Este domingo".

Resulta así que en el oxímoron lexicalizado que da título a la novela se aloja una de las claves posibles para su comprensión. El programa proustiano que nos invita a un recobro del tiempo perdido a través de un sabio gobierno de la memoria poética, habilita una lectura del texto que aquí nos ocupa que puede que no sea la única posible, pero que debiera estar en cambio entre las más productivas. En último análisis, el *Este domingo* de Donoso será no sólo el de la juventud de los abuelos del narrador, el de su niñez o incluso el de su madurez, sino (como bien observó Gustavo Meza, el director del montaje de lectus) "este" domingo, el domingo de ahora, el tiempo de sus enunciaciones actuales, y a lo que parece asimismo el tiempo de sus enunciaciones por venir. De igual manera, se puede especular que *Este domingo* no sólo es el del Chile de 1966, cuando la novela circuló entre nosotros por vez primera, o el de 1976, cuando apareció en Barcelona en su edición definitiva, sino el de hoy y, quizás, a

lo peor, el de nuestro no tan misterioso futuro.

Con lo que quiero decir que los dos segmentos largos de este relato elaboran un conjunto de situaciones que mantienen su diseño pese a todo y contra todo. Es cierto que en la historia del primer plano los domingos se detienen finalmente, que "otra región" despierta entonces en la sensibilidad del narrador (p. 187) y que a la larga la casa de la familia Vives, que "todavía existe" (p. 190), es, como también ocurre en las obras dramáticas de Egon Wolff, invadida y arrasada por el lumpen (un lumpen de "niños vagos", metáfora esta ya-se-sabe-de-quién-o-de-quienes, y que en el fondo son los mismos que le salen al paso a la abuela Chepa cuando en las últimas páginas de la novela ella baja a los infiernos del callamperío⁷).

El cuadro de los personajes sufre además los relevos previsibles: desaparecen con el paso del tiempo los abuelos; los padres y los tíos son, cuando se nos narra la historia, "casi ancianos" (p. 189); y lo más probable es que desaparezca también, y muy pronto, el narrador, habida cuenta de que, según él mismo explica, "en el momento en que mi abuelo comienza a existir en mi memoria tenía la edad que yo tengo ahora" (p. 19).

Con todo, por lo menos a mí la comprensión de eso que permanece en actividad sin desmayo dentro del esquema mítico donosiano me resulta bastante menos obvia de

6 "... Cuando no nos están vigilando nosotros abrimos la puerta dejando un espacio como para que pase a gatas un niño muy chico que invita a sus primos a que lo sigan para ir a leer Roberto Matta, Constructor, en una baldosa de la vereda. Después de nuevo empujar el portón por debajo para entrar sin que nadie se haya dado cuenta de que los niños están en la calle, que como todo el mundo sabe es peligrosa porque pasan gitanos que se roban a los niños para venderlos" (p. 191).

7 "... Las vertientes de Pepe Donoso y mías son muy parecidas. Yo me siento muy identificado con lo que él escribe. Culturalmente nosotros mamamos la misma leche. Pepe es de la misma época mía, de modo que allí hay algo parecido. Eso de la ciudad dividida él lo siente mucho. El mira el mundo desde su punto de vista burgués como lo hago yo también, pequeño burgués o burgués. A todos los que tenemos sensibilidad nos golpea esta tremenda dicotomía de la sociedad chilena. Chile tiene dos caras, una con un trasfondo marginal que es dolorosísimo". Faride Zerón. "La dicotomía de Egon Wolff" (Entrevista al dramaturgo). "Literatura y libros". Suplemento literario de *La Época*. Santiago de Chile, 1 de julio de 1990, p. 4. Aun cuando como se ha visto yo puedo suscribir hasta cierto punto lo que Wolff sostiene en esta cita acerca de los vínculos entre su perspectiva social y la de Donoso, también siento que en este último la cosa se torna a veces bastante más ambigua que en el quehacer del dramaturgo. Lo cierto es que adarar el espacio social desde el que Donoso habla requeriría de un estudio más fino y más extenso del que nosotros estamos en condiciones de realizar por ahora.



Esa Poblete y Nissim Sharim.
Fotografía Bob Borowicz.

que incluso allí los trabajos de la memoria devienen disyuncionados de los acontecimientos de la realidad, los datos del diálogo de las proposiciones del discurso y los hechos de la historia de los sucesos de la ficción.

Por debajo de todo eso, sin embargo, uno siente en *Este domingo* el resplandor inequívoco no de una armonía que fue, sino de una que debió ser. El mundo de José Donoso es en realidad un mundo caído con respecto a un deber ser que es detectable sobre todo en los intersticios de su narración; como nostalgia y ausencia; como contrapartida puramente ideal, inalcanzable y dolorosa de la bajeza y desorden de lo que en definitiva es. El narrador del marco se

lo que podría suponerse. En primer término, me doy cuenta de que en el nivel semántico manifiesto el material narrativo de *Este domingo* nos pone frente a una realidad en la que la norma de funcionamiento es la fractura. Fracturas sociales, entre clases; generacionales, entre individuos de edades diferentes; y psicológicas, entre individuos de una misma clase o de una misma generación. El aire que respira don Alvaro Vives (la quebradiza "Muñeca") no es así ni será jamás el mismo que respira el lumpen Maya, ni el que respiran sus nietos, ni el que respira su mujer, doña Josefina Rosas de Vives (la "Cornucopia"). En cuanto a ésta, la brecha psicológica que la separa de su marido es sólo comparable a la social que la aleja de la Violeta, la antigua sirvienta de la familia, o a la generacional que la distancia de la Meche y la Pina, sus dos hijas adultas. Más aún, si nuestro análisis optara por demorarse en un rastreo de los mecanismos de la producción del relato, no sería difícil que concluyera comprobando

equivoca por eso cuando, con el costado fourrieriano de su persona, se hace en *Este domingo* la ilusión de que la "permanencia" y la "solidez", la "confianza" y el "orden" reinaron durante la vida de los abuelos en el interior de la casona resguardada de acacios (p. 12); su propio relato se encargará de demostrarle lo contrario; que ese manojito de seguridades no existió nunca en como una certeza tangible; que lo que se les permitió a los niños de otrora, y lo que se le sigue permitiendo a él en el presente, son sólo unas fiestas del imaginario, adelantadas en aquel entonces por las "locuras" de la abuela al negarse a admitir ella como válidos (o en todo caso como los únicos válidos) los pálidos ritos de la cotidianeidad.

Pero tampoco esa abuela loca ("Tan loca la Chepa, por Dios...", p. 75) las tenía todas consigo. El trasfondo irónico de *Este domingo* incurre de hecho en una desconstrucción iconoclasta del poder de la fantasía, puesto que los personajes y acciones que

pueblan los juegos de los cinco primos en el "cuarto del mirador", entre los "medallones" de la "alfombra de Bruselas", con la "Mariola Roncafort" rodeada por una corte de "ueks", "cuecos", "hombres hombres" y "serafines" (p. 93 *et seq.*), acaban siendo no mucho más que reproducciones coloridas de los descoloridos personajes y anécdotas de la realidad⁸.

Es decir que la armonía es un ideal donosiano que a lo mejor existe, pero sólo en la forma de un sueño utópico cuya circulación en este mundo resulta posible precisamente porque no estamos (ni estaremos) en condiciones de actualizarlo jamás. Pero eso no impide que la novela que comentamos se halle sembrada de espejos espurios, de semejanzas fraudulentas, de compatibilidades aparentes y casi siempre fatales. Recorrer ese laberinto de espejos falsos es recorrer un mapa donde/con el cual la historia pretende suplantarse la armonía metafísica de lo que debió ser y no es. El Maya, que exhibe un lunar sobre su labio superior, se empareja de esta manera turbiamente con don Alvaro Vives, quien tiene otro sobre la tetilla izquierda. Al hallarse instalado sobre el corazón de don Alvaro, el lunar del Maya constituye ahí su cáncer, el que acabará por matarlo. En la otra punta de La Ciudad, la casa de La Criada deviene en una reiteración deforme de la casa de Los Patronos; amantes ambas de El Caballero y El Lumpen, La Patrona y La Sirvienta se reflejan la una en la otra; amantes ambos de la Patrona y La Criada, El Caballero y El Lumpen se reflejan también el uno en el otro; la familia de La Criada repite a la de La Patrona; la Maruxa Jacqueline, la nieta de La Criada, es un contrapunto chillón y disgustante del rumoroso y tierno enjambre de los primos burgueses...

¿Qué hizo Ictus con todo esto? Dos cosas principales, creo yo. Para empezar, habría que atender al acendramiento que los párrafos de la novela experimentaron en las

manos del propio Donoso y en las muy hábiles de Carlos Cerda. Donoso cuenta que la colaboración entre ambos fue de "seis meses duros" y no hay por qué ponerlo en duda⁹. Después vino el turno del director del montaje, quien cepilló más aún lo que los responsables del libreto le habían entregado en los huesos. Pero esta pasada de la materia novelística por dos y hasta tres manos distintas no la despojó de sus aciertos mayores. Es cierto que en el camino se perdieron escenas, que se neutralizaron efectos, que se dispersaron tonos y sugerencias. El último segmento de la segunda parte de la novela, el que contiene el descenso de la Chepa a los infiernos, desapareció por completo de la versión para la escena y tal vez por razones que no cuesta mucho postver. Además, la construcción alegórica en torno a la alfombra de Bruselas, con la Mariola Roncafort en el centro, imprescindible para el buen entendimiento de las dimensiones metafóricas, anticipatorias y metapoéticas de *Este domingo*, quedó reducida en la pieza teatral a un motivo ciego, sin conexión o con una conexión demasiado tenue con el resto de la historia. Por último, también cabe pensar que a despecho del motivo del "terno de Regino Botti", que simetriza al Maya con don Alvaro Vives y que es un adnículo de vestuario que se pasea por el espectáculo durante gran parte de su desarrollo, las suplantaciones mañosas a las que me refería recién y pertenecientes casi todas al ámbito connotativo del relato, no están exploradas en la obra de teatro con la casi maníaca diligencia con que Donoso las persiguió en la novela. Pero lo esencial sigue ahí, como una flecha que sin temor ni dilaciones buscara su blanco.

En segundo lugar, Ictus incorporó en el montaje de *Este domingo* toda una batería semiótica nueva, que si por un lado compensa lo perdido, por otro expande lo existente. Me refiero con esto a la re-producción de los materiales de la novela con un lenguaje dra-

8. Isis Quinteros percibe este aspecto de la novela en su *José Donoso: Una insurrección contra la realidad*, 121-125.

9. Programa, p. 6.



Delfina Guzmán y José Seroll. Fotografía Bob Barowicz.

mático estricto sensu y cuya diferencia específica fue identificada con lucidez por el propio Donoso: "En los ensayos me di cuenta de qué manera mis párrafos, palabras, frases, diálogos, puntos, dos puntos, punto y coma, se transformaban en puro movimiento y presencia"¹⁰. No era ésta la primera vez que Donoso se veía envuelto en la reescritura teatral de uno de sus artefactos literarios y de ahí que le haya sido posible discernir los rasgos básicos de ese proceso con agudeza y soltu-

ra¹¹. La transferencia de los signos de la comunicación desde un sistema predominantemente verbal y temporal (aunque no falte allí un sutil tributo a la grafía y a la espacialidad: esos "puntos" y "dos puntos", esas "comas"...), a otro en el que el gesto y el movimiento suelen ser más eñocuentes que la palabra y en el que la primacía de la temporalidad cede a menudo su sitio a la estética del cuadro, todo eso está apuntado en la cita que copio más arriba. Si a ello se suma la ra-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ No es fácil seguirle la pista a las versiones teatrales de la narrativa de José Donoso. Sabemos, por ejemplo, que el Teatro de la Universidad de Chile hizo una a base de *Coronación* hace casi veinte años. Más recientemente, han aparecido, según nos cuenta él mismo, piezas en inglés, francés e italiano basadas en *El obscuro pájaro de la noche*. En cuanto a la participación suya directa en estas experiencias, la primera vez fue en 1982, también con el equipo de *Ictus*, con el que hizo *Sueños de mala muerte*. De esta última obra existe una impresión: Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1985, con prólogo del dramaturgo-novelistas.

pidez que Gustavo Meza le impuso a los desplazamientos de los actores, sus continuas entradas y salidas, los cambios bruscos de espacio y/o tiempo, los contrastes y los fundidos, uno puede hacerse una idea sobre la distancia que media entre el narrar siempre cauto y demorado del autor de *El obsceno pájaro de la noche* y esta obra de Ictus, en la que la pasión esencializante, el trazo firme y escueto es el más notorio y notable atributo.

Es así como buena parte del éxito del mencionado trabajo de re-producción debemos atribuirlo a la experiencia y talento de su director, Gustavo Meza, quien combinó en *Este domingo* el ímpetu de una perspectiva clara en cuanto a los contenidos del libreto con una máxima flexibilidad en el manejo de las partes. Con una percepción profunda en cuanto a lo que Donoso y Cerda querían decir, pero con un convencimiento aún mayor respecto de la naturaleza del libreto del que se le había hecho entrega como un "esquema proyectual"¹², Meza fue capaz de dejar que los excelentes actores de Ictus encontraran ellos mismos a sus personajes, que no los repitieran según los protocolos del texto, sino que los "descodificaran" y "re/transcribieran" de acuerdo a unas exigencias que no eran ya las del papel sino las del mundo de las tablas.

El producto terminado es un montaje inteligente, que aprovecha a fondo las posibilidades privativas del teatro y que de ese modo explora aspectos que la novela "refiere", pero que no "patentiza" con la misma eficiencia. Pienso por ejemplo en la estrategia elíptica del hablar chileno, en el hábito perverso de no decir lo que se quiere decir o de decir mucho pero sin decir nunca lo que de veras importa. En la pieza de Ictus, esta tendencia de la in(ter)comunicación criolla llega

a su colmo en una escena que, aunque no está en la novela, pudo estar en ella legítimamente. Me refiero a aquélla en que la Chepa y el Maya están en el cuarto de este último y en la que todos los modos de significar que no son el lenguaje natural se cargan de un pegajoso erotismo, pero en la que al fin y al cabo, como era de suponer, *no pasa nada*. A los actores de Ictus, esta peculiaridad de la conducta de sus conciudadanos les dictó a veces una actuación esquizoide pero la que por ningún motivo debía ceder a la fácil tentación del costumbrismo.

Por ejemplo, el Maya, un personaje que pudo convertirse en víctima de una *performance* "realista", de acuerdo con las informaciones que al actor le suministra la novela, en el desempeño de Nissim Sharim soslaya ese peligro. Acaso especulando que el Maya no existe *realmente*, que su materia prima es la misma de la que están hechas las pesadillas burguesas, Sharim optó por un estilo actoral que lo que subraya es sobre todo la disponibilidad del personaje. Más con menos, pues lo definitivo es que al Maya "lo hacen" los otros tres personajes del cuarteto agonístico: es el lunar sobre el corazón de Alvaro, es lo otro o los otros hacia lo que quieren volcarse los derrames caritativos de la Cornucopia (el contraste entre las carcajadas orgásmicas de La Chepa cada vez que desencadena sobre el Maya uno de sus ataques de generosidad y el grito de pérdida que lanza al enterarse de sus ocultos manejos son hitos superiores en la actuación de Delfina Guzmán) y es también la oportunidad de que la Violeta se reencuentre con el robusto erotismo de su juventud ("Es que yo soy una cochina, señora. Siempre fui una cochina"¹³). Porque la tragedia de esos otros tres consiste en su ser sólo estaciones, puentes, cruces por los que pasa el sujeto que deben actuar. El Maya es para todos ellos la ocasión de "salirse" de su personaje, de regresar a ese/a que pudieron ser "allá" y "entonces", liberándose de la ritualización de lo cotidiano que los aturde y esclaviza y cuyas consecuencias mórbidas son el filantropismo histérico de la Chepa, la rigidi-

12 Uso la expresión de C. Bettelini. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 85.

13 Cito esta vez del libreto, aún inédito, y que me fue facilitado por Carlos Cerda.



Elsa Poblete y Nissim Sherim.
Fotografía: Bob Borowicz

zación progresiva de la Violeta y la hipocondría de Alvaro.

Pero aquí creo necesario advertir también que esa ritualización de lo cotidiano que el Maya interrumpe es mayor y más consciente en el hombre que en las mujeres. Alvaro Vives ha sabido y acatado desde siempre la norma que dicta lo que no se debe hacer: "A un tío mío le pasó. Se tuvo que casar con la empleada y terminó borracho en un conventillo", dice el niño Alvarito en una instancia decisiva de las evocaciones de Alvaro¹⁴. No es pues éste un niño ingenuo, ni siquiera cuando "la empleada" hace que su cuerpo le responda en la cama como nada ni nadie lo hará responder en el futuro, el mismo futuro que constituye ahora el primer plano de la pieza y en el que las energías de don Alvaro Vives se emplean y consumen en un conjunto de ceremonias absurdas. Su miedo a la muerte es, y con nada insólita reversión, un miedo a la vida (¿tengo que decir que el apellido que Donoso le puso no es casual, como tampoco son casuales ninguno de los demás nombres de la historia?) y José Secall Parada

dio la correcta medida del ser que lo sufre. Pesado, lento, pomposo, pero proclive a unas ensoñaciones con las que compensa la mezquindad de sus actos, el personaje que Secall construyó a base de la la partitura de Donoso *reconstruyó* al del novelista. Tanto es así que el fin de la biografía del Alvaro Vives teatral contradice el fin de la biografía del Alvaro Vives novelesco.

Pero Alvaro Vives es sólo el ángulo anómalo de un triángulo isósceles. Por lo menos dentro de este argumento *more geométrico*, y que sin duda es el más apropiado para la exégesis feminista que alguien tendrá que hacer alguna vez de *Este domingo*, los ángulos iguales son la Violeta y la Chepa, ya que ninguna de ellas posee la sapiencia con que El Caballero Chileno rehúsa la vida. La Violeta mata en ella muy temprano a la estupenda mujer que pudo haber sido y después de eso va construyendo día a día a La Sirvienta Perfecta que por fin llega a ser. En la puesta de Ictus, el trabajo de Elsa Poblete es memorable precisamente por haber captado con perspicacia y brillo las puntas extremas de este proceso. Al contrario de la estrategia utilizada para dar vida escénica a su contrapunto masculino, para el cual Fernando Larraín y José Secall Parada hacen respectivamente el joven y el viejo, Poblete actúa ella misma los dos papeles. En un costado de su juego de máscaras es la Violeta de la juventud, *informe y abierta*; en el otro, la de la vejez, *deformada y cerrada*. El cuerpo de Poblete, que salta de la flexibilidad a la tiesura, y su voz, que lo hace entre la transparencia y la opacidad, son dos instrumentos que comunican y persuaden mucho más que los diálogos que le tocaron en suer-

14 *Ibid.*

te. No estaba presupuestado que su personaje fuera el de más lucimiento en el espectáculo, y sin embargo lo es.

El otro personaje femenino importante es la Chepa Rozas. El trabajo de Delfina Guzmán para esta puesta de Ictus es convincente se diría que casi sin esfuerzo. No se crea sin embargo que la eximia actriz se contentó con reproducir el tipo de La Señora Chilena, imaginativa e insatisfecha, poderosa y desahogada, y que busca el equilibrio en un continuo desborde de la abnegación. El personaje de Guzmán era más rico que eso y ella así lo entendió. En cierto sentido, cabe argumentar que doña Josefina Rozas de Vives es la gran figura del proyecto escritural donosiano, y no sólo en esta novela. Así, si *Este domingo* es, como él dice, su "novela-madre", la Chepa Rozas (las Chepas Rozas) es/son su/sus personaje/s-madre/s, la íntima y recóndita raíz de sus ficciones. No quiero entrar en los detalles de la tesis que aquí propongo, pues su exposición me llevaría más lejos de lo que permite la presente nota, pero hay en *Este domingo* un ítem de vestuario, que como el terno de Regino Botti también existe en la novela y al que Manena Sotomayor y Marcela Bunster, las encargadas de ese aspecto en el montaje de Ictus, sabedoras de lo mucho que una actriz a vezada podía hacer con él, decidieron no desperdiciar. Estoy pensando en las "martas" que se enroscan en torno al cuello y entre los brazos de la Chepa Rozas, que Delfina Guzmán esgrime como si hubiera nacido con ellas y cuyo valor metonímico me parece a mí fuera de dudas. Esas martas son la Chepa Rozas. Con algo de boa constrictor, cálidas y flexibles, caracterizan también al perro viejo y cansado en que el personaje deviene al término de su espectacular travesía.

He dejado para el final de estas páginas mis observaciones sobre el decorado y la iluminación, ambos de Ricardo Moreno. En un escenario desnudo, prolongado en forma de túnel desde la sala, con una partición en diagonal a foro y pintado de gris claro arriba y gris oscuro abajo, Moreno empleó un míni-

mo de objetos de utilería. Con una camilla extendible, una silla de ruedas vieja, un sillón y silla livianos, un colgador y una maleta, más un personaje comodín, el Hombre de la Armónica, éste actuado por Osvaldo Osorio, produjo la mayoría de los signos auditivos y visuales que son extrínsecos al actor. Las luces, por lo común penumbrosas y/o muy circunscritas, hicieron el resto. Mi impresión es que esta escenografía no sólo contaba con las virtudes operativas que son evidentes, facilitando así el veloz desplazamiento que Meza exigió de los actores, sino que además potenció aspectos de la significación de *Este domingo*: el desprecio de la historia nacional a través de la eternización de un cierto Chile, el Chile de la grisura y las medias luces, de la elipsis como principio y la escisión (y la nostalgia de la unidad) como destino.

Porque de eso se trataba en el fondo. José Donoso, que es nuestro mejor novelista, con este montaje de Ictus amenaza convertirse también (con la colaboración de Carlos Cerda, como quiera que sea) en nuestro mejor dramaturgo. *Este domingo*, cuyos ingredientes se elaboraron como sabemos en la cocina donosiana de comienzos de la década del sesenta, regresa hoy al proscenio del Teatro La Comedia para demostrarnos que a pesar de todo los chilenos de entonces seguimos siendo los mismos, que abrimos el periódico por la mañana y puede que hayan cambiado algunas caras pero los gestos no han cambiado, que para nosotros (como en el tango de Gardel) treinta años no es nada. Después de la revolución de los cristianos, después de la revolución de los marxistas, después de la contrarrevolución del fascismo, y cuando las consecuencias de ese último experimento en convivencia nacional se están todavía desenterrando de las fosas clandestinas que de Pisagua a Punta Arenas rajan el cuerpo entero de la patria, después de todo eso, resulta que *Este domingo* sigue siendo en Chile "Este domingo", el de antes de ayer, el de ayer, el de hoy, y a lo peor, también, el de mañana y el de pasado mañana. •

EL DEDO EN LA LLAGA

CARLOS CERDA

Dramaturgo



Una obra teatral alcanza la consagración del estreno luego de sucesivas versiones. En este caso la primera, aquella que ya contiene la discusión de las cuestiones decisivas, la escribimos con José Donoso entre mayo y octubre del ochenta y nueve. Trabajamos por las tardes, entre las cinco y las nueve, tres o cuatro días a la semana. Las versiones siguientes, que modificaron algunos aspectos de la estructura temporal de la historia y generalizaron los hallazgos teatrales de la primera, se fueron sucediendo durante los ensayos. Se enriquecieron con las perentorias indicaciones que entrega la materialidad del escenario, y el aporte del director y los intérpretes. Los actores de Ictus, experimentados en el método de la creación colectiva, hicieron una vez más su valioso aporte. Las soluciones propuestas por Gustavo Meza a los problemas que la primera versión no había resuelto, excedió lo propio de la puesta en escena y significó también una contribución autoral.

Si la primera versión de la obra fue escrita antes de las elecciones democráticas de diciembre, las siguientes, en todas las cuales participé, estuvieron de alguna forma estimuladas por la nueva situación que vivíamos. Esta nos hacía patente que la novela escrita por Donoso el año 66 mostraba un

país con límites dentro de sus fronteras, y una sociedad que ofrecía apenas un remedo de convivencia. La convicción de que nuestra sociedad está fracturada no tanto por los proyectos antagónicos de sus protagonistas sino mucho más por la fisura estructural que la atraviesa, fue el incentivo que dio una brújula a la búsqueda.

Escribimos con José Donoso la versión teatral de *Este domingo* en los meses de agonía de la dictadura. El estreno tiene lugar cuando el reencuentro con la historia democrática de Chile vive los primeros noventa días. Desde la fragilidad de este puente nos atrevemos a poner el dedo en una llaga. La magnífica novela de Donoso nos cuenta una historia que precipita a sus personajes en la tragedia cuando éstos, con escasa o nula conciencia, transgreden ciertos límites. Estos demarcan una sociedad incapaz de acceder a una verdadera convivencia. Pero estas fronteras son también un muro erigido en nuestra representación de las cosas y de nosotros mismos.

Nuestro dedo hace doler esa herida para plantear un cuestionamiento. Quisiéramos construir también, desde éste, un terreno más seguro para dar pie a una alternativa solidaria. •



JOSÉ DONOSO

Premio Nacional de Literatura 1990. Uno de los autores latinoamericanos de mayor relieve mundial, Donoso es acreedor de numerosos galardones y becas otorgadas por instituciones de gran prestigio internacional.

Nacido en Santiago el 5 de Octubre de 1924, sus obras han sido traducidas a 22 idiomas. En su producción literaria destacan *El obscuro pájaro de la noche* (1969), *Tres novelistas burguesas* (1973), *Casa de campo* (1978), *El jardín de al lado* (1981), *Cuatro para Delfina* (1982) y *La desesperanza* (1986). Para el teatro se han adaptado *Coronación*, *Historia de un roble solo*, estrenada por Ictus con el nombre de *Sueños de mala muerte* (1985), y *Este domingo* (1965), mediante un texto dramático realizado por Donoso y Cerda en 1990.



CARLOS CERDA

Dramaturgo, cuentista, profesor de filosofía y de literatura.

Vivió en Alemania desde 1973 hasta 1984. Obtuvo su doctorado en literatura en la Universidad Humboldt de Berlín, donde publicó libros de cuentos, realizó guiones para el cine y escribió varias piezas para radio, de las cuales han sido premiadas *Un tulipán, una piedra, una espada* (1982), *Los hermanos de Calanda* (1984), y *No hay viajero sin equipaje* (1988).

Ha trabajado desde 1985 con el teatro Ictus y de esta colaboración han resultado los siguientes estrenos: *Sexto A, 1965*: Largometraje argumental dirigido por Claudio Di Girólamo (1985); *Lo que está en el aire*: dirigida por Nissim Sharim y Delfina Guzmán (1986); *Residencia en las nubes*: en coautoría con Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Carlos Genovese.

Ha publicado en Chile *Por culpa de nadie*, cuentos (1987), *José Donoso: Originales y metáforas, ensayo* (1988).

Es profesor en la Escuela Teatro Imagen.

ESTE DOMINGO

DE JOSÉ DONOSO Y CARLOS CERDA

(Versión teatral de la novela homónima de José Donoso)

PERSONAJES

Chepa Rozas

Alvaro Vives

Maya

Violeta

Alvaro Joven

Rosita Lara

Aedo

PRIMER ACTO

Vestidor en casa de los Vives. Chepa, con tules y turbantes, comienza a disfrazarse frente al espejo. Entra Alvaro en bata.

ALVARO ¡Qué facha, Chepa!

CHEPA ¿Qué tiene de particular? Vienen los niños. No sé por qué hoy te parece raro que me disfrace. Ya lo echaste todo a perder.

ALVARO ¿Todo qué?

CHEPA El entierro de la Mariola Roncafort.

ALVARO ¡Qué tontera es ésa!

CHEPA La Mariola es la reina de los ucks. Y después de enamorarse de la sombra de un príncipe de Golconda su padre la echó de la casa, pero como iba cuajada de joyas...

ALVARO ¡Que te lo lèves en esto con esos pobres niños!

CHEPA Les encanta que les tenga una pieza llena de disfraces.

ALVARO Con razón anduve buscando mi frac y no lo encontré.

CHEPA No seas pesado, Alvaro. No creas que es tan fácil enterrar a la Mariola Roncafort. Los niños quieren dejarla en alta mar para que cuando resucite nadie la vea. Ellos están construyendo la carabela y a mí me tocó hacer el mar. Menos mal que encontré estos tules verdes. Ahora tengo que agregarle corales, estrellas de mar... ¿qué más se te ocurre a ti, Alvaro?

ALVARO ¿Dónde están las tijeras, por favor, Chepa?

CHEPA Imagínate que esto es la carabela.

La Marta y la Magdalena toman las puntas de atrás y hacen el movimiento de las olas. Los niños, que tienen más fuerza, la hacen navegar y yo voy con las antorchas del entierro y estas cintas que son los huiros empapados de lágrimas, porque yo soy la madre de la Mariola.

ALVARO Chepa, ¿Carlos se recibió de médico?

CHEPA No te hagas el gracioso. Sabes muy bien que Carlos se recibió de médico hace cinco años. ¿Para qué lo quieres?

Alvaro se mira en silencio un lunar que tiene bajo su tetilla izquierda.

ALVARO No, no. Es que tuve un poco de acidez anoche. Además, me carga preguntarle cosas a Carlos, porque siempre pone cara de paciencia, como diciendo "Qué le vamos a hacer, hay que aguantar a este pobre viejo hístico".

CHEPA Ay, qué pesado eres con el pobre Carlos, que es de lo más buen yerno.

ALVARO Chepa, yo te quería decir...

CHEPA Ah, no... Tú siempre encontrándole defectos a tu familia. Y a todo el mundo. Me acuerdo cuando tuviste a ese doctor Bascuñán; al principio estabas tan entusiasmado con él y después no quisiste verlo ni en pintura.

ALVARO Claro, era como tú. No creen que alguien está enfermo hasta que lo ven en el hospital. Y después te encanta llevarles dulcesitos y novellitas. Yo jamás te diría nada si me pasara algo.

CHEPA *(Riéndose)*. Y yo jamás te creería.

Ella, ya disfrazada, se apresta a salir del baño.

CHEPA ¿Esta casa está helada? ¿Que no hiciste prender la calefacción hoy?

ÁLVARO No vale la pena calentar este caserón entero sólo para nosotros dos.

CHEPA Pero hoy es domingo. Vienen todos y los niños se van a helar.

Alvaro, no te quedes conversando horas con la Violeta cuando vayas a buscar las empanadas. El domingo pasado estaba todo el mundo muerto de hambre y tú no llegabas. Voy a ir a esperar a los niños con la sorpresa al jardín. *(Sale)*.

ÁLVARO *(Solo frente al espejo)*. Este lunar de porquería sigue creciendo.

Chepa sale al jardín con todos los disfraces que va a usar en el juego. Divisa a la Rosa Lara que viene llegando a la casa de los Vives.

CHEPA ¿Eres tú Rosa? Qué bueno que viniste. Los niños no han llegado todavía. Pasa, pues, mujer. No te quedes ahí en la puerta.

ROSA *(Entra muy conmovida)*. Buenos días, misiá Chepita.

CHEPA Supongo que me habrás traído las estrellas y los corales...

ROSA Sí, misiá Chepita.

CHEPA Muéstramelos, pues, niña. *(Rosa se queda impávida)*. Pásamelas, te dicen y agarra las dos puntas de este mar, para que haga las olas y les enseñes a las niñas...

ROSA Sí, misiá Chepita. *(Deja la bolsa en el suelo y agarra una sola punta del tul)*.

CHEPA Las dos puntas, pues, niña, para que la Marta y la Magdalena hagan las olas después... *(Rosa toma finalmente las dos puntas y hace ondear el tul)*. Entonces

las niñas van a hacer navegar la carabela así... *(Inicia una media vuelta pero Rosa no la sigue. No ha dejado de mirarla fijamente)*. Rosa, muévete te dicen. Mira si no es un mar perfecto para que navegue la carabela... ¡Rosa, por favor, qué te pasa!, ¡qué te pasa, mujer!

ROSA Misiá Chepita, en la población andan diciendo que anoche mataron al Maya...

Chepa suspende repentinamente el juego. Mientras acusa el golpe se abre en el escenario otro espacio dramático. Entra Aedo, un preso, llevando los tenderetes donde cuelgan carteras y otros objetos de cuero que se venden en el patio de la cárcel. Rosa Lara se integra a este nuevo espacio y revisa minuciosamente las carteras.

ROSA Y estas costuras, oiga, tan disparajás.

AEDO Es que está hecho a mano...

ROSA Estará hecho a mano, pero mal hecho. ¡Mite el color del hilo, ni se le ocurrió hermanarlo con el color del cuero! ¡Qué darle a misiá Chepita con venir a comprar carteras a la cárcel, digo yo! ¿Por qué no nos vamos mejor, misiá Chepita?... ¡con este calor...!

CHEPA *(Sin mirar al preso, desde su posición en el "jardín")*. ¿Son sayas también estas carteras?

AEDO No, señorita.

CHEPA ¿De quién son? *(Aedo chifla para llamar. Aparece Maya)*.

AEDO De él son.

CHEPA Son preciosas. ¿Cómo se llama usted?

MAYA Maya.

CHEPA ¿Maya cuánto?

MAYA Maya no más, señorita.

CHEPA Voy a necesitar ocho de éstas.

MAYA De esas me queda una no más. Pero se las puedo hacer. ¿Para cuándo las quiere?

CHEPA Para el miércoles a más tardar. El viernes es Pascua.

MAYA ¡Para el miércoles no alcanzo, pues, señorita...!

CHEPA ¡Qué lástima! *(Inician las salidas)*. Hacía tanto tiempo que no encontraba algo tan de mi gusto.

Aedo y Rosa desaparecen. En escena sólo Chepa y Maya.

MAYA ¡Bueno, ya! ¡Para el miércoles, entonces!

CHEPA ¡Qué raro es usted! ¿Por qué cambió de opinión tan de repente?

MAYA Para darle en el gusto... y porque usted sabe mirar.

Maya desaparece.

CHEPA Qué trabajo tan excelente. Si no parece hecho a mano. Esas manos delicadas como patas de pájaro... ¿Cómo sobaba un trozo de cuero para compararlo con otro y elegir! ¿Cómo lo hacía sonar para probar su resistencia y cómo se lo llevaba a la nariz para olerlo! Tanto amor por su trabajo, tanta pasión... ¿Será eso lo que hace más hombre a un hombre?

Chepa se levanta y saca de su cartera un sobre con dinero. Hay ahora en escena una silla de ruedas donde Maya está sentado en la enfermería de la cárcel. Aedo pasa aburridamente un trapero.

CHEPA ¿Esta es la enfermería?

AEDO Sí, ésta es.

CHEPA ¿Está Maya aquí?

AEDO Sí, señorita, aquí está.

CHEPA Quiero verlo.

AEDO ¿Tiene autorización?

CHEPA No, no tengo.

AEDO No se puede sin autorización, pero si es por poco rato...

(Chepa se acerca a Maya)

CHEPA Maya... Maya... ¡Por Dios! *(A público)*. Ahí estaba sentado en la silla de ruedas, la mirada perdida, las facciones disueltas en su rostro despojado de tensiones. *(Al hombre que pasa el trapero)*. ¿Qué tiene?

AEDO La mano negra.

CHEPA Está como atontado.

AEDO Claro, se queda mirando el techo no más y pasa días así. Y a pesar de que no es enfermedad, dice el doctor que hay que traerlo a la enfermería.

CHEPA ¿Cuánto tiempo hace que está aquí?

AEDO Seis días.

CHEPA No, en la cárcel, quiero decir.

AEDO ¿Mayita? ¡Uff! ¡Qué sé yo! Hace diez años que estoy aquí y a él ya lo tralan por acá con esto. Es reo rematado. Por homicidio.

CHEPA *(Susurra)*. Maya...

Chepa tiene el sobre con dinero en la mano, pero no sabe qué hacer con él. Cuenta los billetes y luego mira al hombre que trapea el piso.

CHEPA Yo le traía un dinero que le debo por una cartera y no sé...

AEDO Si quiere lo deja conmigo.

CHEPA No. Prefiero entregárselo personalmente.

AEDO Mejor, señora.

Sale Aedo, Chepa guarda el sobre en la cartera e inicia su salida. Se detiene y gira al tiempo que vuelve a aparecer Aedo. Se sugiere así el paso del tiempo y una segunda visita a la enfermería.

AEDO ¿Trajo la autorización?

CHEPA *(Sacando un papel de la cartera)*. Sí, aquí está.

AEDO Pase, entonces.

Maya está sentado en la silla, casi recuperado.

CHEPA Buenas tardes...*(Maya no contesta. Se incorpora y se refugia en su propio cuerpo)*. Vine a verlo de nuevo porque me dijeron que todavía estaba enfermo...

MAYA No... Estoy convalesciente no más.

CHEPA Bueno... Usted se acuerda... yo me había llevado una cartera y no se la había cancelado. Ahora le traje la plata. *(Sacándola)*. Aquí tiene...*(El Maya toma el dinero en silencio. Ella inicia la salida)*.

MAYA Me va a perdonar señora, pero no le voy a poder tener las carteras para la Pascua.

CHEPA ¡Si la Pascua ya pasó, Maya! Yo vine el miércoles pasado, pero usted estaba enfermo...

MAYA ¿Vino...?

CHEPA Claro, había otro hombre aquí.

MAYA El Aedo. Menos mal que ya se fue.

CHEPA ¿Por qué?

MAYA Es mala gente, ése.

CHEPA ¿Por qué?

MAYA Porque se cree...

CHEPA ¿Ah sí?

MAYA Se cree porque es pasional.

CHEPA ¿Pasional?

MAYA Aquí en la Peni le dicen pasionales

a los que han matado por amor, por celos o cosas por el estilo. Y les tienen buena aquí porque dicen que no son reos de verdad.

CHEPA ¿Y usted, Maya?

MAYA Yo soy homicida, señora. *(Pausa)*

CHEPA ¿Qué le pasó? *(Pausa)* ¿Qué tuvo, Maya? ¿Cuál es su enfermedad?

MAYA La mano negra, señora.

CHEPA ¿Qué es eso?

MAYA Un mal que a veces me da.

CHEPA ¿Pero qué es...?

MAYA No sé, señora. La mano negra, no más.

CHEPA ¿Pero qué siente, Maya?

MAYA Es como si tuviera un saco de piedras adentro del cuerpo. Siento que me voy a caer, todo da vueltas, al final me caigo y ya no sé más de mí.

CHEPA ¿Y qué dice el doctor?

MAYA Nada. Que si lo he tenido siempre...

CHEPA Pero a usted tendría que verlo un especialista...

MAYA ¿Para qué?

CHEPA ¡Para que se mejore, hombre por Dios...!

MAYA Si se me quita solo. Así como viene, se me va...

CHEPA Maya... Mi yerno es médico. El podría recomendarnos un especialista. Naturalmente, no le cobraría nada. Lo que usted tendría que pagar serían los exámenes, si es que hubiera que hacer alguno.

MAYA No. Yo no voy a pagar ningún examen, señora...

CHEPA Pero no será por falta de plata, Maya. Algo habrá ahorrado con las carteras...

MAYA Sí. Tengo mi plata guardada, para cuando salga...

CHEPA ¿Cuánto tiempo lleva aquí, Maya?

MAYA Veinte años, señora.

CHEPA ¿Y cuánto tiempo le queda?

MAYA 9 años, 11 meses y 14 días.

CHEPA ¡Tanto tiempo, Maya, por Dios!

MAYA Se va pasando, señora.

CHEPA *(Sacando sorprendentemente un paquete de la cartera)*. Ah, Maya. Andaba trayendo esto. Se lo dejo para que se entretenga.

(Le pasa un paquete) *

MAYA ¡El Metrópoli!

CHEPA Ahora le dicen "El gran concierto".

MAYA ¡Esto es Santiago! El parque, el aeropuerto; el estadio; las calles del centro, Alameda, Estado, Ahumada...

CHEPA ¿Usted conoce Santiago?

MAYA No. Me trajeron directo del Norte en un furgón.

CHEPA ¿De dónde es usted?

MAYA De un pueblo del Norte.

CHEPA ¿Bonito?

MAYA Pura piedra y tierra, en la pampa.

CHEPA ¿No conoce nada más?

MAYA Conozco Tocopilla. Estuve un día y una noche ahí.

CHEPA ¡Por Dios que me gustaría que usted hablara con mi marido! El es abogado.

MAYA ¿Para qué voy a gastar en abogado? ¡Yo soy reo rematado, señora!

CHEPA Pero mi marido tiene mucha influencia... A lo mejor él puede hacer algo. *(Silencio. Maya no contesta)*. Los mejores años de su vida, Maya... *(Silencio)*. Déjeme ayudarlo, Maya. De repente algunos trámites lo arreglan todo. Usted hace un trabajo precioso... sus carteras son finas, bien terminadas... ¡Quién lo diría, con esas manos tan delicadas!...y

trabajar algo tan duro como el cuero. ¿Va a desperdiciar ese don que Dios le ha dado?

MAYA No. Yo puedo seguir trabajando el cuero y ahorrando plata, aquí adentro.

CHEPA ¡Pero por Dios, Maya! ¡Cómo me va a decir que le da lo mismo estar preso que estar libre en el mundo, afuera...! ¡Libre, Maya, libre...! *(Mostrándole el Metrópoli)*. ¡El parque, el aeropuerto, el estadio, las calles!

MAYA ¡Yo no voy a gastar en abogado! Ya le dije ¡Soy reo rematado!

CHEPA ¡Por Dios que lo siento, Maya!

MAYA *(Subitamente irritado)*. ¡No quiero...!

CHEPA ¿Qué cosa?

MAYA ¡No quiero este juego...! ¡Lléveselo!

CHEPA Pero, ¿por qué...? ¿Qué le pasa, Maya?

MAYA No me gusta... ¡Lléveselo!

CHEPA Por Dios, Maya... ¡Es el colmo...!

(Se aleja rápido, molesta).

Chepa vuelve al jardín del primer piano. Rosa Lara ya está ahí, agarrando nuevamente las puntas del tul.

ROSA Misiá Chepita, ya van a llegar los niños.

CHEPA Guarda todo eso, Rosa. *(Ella lo hace)*. Voy a buscar el auto. *(Saliedo)* ¡Alvaro! ¡Alvaro!

Alvaro se acicala frente al espejo. Chepa entra como una tromba, llamándolo. El no reacciona y sigue en lo suyo.

CHEPA ¡Alvaro, por Dios! ¿Por qué no contestas cuando te llaman? Tienes que hacerme un favor. Préstame tu auto que el mío está en pana.

ALVARO No ves que ya estoy listo para ir donde la Violeta.

CHEPA Donde la Violeta puedo mandar a la Carolina Mandujano que vino con la Rosita Lara.

ALVARO Son recién las 10 de la mañana y la cocina está llena con tus hambrientos.

CHEPA Alvaro, pasó una cosa terrible y quiero que me ayudes.

ALVARO Chepa, tengo algo importante que decirte.

CHEPA Tú siempre con tus cosas... Lo que le pasa a otras personas también es importante. ¡Imagínate que se muriera tu hermano!

ALVARO ¡Imagínate que me muriera yo!

CHEPA Tú nos vas a enterrar a todos. Con tu hipocondría, tu manía de la limpieza y esas fantasías enfermizas que tienes desde que te jubilaste.

ALVARO Tengo derecho a enfermarme.

CHEPA Mira, no discutamos más. Necesito el auto, tengo que llevar urgente a la Rosa

ALVARO ¿Y qué tiene que hacer la Rosa Lara en Peñalolén?

CHEPA Dice que anoche atropellaron a su hermano.

ALVARO ¿Y de adónde apareció este hermano de la Rosa Lara?

CHEPA Yo tampoco tengo idea, pero igual es importante. La Rosita dice que se trata de un hermano que se fue de la casa cuando ella era muy niña y al que nunca más volvió a ver.

ALVARO Y ahora lo atropellaron.

CHEPA Parece. La Rosita necesita ver de qué se trata y yo la tengo que acompañar.

ALVARO ¡Estás loca! ¿Por qué ese hombre va a ser el hermano de la Rosita Lara? Son cosas que tú le metes en la cabeza. Tú no

sabes en lo que te vas a meter.

CHEPA Sé en lo que me puedo meter. En lo que me he metido toda la vida y tú no has sabido comprender porque nunca te has metido en nada.

ALVARO (Sarcástico). No es que tú te hayas metido mucho en algunas cosas.

CHEPA (Seca). ¿Qué cosas?

ALVARO Bueno, tú sabes...

CHEPA Por qué no dices las cosas por su nombre.

ALVARO Sabes muy bien el nombre de las cosas a las que me refiero.

CHEPA No seas ridículo. Estás hablando como en radio-teatro. Dame las llaves.

ALVARO No. Me voy donde la Violeta. (Va a salir)

CHEPA ¡Este apuro que te ha bajado de repente!

ALVARO Es que le quiero decir algo.

CHEPA ¿Qué?

ALVARO Cosas que a ti no te interesan.

CHEPA ¡Alvaro, por favor! (Alvaro sale).
¡Rosa, Rosa! ¡Llama un taxi, por favor!
(Sale)

Se escucha el ruido de un motor que se pone en marcha. Este ruido despierta a Maya que se incorpora, dobla los diarios con que se había cubierto, se los mete entre las narices y el cuerpo, se frota las manos temblando de frío, y se tupa la cara con la bufanda. Dando un ruidito, temeroso, clandestino, se acerca al portón imaginario.

ALVARO (Apareciendo). Oiga, quítese de ahí, que voy a sacar el auto.

MAYA Don Alvaro...

ALVARO (Apretando los puños). ¿SÍ?

MAYA Buenos días, don Alvaro.

ALVARO Buenos días.

MAYA ¿No me reconoce?

ALVARO Cómo, si te estás tapando la cara con la bufanda.

MAYA Don Alvaro...

ALVARO ¿Qué quieres?

MAYA La señora Chepita...

ALVARO No se ha levantado.

MAYA Ah... No quiero molestarla.

ALVARO Es domingo.

MAYA Claro. ¿Cuándo puedo hablar con ella?

ALVARO ¿Eres de la población?

MAYA No.

ALVARO ¿Quién eres?

Maya se saca la bufanda.

ALVARO Dime quién eres.

MAYA ¿No se acuerda?

ALVARO No.

MAYA Maya.

Pausa. Alvaro lo reconoce.

ALVARO ¡Tú! ¡Mejor que la Chepa ni te vea! ¿Qué andas haciendo por aquí?

MAYA Bueno...

ALVARO La señora cree que te tragó la tierra.

MAYA Es que...

ALVARO ¿Qué quieres ahora?

MAYA Venía a molestarla porque...

ALVARO Claro, a molestarla, a molestarla, siempre a molestarla. Eso es a lo único que vienen ustedes. A sacar lo que pueden, a aprovechar. Tú sobre todo.

MAYA Yo no.

ALVARO La señora está furiosa contigo. Dijo que hasta le debías plata. Dijo que eras un mal agradecido, un criminal. ¡Y que no quería que volvieras nunca más!

MAYA ¿Dijo que soy un criminal?

ALVARO Sí.

MAYA (*Irguiéndose*). No. La señora no dijo eso.

ALVARO ¿Cómo te atreves? ¿Crees que la conoces mejor que yo, roto de porquería? No te quiere ver. ¿Entiendes? Ya... lárgate. ¡Quiubo! Andando... ¡Ya, te dije! ¡Andando!

MAYA ¿Dijo eso?

ALVARO Claro que lo dijo. Dijo que si te aparecías iba a llamar a los carabineros para que te pusieran a la sombra otra vez. Para siempre. ¿Cuánto le debes? Creo que bastante. Se aburríó.

MAYA ¿Se aburríó?

ALVARO "Ya, dijo. Está bueno. Ya no perdono más a Maya, que no es más que otro roto que se está aprovechando de mí".

MAYA ¿No me perdona, entonces?

ALVARO ¡Hasta cuando va a perdonarte! No, ya está bueno. Si vuelves a molestarla hago que te pesquen y te cobro judicialmente la plata que le debes. Sabes muy bien que soy abogado.

MAYA Ella sabe que no tengo nada.

ALVARO ¡Quiubo! ¡Lárgate te digo!

Maya no retrocede. Alvaro sale en dirección al auto y desaparece. Se escucha el ruido del motor. Maya entonces retrocede y huye.

Se apogan las luces del primer plano y se ilumina el espacio que corresponde a la galería de la casa de Violeta.

ALVARO ¡Violeta! ¡Violeta!

VIOLETA (*Desde afuera*). Espere un ratito, don Alvaro. Es que usted llegó muy temprano hoy día.

ALVARO Quería hablar contigo.

VIOLETA (*Entra limpiándose las manos en su delantal*). Dígame no más.

ALVARO Me encontré con tu yerno afuera.

VIOLETA Sí, vino a hablar conmigo.

ALVARO Veo que hicieron las paces. Qué bueno.

VIOLETA Más o menos no más. Mientras el Fausto y la Mireya no le pidan disculpas a ustedes, yo no voy a hacer las paces con ellos.

ALVARO No digas leseras.

VIOLETA Mientras la señora Chepa no conozca a la guagua, para mí es como si no la hubieran bautizado.

ALVARO Ya nadie se acuerda de eso, no tiene importancia.

VIOLETA Yo sí, don Alvaro, yo me acuerdo.

ALVARO ¿No te sientes sola en esta casa, Violeta?

VIOLETA Estoy acostumbrada... a veces sí...

ALVARO Aquí tienes la platita de tus acciones.

VIOLETA ¡Esta misía Elena! Nunca terminaré de agradecerle.

ALVARO Tráctele a la Mireya y a tu yerno a vivir contigo. Vas a poder chochar con tu nieta. Es una lesera que estás sola. Además es peligroso.

VIOLETA Yo no puedo estar disponiendo así de esta casa. Por mucho que misía Elena me la haya regalado yo no puedo disponer de ella así como así.

ALVARO Déjate de hablar leseras si no quieres que me enoje contigo. Sabes muy bien que esta casa es tuya, de tu hija, de tu nieta.

VIOLETA Bueno y además hay poco espacio. En la pieza de adelante están las cosas del Maya.

ALVARO ¿Qué cosas son ésas?

VIOLETA Todos esos lujos que le dio por comprar cuando la señora lo sacó de la cárcel. Muebles caros, ese juego tan fino que parecía el comedor de la casa de misía Elena en la calle Agustinas, y tanta agua de colonia, por Dios, y esa radio y esos discos... si yo ni podía dormir.

ALVARO ¿Qué haces con tu plata, Violeta?

VIOLETA Vivo. Y le presté algo al Fausto para apuntalarlo en el garaje en que se metió.

ALVARO ¿Y le va bien?

VIOLETA Sí. Espero que le vaya mejor con mi ayuda. Le voy a buscar las empanadas, don Alvaro.

ALVARO Violeta.

VIOLETA ¿Sí?

ALVARO No, nada. Anda. Qué serían los domingos sin las empanadas de la Violeta. *(Sale Violeta riendo)*

Un candel ilumina una cama de bronce cubierta con una gran sábana blanca bajo la cual apenas se adivina una forma humana.

ALVARO Ese domingo, ese olor a domingo, a domingo en la mañana cuando las empleadas están haciendo la casa de Agustinas, una limpiando el salón con un trapo amarrado en la cabeza, otra atendiendo a mi madre, otra vistiéndolo a mi hermano menor, otra regando las plantas de la galería y la Violeta canturreando en la cocina al abrir el horno para ver cómo están sus empanadas. Y entonces, en ese momento, este olor a domingo en la mañana se pone a circular lentamente por la casa desde el fondo del patio de la cocina, por las galerías y los corredores, llegando hasta debajo de las

puertas para entrar a las habitaciones cerradas donde aún no termino de despertar.

Se agita levemente el cuerpo de Alvaro Joven bajo la sábana, pero sin revelarse.

— se cuele por debajo de la puerta hasta mi dormitorio caldeado por la mañana del verano, el olor a masa apenas dorándose vence a los demás olores calientes de mi pieza y llega a mi nariz. Cosas apenas húmedas, sudadas y pegajosas, en las sábanas que son como extensiones de mi piel y de necesidades húmedas allí abajo, bajo las sábanas que también soy yo y el olor a masa dorándose despierta entre mis piernas como un puño. Esa masa dorándose como una piel que no conozco, ese olor caliente acanciando mi sexo que aprieto con mis manos porque va a reventar.

Durante la última parte de este monólogo, Alvaro Joven se ha ido desprezando entre las sábanas, hasta que se incorpora bruscamente y con la palabra "reventar" grita:

ALVARO JOVEN ¡No! ¡No! ¡No! ¡Violeta!

ALVARO *(Sonríe recordando)*. Era tan fácil hacerlo solo y era malo. *(Señalando acusadoramente a Alvaro Joven)*. ¡Eres flaco, encenque y pálido, y te vas a quedar así para siempre si lo haces solo! ¡Qué diría tu madre si lo supiera! Si sigues haciéndolo no podrás tener hijos. Ese es el castigo.

ALVARO JOVEN Si no lo hago casi nunca.

ALVARO *(Riendo)*. Porque tienes miedo.

ALVARO JOVEN Yo no quiero ser siempre flaco, chico y pálido. Tengo hambre... ¡Violeta!

Se escucha apenas a Violeta cantando en la cocina.

ALVARO JOVEN *(Dirigiéndose a Alvaro, con total naturalidad)*. Me dejaron castigado. Mi papá se fue ayer al campo. "A ver a la familia" dijo, "que me hace tanta falta y los tengo veraneando en el fundo".

ALVARO ¿Y qué más dijo?

ALVARO JOVEN "Pero este niño, Alvarito, tan malo que nos ha salido para las matemáticas. Tuvimos que castigarlo y dejarlo sin veraneo. Es flojo". Mi papá le llevará mis recados a mi mamá al campo diciéndole que echo de menos la piscina, la fruta, el parrón, a mis primos y mis primas, y que estoy muy arrepentido y le diré:

ALVARO "El castigo está surtiendo efecto. Entiéndeme de una vez, Elena, los castigos son los castigos".

ALVARO JOVEN Cada vez que viene me repite que me está haciendo muy bien quedarme sin veraneo, solo en la ciudad, sin plata, sin permiso para salir, al cuidado de la Violeta, hasta que dé mis exámenes y salga bien. "No vaya a ser un flojo este chiquillo. Que la Violeta lo cuide. Es una mujer seria, consciente, cumplida. Voy a decirle a la Violeta que le guarde con llave todos sus trajes buenos y sus camisas de salida".

ALVARO *(Riéndose de la imitación que ha hecho Alvaro Joven, grita a coro con Alvaro Joven)*. ¡Violeta!

ALVARO JOVEN *(Con complicidad)*. Está en el fondo de la casa y no nos va a oír.

ALVARO Y lo haces solo... *(Sin mirar a Alvaro Joven, como si no lo hubiera visto nunca)*. ¡Violeta! ¡Apúrate con las empanadas!

ALVARO JOVEN ¡Apúrate, Violeta!

VIOLETA *(Desde afuera)*. Ya voy, don Alvarito.

Entra Violeta joven. Trae la bandeja con el desayuno. Se acerca al cuarto de Alvaro joven, se detiene junto a la puerta y escucha. Deja la bandeja en el suelo.

VIOLETA *(Despacio)* Don Alvarito...

Alvaro joven, desnudo, se queda inmóvil. No contesta. Después de un momento se acerca a la puerta y escucha. Violeta también ha acercado su rostro a la puerta para escuchar. Ambos permanecen inmóviles.

ALVARO *(Vuelve a sentarse y observa la escena)*. Va a entrar. La oigo respirar. Puedo decirle que entre. Mandarle que entre. *(Pausa)*. Viene con los pies desnudos. ¡Qué diría mi mamá! A ella le gusta que las empleadas anden bien abotonadas.

VIOLETA Le traigo el desayuno, don Alvarito.

ALVARO JOVEN *(Se oculta el sexo con las manos y retrocede)*.

ALVARO Ya, oye, ándate que estoy piliucho.

VIOLETA Se le va a enfriar el café.

Violeta abre la puerta completamente y a medida que Alvaro joven va retrocediendo mientras sonríe, ella, sin tomar la bandeja, avanza hacia él. Alvaro joven se mete a medias bajo las sábanas. Ella avanza hacia la cama. Alvaro joven se ríe.

VIOLETA Ya, pues, don Alvarito. Déjese de jugar, le digo. Mire que tengo mucho que hacer. No estoy para que el café se enfríe y tenga que traerle otra taza y otra

más hasta que al muy perla le den ganas de tomar el desayuno.

Durante todo este diálogo, medio en broma, medio en serio, los dos están riéndose, forcejeando con las sábanas. El le tirona el delantal y de un manotazo le deshace el peinado. Ella se carcajea y lo agarra de la oreja y le dice:

VIOLETA Ya, levántate, chiquillo flojo...

Alvaro joven, de otro manotón, le abre los botones del pecho del delantal y se ven los senos de Violeta. El se sienta en la cama y se los mira asombrado, retirándose un poco, entre maravillado y temeroso.

ALVARO JOVEN ¡Qué tetona eres, oye!

Se aleja otro poco. Ella se hincó en la cama, acercándole los pechos. El le toca los pezones, como explorándolos.

¿Y estas cuestiones, para qué sirven?

Violeta, suavemente, le toma la cabeza con las manos, la va aproximando a los pechos hasta que la hunde en ellos. Los dos caen abrazados en el revoltillo de las sábanas, juegan y ríen bajo las sábanas, mientras va oscureciéndose ese sector hasta dejar sólo un reverbero sobre la cama blanca.

ALVARO Y la casa entera está vacía y tenemos la noche entera por delante, y todo el día, en la ciudad dormida, levantándose tarde, durmiendo siesta, acostándose temprano, poca gente en la calle, este domingo de verano en la mañana.

Se escuchan las risas de Alvaro joven y Violeta, que se levantan y corren hacia el otro extremo del escenario.

ALVARO JOVEN Aquí me tienen guardada la ropa. Pásame las llaves.

VIOLETA Primero tiene que cumplir su promesa. Pasando y pasando. *(trucan)*

Alvaro Joven le pasa un vestido de fiesta y ella las llaves.

ALVARO JOVEN ¿Qué crees que te diría mi mamá si te viera con su vestido de baile puesto?

VIOLETA ¿Y qué diría si viera que le pasé las camisas que no puede usar? Usted está castigado, oiga.

ALVARO JOVEN ¿Y qué diría si yo le dijera todas las cosas que tú me has enseñado?

VIOLETA ¿Y qué diría si supiera que fuimos al cine y todo lo que hemos hecho? Me lo voy a poner.

ALVARO JOVEN No te va a entrar. Estás guatona. Lo vas a romper.

VIOLETA No me diga eso porque hoy es un día especial. *(Llora)*.

ALVARO JOVEN ¿Qué pasa?

VIOLETA Tengo algo que decirle.

ALVARO JOVEN No me digas, Violeta estúpida...

VIOLETA *(Riendo)*. Le dio miedo, ah...

ALVARO JOVEN Como no. A un tío mío le pasó que se casó con una empleada y terminó borracho viviendo en un conventillo.

ALVARO El tío Carlos.

ALVARO JOVEN ¿Y para qué quieres ponerte el vestido?

VIOLETA Es que hoy es mi cumpleaños.

ALVARO JOVEN ¿Y lo querías celebrar solamente con el vestido?

VIOLETA No, espere. Tengo todo listo.

(Sale y vuelve con una fuente con empanadas, cubiertas con un paño blanco).

ALVARO JOVEN ¡Pero qué tonta eres, Violeta! ¡Las empanadas no son para la noche!

VIOLETA ¡Ay! Tan lleno de reglas que es usted, igual que su papá.

ALVARO JOVEN Ahora no tengo ganas de comerlas.

VIOLETA ¿Me las va a rechazar?

ALVARO JOVEN Yo te voy a dar algo mucho mejor que las empanadas.

(La toma y tan riendo a la cama).

ALVARO Violeta, apúrate. Es casi la una. *(Violeta sale de la cama y le pasa las mismas empanadas).*

Mmm... ¡Qué olor!

VIOLETA El mismo de siempre, don Alvaro.

ALVARO Dame las empanadas.

VIOLETA No, deje. Yo se las llevo al auto.

ALVARO No estoy tan viejo, mujer.

VIOLETA No, pero está hartito flaco. Parece que ha estado enfermo.

(Pasea)

ALVARO Sí. Estoy enfermo.

VIOLETA Qué va a estar enfermo usted, esas son cosas suyas.

ALVARO No, no, es verdad, mira. *(Se abre la camisa para mostrarle el lunar).*

Aparece Alvaro Joven.

ALVARO JOVEN Violeta. ¡Shiiiit! Que te van a oír. Prende tu luz que me puedo tropezar con la estufa. *(Ella enciende la luz)*

del velador. Alvaro tiene con un paraguas y un impermeable que se saca inmediatamente. Está vestido de frac, embozado en una bufanda blanca que se saca. Tiene lentes).

VIOLETA ¡Qué lindo se ve!

ALVARO JOVEN No seas tonta. ¿Cómo me voy a desensillar para meterme en tu cama? *(Se saca la chaqueta y el chaleco blanco).*

VIOLETA Acérquese para acá. *(Alvaro joven le toma la mano a la Violeta).*

ALVARO JOVEN Me voy a casar.

VIOLETA ¡Don Alvarito! ¿Con quién?

ALVARO Con la Chepa Rozas.

VIOLETA ¿Cuál es la Chepa Rozas?

ALVARO JOVEN ¿Te acuerdas que hace dos domingos te conté que en la fiesta había una chiquilla de pelo negro, como un casco, y de cutis muy blanco que tenía un vestido colorado?

VIOLETA Sí.

ALVARO JOVEN Es la más linda de todas. Es la más linda. Y la más elegante.

ALVARO Es la más rica de todas.

VIOLETA ¿Está muy enamorado?

ALVARO JOVEN Todavía no. Pero me voy a enamorar. Porque es la mejor. Mañana vamos a ir al parque en el auto que me prestó mi papá. Voy a besarla.

VIOLETA *(Abrazándolo).* Don Alvarito...

Alvaro la besa.

ALVARO JOVEN No es como tú. *(La acaricia y la vuelve a besar. Ella lo acaricia a él). Es virgen. (Ella lo besa). Tiene la cintura delgada (le toca la cintura a la Violeta) y tiene los pechos chiquititos, no como los tuyos. (Se los saca del camión y los besa). ¿A ti no te importa?*

VIOLETA No, porque yo también estoy

enamorada. *(Lo tira del brazo para que se acueste con ella. Sin transición). Tengo novio, allá en el sur donde vive mi familia. Tiene tres años menos que yo. Es casi de la edad tuya. Lo veo en el mes de vacaciones, y el tonto nunca tiene plata para casarse. Le va mal en las siembras, o hay sequía, o cualquier cosa. Y entonces esperar y esperar hasta que se afirme de nuevo y así casarse como Dios manda. Cuando estoy con el Rubén, don Alvarito, llego a temblar. El quiere que nos acostemos, pero yo ni tonta. Porque si me entrego, me va a perder el respeto, así es que prefiero aguantar pensando...*

Y ese verano me volvía loca pensando en él todo el tiempo, sola aquí en mi cama, hasta que ese domingo lo encontré a usted, pues, don Alvarito. ¿Se acuerda que lo tenían castigado? ...Y cuando usted me toca y me hace de todo, usted es el Rubén... y así me puedo aguantar y él me cree una santa...

Alvaro joven da una cachetada a Violeta. En ese instante Alvaro grita, molesto.

ALVARO Violeta, apúrate. Es la una.

Violeta se levanta, toma las empanadas y se acerca a Alvaro.

VIOLETA *(Pisándole el mismo paquete).* Aquí están, don Alvaro.

ALVARO ¡Mmm! ¡Qué rico olor!

VIOLETA El mismo de siempre no más.

ALVARO *(Luego de una breve pausa, se atreve).* Vi a Maya esta mañana.

Violeta cambia la expresión, le toma las empanadas, dispuesta a escuchar.

VIOLETA ¿A Maya?

ALVARO Sí. ¿Cómo es que anda suelto?
¿Que no lo hablan metido a la cárcel la última vez que las oí hablar de él?

VIOLETA No, la señora creía, pero no estaba segura. Lo hizo seguir hasta el puerto, pero ahí le perdió la pista...

ALVARO Lo de siempre.

VIOLETA ¿Y la señora vio a Maya?

ALVARO No, no lo vio. Lo despaché yo esta vez. Le dije que si aparecía otra vez o si hablaba con ella, yo mismo le echaba los carabineros que lo metieran a la cárcel de nuevo.

VIOLETA Pobre.

ALVARO Claro, ustedes dos idiotas con el asunto del Maya, que se las pitó bien pitadas. Yo no sé. Ese hombre las tiene embrujadas a ustedes dos, tontas. Y eso que saben qué laya de tipo es. ¿Cuánta plata le sacó a la Chepa? ¿Y a ti? Dime la verdad.

VIOLETA *(Le pasa las empanadas)*. Tome, don Alvaro. La señora Chepa lo está esperando.

ALVARO Hasta el domingo, Violeta.

Se oscurece el sector de la casa de Violeta y se ilumina la sala de estar en la casa de los Vives. Alvaro está jugando ajedrez. Junto al tablero está el paquete de las empanadas. Entra Chepa, agitada.

CHEPA Llegué, llegué, supongo que todo está listo para almorzar.

ALVARO Primero el apuro, después la demora. Todo el mundo esperándote. Las empanadas ya están frías.

CHEPA Por favor, que no haya caras largas el domingo.

ALVARO ¿Tenía o no tenía la razón? ¿Era el hermano de la Rosa Lara o fuiste a per-

der el tiempo?

CHEPA Tienes toda la razón; no era el hermano de la Rosa Lara. Pero preocuparse del prójimo nunca es perder el tiempo. Me cambio, me refresco un poco y almorzamos.

ALVARO Saliste tan disparada que ni miraste quién estaba al lado del portón.

CHEPA *(Volviendo a entrar)*. ¿Quién estaba? ¿Para qué te haces el misterioso?

ALVARO Maya...

(Pausa)

CHEPA Eso no es cierto.

ALVARO Preguntó por ti.

CHEPA ¿Cómo está? ¿Qué dijo? ¿Me mandó algún recado? ¿Dónde está?

ALVARO Se fue.

CHEPA ¿A dónde?

ALVARO ¡Qué se yo!

CHEPA ¿Tú le dijiste algo? *(Alvaro no responde)*. ¿Qué le dijiste?

ALVARO Mira Chepa... Ya está bueno con estos jueguitos tuyos. Se acabó. Estoy aburrido. Le dije al tal Maya que tú no querías hablar nunca más con él, porque estabas furiosa.

CHEPA Le mentiste.

ALVARO ...Y que si lo pillaba rondando la casa, llamándote por teléfono o cualquier cosa... bueno, que le iba a mandar a los carabineros para que lo vuelvan a meter preso, que es donde debe estar. Nunca debí sacarlo de la cárcel.

CHEPA ¿Le dijiste todo eso?

ALVARO Sí.

CHEPA Debe andar desesperado...

ALVARO ¡Desesperado! Anda siempre desesperado. Por eso te interesa tanto. Eres como una perra echada con las tetas lle-

nas de leche. Y yo no he querido mamar-te. Que tus pobres te mamen.

CHEPA ¡No seas grosero!

ALVARO Yo te habría becho feliz si hubiera resultado impotente la primera noche, para así permitirte consolarme, ayudarme, enseñarme. No fui impotente. Y no lo soy, Chepa. Aunque tú no quieras darte por aludida.

CHEPA No es un tema que me interese. Hace demasiados años que separamos dormitorios y sabes muy bien por qué.

ALVARO Hicimos las paces esa vez.

CHEPA Nunca fueron verdaderas. Esa vez, acuérdate, nos gritamos demasiado, como quien sabe que nunca más en la vida podrá volver a gritar, que ésa es una ocasión única. En esos gritos, Alvaro Vives, me dijiste todo. Jamás sentiste deseos por mí. Ni la noche que nos casamos.

ALVARO A ti jamás te gustó el amor.

CHEPA Quizás contigo. No sé cómo hubiera sido con otro. Me he dado el lujo de jamás probarlo. Eso lo sabes muy bien.

ALVARO ¡Cállate! Nos están esperando para almorzar.

CHEPA Está haciendo frío afuera. *(Toma las mantas que ha tirado sobre la silla).*

ALVARO ¿Qué estás haciendo?

CHEPA Voy a salir.

ALVARO ¿Dónde piensas que lo vas a encontrar?

CHEPA No te metas en mis cosas.

ALVARO Ya no aguanto más, Chepa. Sácate eso. *(Intenta quitarle las mantas) ... y vamos al comedor.*

CHEPA ¡Déjame pasar!

ALVARO Degenerada... Y yo muriéndome.

CHEPA ¡Déjame pasar!

ALVARO Te lo prohíbo. ¡Estoy enfermo!

CHEPA ¡Déjame pasar!

ALVARO ¿Para qué vas, Chepa, por Dios?

CHEPA ¡No sé! ¡No sé para qué voy!

Se oscurece la escena.

Un cenital se concentra primero en el rostro de Chepa y luego iluminará las sucesivas apariciones de Alvaro y Maya.

CHEPA No sé para qué voy.

ALVARO *(Después de una pausa mientras juega ajedrez).* ¿Le llevaste el ajedrez a Maya?

CHEPA Sí, se lo llevé.

ALVARO ¿Y?

CHEPA ¿Cómo quieras que aprenda?

MAYA *(Aparece bajo el cenital).* ¿Y cómo quiere que aprenda, señora Chepita? Para aprender hay que tener tranquilidad y yo no estoy tranquilo. ¡Todo el tiempo esperando! ¡Esperando! Y usted nunca me trae buenas noticias.

CHEPA ¡Cómo no, Maya! Su expediente ya pasó a Fiscalía. ¡Ahora es cuestión de tres o cuatro semanas! *(A Alvaro).* ¿Por qué no pasó el expediente a la fiscalía, Alvaro?

ALVARO Por culpa de ustedes. Se apuraron en cambiar de abogado y ahora hay que rehacer el expediente.

CHEPA ¡Ay, Alvaro...! Maya está desesperado.

ALVARO ¿Para eso quieres que llame al Ministro otra vez? Hace un año que no se habla de otra cosa en esta casa. ¡Me voy a volver loco con el tal Maya!

CHEPA Tú sabes lo lentas que son estas cosas. Hay días en que me toca esperar tres o cuatro horas en uno de esos pasillos sofocantes que tú conoces, repletos de gente, para que la señorita de la ventanilla

termine diciéndome que no, que no es ahí; que para eso tengo que ir a hablar con otra persona a otra parte. Y cuando por fin ubico al señor, resulta que te conoce a ti, que estuvo en la Universidad contigo, o que te debe algún favor y me dice muy amable que, para otra vez, no me moleste en hacer colas; que le telefonee a él directamente. *(A Maya que aparece bajo el cenital)*. Usted no sabe Maya lo que me han costado estos trámites. No lo volvería a hacer por nadie, nunca más. ¡Se lo juro!

MAYA ¿Por qué no vino ayer?

CHEPA Porque fui donde el Ministro...

MAYA ¿Y por qué no me llamó?

CHEPA Porque quería darle una sorpresa...

MAYA ¡Qué sorpresa! ¡No hay ninguna sorpresa! Usted me metió en esto señora Chepa... Yo no quería... Usted me convenció... Me hizo contratar un abogado... ¿Y ahora qué?... ¿Cree que va a resultar algo de todo esto?

CHEPA Claro, Maya. Si ya es cuestión de días, tal vez de horas.

MAYA Se están demorando más de lo corriente, ¿no es cierto, señora Chepa? ¿Sabe usted por qué...?

CHEPA ¿Por qué?

MAYA Porque al final todo va a quedar en nada.

CHEPA No diga eso ni en broma, Maya.

MAYA Yo no voy a salir nunca de aquí, señora Chepita... Y si salgo, usted no me va a querer recibir ni en la cocina de su casa.

CHEPA ¿Por qué dice eso Maya?

MAYA Porque le va a dar vergüenza... A lo mejor le da vergüenza que la vean venir para acá... A lo mejor por eso no vino ayer.

CHEPA No sea tonto, Maya. No lo voy a recibir en la cocina de mi casa. Lo voy a llevar en mi auto a conocer Santiago... Las calles del centro, el estadio, el aeropuerto...

ALVARO Pero no rindieron prueba de conducta en este expediente. ¡Chepa, por Dios! ¿Qué clase de abogado contrataste?

(Se apaga el cenital que alumbra a Maya y éste desaparece).

CHEPA ¿Y qué es eso? ¿Qué es lo que había que hacer?

ALVARO Hay que acreditar que Maya ha tenido irreprochable conducta en la cárcel. Es un trámite muy importante.

CHEPA Bueno. ¿Por qué no llamas al abogado y se lo explicas?

ALVARO Sí, claro. Pero esta noche, no.

CHEPA ¿Por qué?

ALVARO Tengo una comida.

CHEPA ¡Cómo no te das cuenta que si no me ayudas ese pobre hombre no va a salir nunca de la cárcel!... ¡Alvaro, por favor!

ALVARO Está bien, Chepa. Está bien. Déjame revisar el resto del expediente.

MAYA *(Iluminado nuevamente por el cenital)* ¿Y dónde más, señora Chepa? ¿Dónde más vamos a ir en su auto?

CHEPA Al parque, Maya... Y al cerro...

MAYA ¿Se sube en auto al cerro?

CHEPA Claro. También podemos subir en funicular si usted prefiere.

MAYA ¿Y dónde más, señora Chepa?

CHEPA ¿Dónde le gustaría ir a usted, Maya?

MAYA Al Hipódromo, señora Chepa.

CHEPA No, Maya. Al Hipódromo, no. Lo voy a llevar al Club Hípico. Es mucho

más bonito. Está lleno de árboles y de comodidades. Podemos almorzar ahí un día, si usted quiere.

MAYA ¿De veras?

CHEPA Claro, Maya...

MAYA ¿En serio, señora Chepita...?

CHEPA ¡Por supuesto que hablo en serio!

MAYA Yo no creo. Yo no voy a salir nunca de aquí...

CHEPA Pero por qué dice eso, hombre por Dios. ¡Cuando ya estamos cerca!

MAYA ¿Usted supo cómo fueron las cosas, señora Chepita? ¿Usted leyó el expediente?

ALVARO ¿Leíste este expediente, Chepa?

CHEPA No. ¿Para qué? Yo no soy abogado...

MAYA Léalo, señora Chepita. Léalo.

ALVARO *(Leyendo el expediente)*. Le rompimos la cabeza al Chino. Con un saco lleno de piedras. Agarramos toda la plata que encontramos y nos fuimos para Tocopilla.

MAYA Lo matamos, ¿entiende? ¡Sin atenuantes! ¡Ahí quedó el Chino! ¡Con los sesos al aire! ¿Me entiende? Al día siguiente nos pillaron de farra en Tocopilla, sirviéndonos una sopa de cabello de ángel en caldo de ave. El otro lo mandaron a la Casa de Menores y al poco tiempo murió de pulmonía. A mí me dieron treinta años. ¿Por qué me iban a soltar ahora?

Entra Violeta y se dirige directamente a Alvaro que ha seguido jugando al ajedrez durante todo el tiempo. Al entrar Violeta, Maya desaparece. Desde un rincón Chepa mirará hacia la plaza como si fuera testigo de la conversación de Violeta y Alvaro.

VIOLETA Buenas tardes, don Alvaro.

ALVARO ¡Hola Violeta! ¿Qué haces por aquí?

VIOLETA Quería hacerle una consulta, don Alvaro...

ALVARO Bueno... Siéntate, mujer. Siéntate.

VIOLETA Gracias don Alvaro, así no más.

ALVARO ¿Qué es lo que te pasa?

VIOLETA Es que estoy bien aproblemada, don Alvaro.

ALVARO ¿Por qué...?

VIOLETA Por algo que me pidió la señora Chepa... que... bueno... yo no sé...

ALVARO ¿Qué te pidió la Chepa?

VIOLETA Que alojara en mi casa a ese hombre que va a salir de la Penitenciaría.

ALVARO ¿Al Maya? ¿En tu casa?

VIOLETA Sí. Me dijo la señora Chepa que me lo pedía a mí, porque yo era la más indicada. Porque no puede estar viviendo aquí, me dijo.

ALVARO ¿Eso te dijo?

VIOLETA Sí...

ALVARO ¿Y qué le contestaste?

VIOLETA Bueno... Yo le dije que si ella me lo pedía... yo no se lo podía negar... Que yo a ella no le puedo negar nada...

ALVARO Bueno y, entonces, ¿cuál es el problema?

VIOLETA Yo quería saber su opinión y su consejo...

ALVARO A mí me parece que lo que tú decidas está bien. La casa es tuya. La decisión es tuya.

VIOLETA O sea que usted dice que estaría bien...

ALVARO Así me parece.

VIOLETA Pero es que... hay otro problema...

ALVARO ¿Cuál?

VIOLETA ¡Tengo miedo, don Alvaro! ¡Tengo miedo...!

ALVARO Si la justicia lo dejó libre, por algo será; y si el hombre se dedica a trabajar no tendrá tiempo ni ganas de volver a la delincuencia.

VIOLETA Pero a mí me da miedo, de todas maneras... Piense usted don Alvaro que ni siquiera lo conozco...

ALVARO No seas tonta, Violeta. Hazme caso. No hay razón para tener miedo. Yo entiendo de estas cosas. Andate tranquila.

VIOLETA Muchas gracias, don Alvaro.

Salen Violeta y se cruza por el escenario con la Chepa sin que ninguna de las dos registre la presencia de la otra. Chepa se sienta al lado de Alvaro, que sigue jugando ajedrez.

CHEPA Ya llevé la orden a la Penitenciaría.

ALVARO ¿Sí?

CHEPA Sí. Y se la mostré al Maya.

ALVARO ¿Qué dijo?

CHEPA Se puso a llorar. *(Ella llora ahora también)*

ALVARO No es para menos. Después de veinte años. ¿Pero qué te pasa? ¿Por qué estás llorando?

Aparece Maya bajo el cenital. Chepa se acerca a él escondiendo un papel a sus espaldas y riendo. Maya está furioso.

MAYA Estuve toda la tarde esperando su llamado.

CHEPA Ay, pues Maya, no sea tonto.

MAYA Claro, a usted qué le importa hacerme esperar.

CHEPA Maya... *(Le muestra el papel)*; ¡Está libre!

MAYA ¿Usted cree que le voy a creer?

CHEPA *(Pasándole el papel)*. Lea, Maya. Es el indulto.

Maya toma el papel con desconfianza y secretamente esperanzado. Se aleja unos pasos de ella para leerlo. Se queda inmóvil un momento, luego se vuelve hacia Chepa, y la mira.

CHEPA Sí, Maya. Está libre.

Maya se acerca a Chepa y cae a sus pies de rodillas.

MAYA: *(Llorando)* Señora Chepita...

Chepa siente la cabeza de Maya pegada a su vientre y los estertores del hombre. De a poco va acercando sus manos a la cabeza de Maya, que toma finalmente y atrae aun más hacia sí.

CHEPA Sí, Maya. ¡Libre!

De pronto Chepa se reprime y aleja la cabeza de Maya. Este se incorpora y sale precipitadamente, mirando el papel. Chepa enfrenta súbitamente a Alvaro, retomando la parte final de la escena anterior.

CHEPA Jamás sentiste descos por mí. Ni cuando nos casamos.

ALVARO A ti jamás te gustó el amor.

CHEPA Quizás contigo. No sé cómo hubiera sido con otro. Me he dado el lujo de jamás probarlo. Eso lo sabes muy bien.

ALVARO ¡Cállate! Nos están esperando para almorzar.

CHEPA Está haciendo frío afuera. *(Toma las martas).*

ALVARO ¿Qué estás haciendo?

CHEPA Voy a salir.

ALVARO ¿Dónde piensas que lo vas a encontrar?

CHEPA No te metas en mis cosas.
ALVARO Ya no aguanto más. Sácate eso.
(Intenta quitarle las marías).
CHEPA ¡Déjame pasar!
ALVARO Degenerada... Y yo muriéndome.
CHEPA ¡Déjame pasar!

ALVARO Te lo prohíbo. ¡Estoy enfermo!
CHEPA ¡Déjame pasar!
ALVARO ¿Para qué vas, Chepa, por Dios?
CHEPA ¡No sé! ¡No sé para qué voy!

Salte. Alvaro se dirige a la mesa de ajedrez. Apagón.

SEGUNDO ACTO

Casa de Violeta, el domingo por la tarde. Violeta y Chepa sentadas en silencio.

CHEPA ¡Debe andar desesperado el pobre! ¡Alvaro lo echó de la casa... Imagínate...! ¡Lo amenazó con los carabineros! Estaba segura que lo iba a encontrar aquí.
VIOLETA ¿Pero por qué iba a venir para acá, señora Chepita...?
CHEPA ¡Porque aquí fue tan feliz, pues Violeta! Tenía de todo: comida caliente... ropa limpia y su taller... ¡Si me parece estar viéndolo, agachado respuntando sus carteras...! ¡Hasta oigo el sonido de las máquinas! Y cuando me entregaba los pedidos, tan orgulloso...
VIOLETA Eso fue al principio no más, pues señora...
CHEPA ¡No seas dura, Violeta...! ¡Ese hombre estuvo veinte años en la cárcel...! ¡Cómo no va a merecer otra oportunidad! ¡Habría que comprarle otra máquina...!
VIOLETA ¿Para que se la embarguen de nuevo, señora Chepita...?

CHEPA ¡Por último, se arrienda una! Con eso puede volver a empezar. ¡Yo sé que se va a recuperar... que va a volver a su taller...! Va a volver a esta casa donde fue tan feliz... Tenemos que arreglarle su pieza, Violeta. Va a dormir de nuevo en su cama abrigado como un ser humano... *(Dirigiéndose a la pieza de Maya).* Hay que ventilar esta pieza, Violeta... *(Entra en la pieza de Maya. Hay un silencio. Luego, reaparece Chepa llevando un colgador con un terno)* ¿Y este terno, Violeta, de quién es...?

VIOLETA Del Maya.
CHEPA ¿Y por qué está aquí...?
VIOLETA Se le quedó aquí cuando se fue...
CHEPA ¿Y nunca vino a buscarlo?
VIOLETA No.
CHEPA ¿Y cómo no me habías dicho nada?
VIOLETA No... Si es que vino a buscarlo...
CHEPA ¿Cuándo...?
VIOLETA No... es que no vino él...
CHEPA ¿Quién vino...?
VIOLETA La Marujita Buenas...

CHEPA ¿Cuándo...?

VIOLETA Hace como dos semanas, creo.

CHEPA Pero Violeta... cómo eres tan tonta... ¿Cómo no te das cuenta...? ¡El Maya volvió donde la Marujita Buenas! ¡Está allá, entonces! ¡Acompáñame a buscarlo! ¡Tú sabes dónde ellos viven!

VIOLETA No. No sé, señora...

CHEPA ¿Cómo que no sabes...?

VIOLETA No... porque esa gente nunca dura mucho en ninguna parte... Así que yo no sé si estarán donde mismo...

CHEPA Bueno, vamos de todas maneras... Si no están ahí, alguien sabrá donde se cambiaron. Vamos, Violeta. Apúrate.

VIOLETA Es que... yo no voy a ir, señora Chepita.

CHEPA ¡...¿Qué...?!

VIOLETA Perdóneme, señora Chepita... es que tengo miedo...

CHEPA ¿Qué es lo que te pasa, Violeta? ¿De qué tienes miedo?

VIOLETA Es que ese hombre es tan raro... Usted no debería meterse con esa gente, señora.

CHEPA Yo sé perfectamente bien lo que hago. *(Saliendo)*. ¡Te espero en el auto...! *(Sale)*.

La Violeta permanece en el escenario aferrada al terno que tiene en sus manos. Está aterrada. Se sienta. Hay un cambio en la iluminación. Entra el Maya con una maleta en la mano. Lleva la camisa abierta bajo la chaqueta, está desgreñado, camina y habla de manera vacilante. Al llegar a la salida se vuelve a la Violeta y pregunta:

MAYA ¿Y mi terno?

VIOLETA No se lo voy a entregar mientras no me pague todo lo que me debe.

Maya sale. Violeta se pone de pie, camina en silencio y guarda el terno. Luego se da media vuelta, mientras la iluminación sugiere un cambio de tiempo. Entra Maya.

MAYA ¿La señora, Violeta?

VIOLETA ¿Usted es Maya? La señora se cansó de esperarlo, oiga.

MAYA *(Se acerca y le entrega un regalo. Violeta lo abre y aparece la Virgen de Lourdes)*. Le traje esto. La señora Chepita me contó que usted le rezaba todos los días para que yo saliera.

VIOLETA Gracias. Qué bonita la carita. La voy a poner en mi velador. *(Hace ademán de ir a su pieza y se detiene)*. Bueno, voy a explicarle. La señora Chepa dice que es mejor que usted duerma en la pieza que da a la calle, así va a tener independencia. Si llega tarde allá adentro ni se oye la mampara. Yo ya me cambié a una de las piezas del fondo.

MAYA Es que yo no me voy a quedar en esta casa, señora Violeta.

VIOLETA *(Desconcertada)*. No puede ser... ¿Qué va a decir la señora Chepa? Hace semanas que empezó con todo el cambio. En cuanto desocupé la pieza la hizo empapelar, toda nuevita. Encaramada arriba de una silla le mostraba al maestro las goteras. La cera la trajo ella misma, la mejor cera para que brillara el piso. El ropero tenía la chapa mala y ella misma con sus manos la arregló. No puede usted salirle con esto ahora...

MAYA Uno tiene también sus compromisos. Ni siquiera traje la maleta con mis cosas, la dejé en otra parte, o sea la dejé donde la Marujita Buenas, una amiga mía, que es la que me fue a buscar esta mañana.

VIOLETA La señora Chepita también lo fue a buscar. A las 9 en punto, como usted le dijo, sentada en su auto, en la puerta de la Penitenciaría. Si no es porque se le ocurre preguntarle al gendarme, ahí está todavía esperándolo. Es bien considerado usted, oiga... ¿Y qué lo demoró tanto donde esa Marujita Buera?

MAYA Mire, señora, veinteaños sin mujer, puro pensando no más...

VIOLETA Yo no tengo nada que meterme en eso. Esas son cosas suyas.

MAYA Después le explico yo a la señora. Vine a avisarle, para que no me espere.

Se escucha la voz en off de la Chepa.

VOZ DE CHEPA ¿Violeta... qué pasa...?

Maya se detiene, atónita.

VIOLETA La señora Chepita está aquí. Se recostó en mi cama y se quedó dormida. Ha estado todo el día esperándolo. ¡Siéntese ahí! Ahora le va a poder explicar a ella! ¡Póngase cómodo!

CHEPA *(Desde afuera)*. ¿Qué pasa Violeta...?

VIOLETA Es que está aquí el caballero, señora. ¡Llegó don Maya!

CHEPA *(Desde afuera)*. ¡Maya...! ¡Dios mío...! ¡Ay, Violeta, él es Maya, del que tanto te he hablado. Maya, ella es la Violeta... nuestra Violeta, una mujer de toda confianza... ¡Salúdense, ya voy!

Violeta se acerca a Maya y le da la mano en completo silencio. Pausa de Chepa. Violeta y Maya se miran desconcertados.

CHEPA *(Desde afuera)*. ¡Muéstrole su pie-

za mientras tanto, Violeta, y abre bien las ventanas para que vea cómo brilla todo! *(La Violeta escucha la orden y después de una breve vacilación la cumple en absoluto silencio. Entra a la pieza y el Maya queda solo en el escenario. Luego vuelve Violeta a la escena).*

CHEPA EN OFF ¡Violeta, muéstrole los prospectos! ¡Que vea sus máquinas! ¡Yo ya voy!

La Violeta cumple la orden en absoluto silencio y le entrega los prospectos al Maya, quien los recibe impávido. A los pocos instantes aparece la Chepa.

CHEPA Ay, Maya, pensamos que se lo había tragado la tierra. ¿Cómo se siente? Ahora prepárese, porque va a ver su taller. Asómese. ¡Mire! Ahí está su taller. Vaya, pues hombre. Ahí vamos a instalar las máquinas que usted quería. *(Maya se le)*. Luz hay de sobra, espacio para algún operario, en fin, todo listo para empezar. Su taller, Maya... *(Mirada cómplice con Violeta)*. No sabe lo de la plata. *(Vuelve Maya)*. No se preocupe por la plata, lo tengo todo solucionado. Mañana tenemos cita con el Gerente de la Caja de Crédito, que es medio pariente de Alvaro. Un préstamo, pues Maya. Usted firma no más, que yo ya me encargué del aval. Mi marido... A ver, mañana a las 10 es la entrevista. A las 9 lo paso a buscar.

VIOLETA Don Alvaro siempre ayudando, igualito a mistá Elena.

CHEPA ¿Qué le pareció su pieza, Maya? ¡No se imagina cómo ha trabajado esta mujer! De rodillas, encerando, para que el piso quede como espejo. ¡Trajo al ma-

estro para que tapara las góteras! ¡Y ella misma, con sus propias manos, arregló la chapa del ropero! ¿Dejó su maleta en la pieza?

MAYA La dejé donde la Marujita Bueras. Ella me fue a buscar esta mañana.

CHEPA (*Acusando el golpe*). No me gusta dar consejos, ni menos meterme en su vida privada, Maya, pero... Bueno si algún día quiere casarse, lo que es lógico... bueno, quiero decir no empiece recién salido... en fin, esa mujer es casada y no vale la pena que se meta en líos... (*Mira el reloj*). ¡Dios mío! ¡Cómo se me pasó la hora! ¡No lo puedo creer, las ocho! ¡Cuánto rato estuve durmiendo, qué barbaridad! Alvaro se va a indignar.

CHEPA Tráeme mis cosas, Violeta. (*Violeta sale*). Descanse bien esta noche. (*Vuelve Violeta*). Dale, Violeta, su buen plato de comida. (*Violeta asiente. Chepa no se decide a partir. Hay un silencio*). Es su primera noche en libertad. Le agradezco a Dios que todo haya salido bien... Buenas noches Maya... Hasta luego, niña, que duerman bien... Mañana a las 9, Maya, no se le olvide...

Sale. Violeta y Maya se miden con la mirada.

VIOLETA Bueno, ¿y qué más quiere, oiga?

MAYA Estoy preocupado.

VIOLETA ¿Por qué? ¿Qué problema tiene ahora?

MAYA La ropa.

VIOLETA No se preocupa. Mañana vaya a buscar su maleta y aquí se le lava lo que necesite.

MAYA No tengo terno para presentarme ante el Gerente del Banco.

VIOLETA ¡Ah, eso! Bueno, ¿y puede com-

prarse uno? ¿Tiene plata?

MAYA Claro que tengo plata. ¿Dónde se compra los ternos don Alvaro Vives?

VIOLETA ¡No! Don Alvaro no se los compra. El se los manda a hacer.

MAYA ¿Dónde?

VIOLETA Donde un sastre italiano.

MAYA ¿Cómo se llama?

VIOLETA Luigi Botti.

MAYA ¡Ah!

VIOLETA (*Mostrándole la puerta*). Bueno, vaya pasando no más. Vaya pasando. Yo le voy a llevar una sopa.

MAYA (*Cruza el escenario, se detiene ante la puerta de su pieza*). No se moleste. Yo no voy a comer esta noche.

VIOLETA Bueno, como quiera.

Se produce un semi-oscuro y el cambio de iluminación siguiente sugiere un cambio en el tiempo. Se escuchan fuertes golpes a la puerta.

CHEPA (*Desde afuera*). ¡Violeta! ¡Violeta! ¡Qué te pasa mujer, por Dios, que se te ocurre trancar la puerta a las 2 de la tarde! ¡Abreme luego, por favor! (*Violeta saca la tranca y la deja en una esquina. Entra Chepa*).

VIOLETA Señora Chepita, por Dios, mire que andar trajinando recién almorzada.

CHEPA ¿Está Maya? Le traigo novedades. Tú sabes que no me gusta interrumpir en su trabajo, pero esta vez vale la pena.

VIOLETA Maya no está, señora Chepita.

CHEPA ¿Dónde anda?

VIOLETA Es que le faltaron materiales y fue a comprar.

CHEPA ¿A comprar? ¿Qué le habrá faltado?

VIOLETA Seguro que alguna badana no le salió firme, vaya a saber una...

CHEPA ¡Qué lástima, porque le traigo una noticia! Siéntate, mujer por Dios, esa manía tuya de quedarte parada. Figúrate, Violeta, que la Fanny Rodríguez va por el centro y se encuentra con que en una tienda de lo más elegante están vendiendo las carteras de Maya como si fueran importadas. ¡Imagínate! Lo importante es que este hombre entienda que tiene que agrandarse. No puede seguir aquí con un tallercito. *(Saca un diario de su cartera)*. Quiero que en cuanto llegue le muestres este aviso. ¡Mira! Un galpón regio que se arrienda de lo más barato en Los Cerrillos. Te dejo el encargo. *(Le pasa el diario)*. Que me llame por teléfono para ponernos de acuerdo y llevarlo en auto a Los Cerrillos. *(Besó a Violeta)*. Vas a ver, Violeta, que todo va a salir como pensamos. Gracias.

Salen. Violeta esconde el diario. Aparece Maya desde la pieza de la Violeta. Está descalzo y con la camisa abierta y fuera de los pantalones.

MAYA ¿Se dio cuenta de algo?

VIOLETA No.

MAYA ¿Preguntó por mí?

VIOLETA Sí...

MAYA ¿Y qué le dijo usted?

VIOLETA Que había ido a comprar badana.

MAYA ¿Y ella qué dijo? ¿Le creyó?

VIOLETA *(Molesta)*. Sí...

MAYA Vamos a la pieza, entonces... *(Violeta se resiste)*. ¿Qué le pasa?

VIOLETA Nada. Es que me carga mentir... sobre todo a la señora Chepa...

MAYA ¿No está contenta conmigo?

VIOLETA ¿Y usted...? ¿Usted está contento conmigo?

MAYA ¡Claro! ¡Claro que estoy contento! Bien contento. ¿Qué quería la señora?

VIOLETA *(Saca el diario y se lo pasa)*. Le traje esto.

MAYA ¿Qué es esto?

VIOLETA Quiere que arriende ese galpón en Los Cerrillos. ¿Dice que usted tiene que agrandarse!

MAYA *(Leyendo el aviso)*. ¡Ahí sí que voy a parecer empresario, yo...! ¡Con un galpón de ese volado! *(Advierte el matiz de Violeta)*. ¿Que no le gusta a usted, Violeta? ¿No ve que esto me va quedando chico?

VIOLETA Sí. Eso fue lo que dijo la señora Chepa. Que todo esto le estaba quedando chico... y seguro que después va a querer que se cambie de casa...

MAYA ¡Qué tiene que meterse ella! ¡Todo el tiempo dando órdenes! ¿Qué se habrá imaginado?

VIOLETA ¡Que usted le va a hacer caso, no más; como siempre!

MAYA ¡A mí no me manda nadie! ¡Si yo decido quedarme aquí, me quedo aquí! ¡Y si decido no irme a ese galpón, no me voy a ese galpón! *(Rompe el diario en pedazos y lo tira con rabia al suelo. Pausa en que ambos personajes se observan)*.

VIOLETA ¿Le preparo un caldito, Mayo?

MAYA Volvamos a la pieza, primero. *(Se para y la toma de la mano. Amorosamente se dirigen hacia la pieza. Se escuchan golpes en la puerta de entrada. Maya y la Violeta se detienen de inmediato, asustados)*.

VIOLETA ¡Volvió!

MAYA ¿La señora Chepa?

VIOLETA ¡A lo mejor se quedó esperándolo a usted en la puerta!

MAYA ¡No le abra, mejor!

VIOLETA ¿Cómo se le ocurre... está loco?

¿No ve que ella sabe que estoy aquí?

MAYA (Se arradilla y recoge los papeles de diario). ¡Bueno... pero espérese un poco entonces...! ¡Yo me voy a ir a su pieza de nuevo y usted le dice que no he llegado todavía!

VIOLETA ¡Yo no le voy a seguir mintiendo a la señora! ¡Ya le dije ya!

MAYA ¿Y qué le va a decir? ¿Que estábamos acostados?

VIOLETA ¿No me dijo que a usted no lo manda nadie?

Nuevos golpes en la puerta.

MAYA ¡Váyase con cuidado, Violeta! ¡Le conviene hacerme caso!

VIOLETA ¡Me cansé de mentir, entendió! ¡Me cansé! ¡Ya no me importa nada! ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada!

Maya sale rápidamente.

La Violeta queda sola en el escenario. Después de una vacilación va a abrir la puerta. Durante una fracción de segundo el escenario estará vacío. Vuelve Violeta con un terno en sus manos.

VIOLETA (Llamando) ¡Maya... Maya...!

MAYA (Entrando cauteloso) ¿Quién era?

VIOLETA De la sastretería. ¡Mire lo que trajeron!

MAYA ¿Qué es eso?

VIOLETA Su terno. El que se mandó a hacer donde Luigi Botti. (Se lo pasa). Mírele la etiqueta. ¿No ve? ¡Ahí dice Luigi Botti! ¡Pruébeselo, Maya!

MAYA Ahora no.

VIOLETA Ay, Maya... ¡Pruébeselo y salimos...! Usted me había invitado a bailar, oiga. ¿Se acuerda lo que le enseñé? (Ella tararea un valsquito y él hace unos pasos de baile algo torpes). Ya, póngase el terno, Maya.

MAYA Ahora no, Violeta. ¿Sabe cuándo me lo voy a poner?

VIOLETA ¿Cuándo?

MAYA Cuando me inviten un domingo a la mesa de don Alvaro Vives. (Mira el terno. Pausa. Se lo pasa a Violeta). Guárdemelo usted, Violeta. (Sale).

Hay un cambio de luz. Violeta mira el terno que tiene en sus manos. Se escuchan dos bocinazos.

VIOLETA ¡No pienso ir!

Se escucha otro bocinazo.

No pienso. Para que empiece todo de nuevo. Que se va, que se queda. Que se va, que se queda (Dirigiéndose a la salida). Que se va...

La Violeta sale con el terno de Maya. Luego de un cambio de luces, vemos a Maya con una maleta, en la zona del jardín de los Vives. Chepa aparece, también en el primer plano. Se sorprende y le habla en sordina.

CHEPA (Muy sorprendida). Pero Maya, ¡por Dios! ¿Qué hace aquí, hombre, en el jardín de mi casa...?

MAYA Vengo a hablar con don Alvaro.

CHEPA ¿Qué es lo que le quiere decir a Alvaro?

MAYA Vengo a decirle toda la verdad.

CHEPA ¿Qué le va a decir? ¿Qué verdad? ¿Le va a contar que lo perdió todo, que le embargaron las máquinas, que se las van a rematar...?

MAYA Que me engañaron. Que los amigos del Buera me dijeron que si compraba un caballo de carrera, me iba a hacer millonario. Que por eso me compré el Tani; que perdí la fábrica y las máquinas,

pero que a él no le voy a hacer daño y le voy a responder...

CHEPA ¿Cómo le va a responder?

MAYA Con mi trabajo, señora Chepita, con mi trabajo.

CHEPA Por Dios, Maya, ¿no se da cuenta cuántos años tendría que trabajar para pagar esa tremenda deuda? Esa no es la solución. Entiéndame, no es la solución. Hay que conseguirse más dinero y para eso hay que dar una garantía, naturalmente. *(Sorpresivamente se saca un anillo)*. Y este anillo, oígame bien, este anillo va a ser la garantía. No quiero que lo sepa nadie. Esto queda entre usted y yo. Vamos a ir a buscar inmediatamente el dinero para que firme los finiquitos y se termine esto de una vez por todas. Voy a sacar el auto. Abrame la reja, por favor, Maya. *(Inicia salida)*.

MAYA Pero señora Chepita, ¿cómo voy a aceptar yo que usted... Sí, sí, espere, espere, ya voy.

Se escucha el ruido del motor. Maya sale retrocediendo. Cambio de luz. Hay en escena una cama y sobre ella la misma maleta que le hemos visto recién a Maya. La maleta está abierta y hay alguna ropa de Maya sobre la cama, junto a la maleta.

CHEPA *(Desde afuera)*. ¡Maya...! ¡Maya...! Con permiso. ¡Maya! *(Entra. Al ver la maleta es presa de gran nerviosismo. Empieza a chequear la ropa que hay dentro de la maleta. Luego se sienta en la cama)*. Otra vez. ¡Por Dios! ¡Otra vez...! ¡Otra vez!

MAYA *(Entrando. Está solo en pantalones, con el torso desnudo. Se viene secando con una toalla)*. Pero señora Chepita... ¿qué está haciendo aquí en mi pieza...?

CHEPA *(Lo mira y registra que está semides-*

nudo. Le retira rápidamente la vista). Hombre, por Dios, póngase algo encima.

MAYA Es que usted está sentada encima de mi camisa, señora Chepa...

CHEPA *(Sin mirarlo le extiende la camisa)*. Tome... *(Silencio, mientras Maya toma la camisa y empieza a ponérsela)*.

CHEPA ¿Qué está haciendo con esa ropa?

MAYA La estaba guardando en mi maleta...

CHEPA ¿Para qué?

MAYA Porque me voy a ir, señora Chepa.

CHEPA ¿Por qué me hace esto a mí, Maya?

MAYA ¿Qué es lo que le estoy haciendo yo a usted, señora? Nada le estoy haciendo.

CHEPA *(Sorpresivamente, sin poder controlarse, se abalanza sobre la maleta, empieza a sacar la ropa)*. Mire, Maya, ¡usted no se va a ir! ¡Usted no se va a ir a ninguna parte!

MAYA Pero ¿qué está haciendo? ¿Usted cree que yo voy a ser empleado suyo toda la vida? ¿Usted cree que porque me ha ayudado a salir de la cárcel... va a ser la dueña de mi vida para siempre? *(Mientras dice esto, Maya ha vuelto a colocar su ropa en la maleta)*.

CHEPA ¿Por qué me trata así, hombre por Dios? ¡Si yo lo único que le pido es que me deje ayudarlo...!

MAYA Porque yo me tengo que ir de aquí, señora Chepa... Porque aquí me estoy asfixiando.

CHEPA No se vaya...

MAYA Solo he dicho varias veces ya. Yo no puedo más... ¿Cree que no me doy cuenta que usted me anda vigilando todo el día? Que tiene miedo que no le cumpla. Que la deje mal con sus amigos.

CHEPA ¡Por favor no se vaya! ¡Por favor, Maya...!

MAYA No, señora Chepa. Me tengo que ir.

CHEPA ¡Déjeme ayudarlo! ¡Por favor! ¡Déjeme ayudarlo, porque si no me muero...! (Llora dejándose caer sobre la cama de Maya. Llora con estertores. Su cuerpo se agita convulsivamente sobre la cama. Maya está muy sorprendido. Recién puede hablar después de una pausa larga).

MAYA ¿Está llorando por mí, señora Chepa?

Pausa.

Maya, en silencio, empieza a sacar la ropa de su maleta y Chepa va dejando poco a poco de llorar. Las luces se encienden algunos metros más allá del lugar donde estaba la cama. Maya camina hacia el foco recién encendido donde está su maleta. La cama desaparece. Desde otro costado, vuelve a entrar la Chepa. Se coloca a espaldas de Maya.

CHEPA Dígame, ¿cuántas veces tengo que rogarle para que no se vaya? ¿Qué es lo que quiere ahora?

MAYA Quiero que me prometa que no me va a seguir vigilando, señora Chepa.

CHEPA Se lo prometo.

MAYA También quiero que me prometa que no va a volver a esta casa, hasta que yo no se lo pida.

CHEPA Se lo prometo.

MAYA Deme la llave entonces, por favor.

CHEPA ¿Qué llave?

MAYA La llave de esta casa.

CHEPA ¡Pero Maya por Dios! Estas llaves están en mi poder desde el día que misía Elena le regaló esta casa a la Violeta. (Maya hace un ademán de partir. Chepa lo detiene buscando la llave en su cartera). Espérese hombre. Por Dios, espérese... (Le pasa la llave. Maya toma la llave y deja la maleta en el suelo. Chepa toma la maleta). Entonces, ¿se queda...?

Chepa desaparece con la maleta. Maya se sienta apoyando los brazos en el respaldo de una silla. Hay un cambio de luz. Ahora Maya está descalza. Los zapatos los tiene a su lado. De pronto la misma maleta irrumpe en el escenario, lanzada con violencia desde afuera. Las ropas se desparraman. Entra Violeta hecha una fiera.

VIOLETA El primero que va a saber que usted me puso la mano encima, va a ser don Alvaro. ¿Usted cree que no me doy cuenta que se está haciendo el que no me oye? ¿Usted qué se cree, que yo soy tonta? ¿Qué se cree usted, oiga!

Mientras Violeta trata de echar a Maya, vemos que éste apenas tiene conciencia de lo que está pasando. El movimiento continuo de su cabeza y la vista perdula recuerdan la escena de la enfermería de la cárcel y a Maya en poder de la mano negra.

Para usted las personas no valen nada. Quiere que le tengan todo, que le tengan comida, que le tengan ropa limpia, que le tengan la casa como corresponde. Nada para usted valgo. ¡Nada! ¡Se terminó, señor! Ya, ¡váyase! ¡Partió! Póngase sus zapatos y parta. Esto se acabó. Ya no tengo más paciencia con usted. Nadie nunca me había hecho esto. Nadie me había puesto la mano encima. Ni siquiera mi padre. Se terminó. Ya no lo aguanto más. A usted no le creo ninguna de sus enfermedades. Si está tan enfermo se va al hospital. ¡Ya váyase!

Maya no reacciona. Violeta, que le ha gritado desde lejos, se acerca ahora con evidente temor y le pasa los zapatos. Maya se pone uno y se levanta. Violeta va a buscar la maleta para pasársela. Maya se pone el otro zapato y se vuelve a sentar. Maya se

levantando lentamente, agarra automáticamente la maleta que la Violeta le pasa e inicia la salida. De pronto se detiene y enfrenta débilmente a Violeta.

MAYA ¿Y mi terno?

VIOLETA No se lo voy a entregar mientras no me pague todo lo que me debe. ¡Váyase!

Maya sale lentamente. Violeta se queda mirando la puerta y solloza.

CHEPA *(Vuelve a entrar a la casa de Violeta).*
¡Pero Violeta, por Dios! ¡Que me tengas sentada en el auto, esperándote! ¿Qué es lo que te pasa?

VIOLETA Me va a disculpar señora Chepita, pero yo no voy a poder ir.

CHEPA ¿Por qué no vas a poder ir?

VIOLETA Tengo miedo, señora Chepa...

CHEPA ¿Miedo? Te has puesto tan enredosa. Ya, ponte algo encima.

VIOLETA Usted no sabe cómo es ese hombre, señora. Eso es lo que pasa. Aquí mismo, estaba una noche tomando vino... Me dijo que él jugaba a las carreras y que yo jugara con él. Y me pidió plata, señora.

CHEPA ¿Le diste plata?

VIOLETA Sí.

CHEPA ¿Y cuánta le diste?

VIOLETA Mucha, señora.

CHEPA ¿Cuándo se la diste?

VIOLETA Todo el tiempo, pues señora. Pero él me hizo jurar que yo no le iba a decir nada a usted.

CHEPA Yo tenía entendido que tú no tenías plata.

VIOLETA Él me la quitó toda, pues señora. Una noche se metió en mi pieza.

CHEPA ¿Cómo? ¿Se metió en tu pieza...?

VIOLETA Él sabía pues, señora, que yo

guardaba el dinero debajo del colchón... Entonces, esa vez como no encontré nada, se tiró en la cama conmigo, señora. *(La Violeta se detiene bruscamente).*

CHEPA ¡Sigue, Violeta!

VIOLETA ¡Por Dios, no señora!

CHEPA ¡Sigue, Violeta!

VIOLETA Yo le dije que nadie se metía en mi cama sin libreta, señora. Entonces él se puso furioso y me empezó a pegar. Mientras me pegaba, me decía que usted y yo éramos iguales... ¡Usted es igual a la tal Chepa! Eso me dijo, con esas palabras. Me dijo que usted era una perdonavidas. Y que mientras más lo perdonaba, a él más le daban ganas de hacer cosas malas. No sabe cómo me dejó, señora.

CHEPA *(Después de un silencio).* ¿Qué edad tienes tú, Violeta?

VIOLETA Dijo que las dos queríamos tragarlo, que queríamos hundirlo, y contrarlo.

CHEPA Te estoy preguntando qué edad tienes, Violeta.

VIOLETA 58, señora.

CHEPA Yo tengo 54. *(Pausa).* ¿Qué sacas con llorar, ahora? ¿De qué te sirve?

VIOLETA Yo soy una cochina, señora. Siempre fui una cochina... Yo creí que con el tiempo se me iba a pasar, pero usted me metió a ese hombre en la casa, pues.

CHEPA Date vuelta, mujer. Te quiero hacer una pregunta. *(Violeta no se mueve. Lloro).* Te pido que me mires de frente, Violeta. ¡Date vuelta! *(Violeta gira lentamente, ocultando su cara, llorando, la vista clavada en el suelo).* ¿Te metiste alguna vez en la cama con mi marido, con Alvaro? ¡Contéstame, Violeta! ¿Te acostaste con Alvaro?

VIOLETA *(Se acerca a Chepa, llorando)*. ¿Qué vergüenza, señora Chepita...!

CHEPA No eres una cochina. ¡Eres una inmundicia! ¡Y todo el mundo lo sabía! ¡Todo el mundo lo sabía! Por eso misiá Elena te regaló esta casa. ¡En qué mundo he estado viviendo yo, Dios mío! En qué mundo he estado viviendo.

Chepa se abalanza sobre Violeta y la golpea con sus martas hasta quedar extenuada. Finalmente lanza un grito de dolor y se deja caer en una silla. Violeta recoge las martas que Chepa tiró al suelo. Se escuchan unos golpes en la puerta. Ambas se incorporan.

VIOLETA ¿Quién es...?

No hay respuesta. Nuevos golpes.

CHEPA ¿Quién es...?

MAYA *(Desde afuera)*. Maya.

Nuevos golpes, en el otro extremo del escenario. Aparece Alvaro en un primer plano, en la zona del jardín de los Vives.

ALVARO ¿Quién es...?

MAYA *(Desde afuera)*. Maya. *(Entra a escena)*.

Maya está vestido con el terno de Luigi Botti. Se miran unos instantes en silencio. Las dos mujeres al fondo, congeladas, sin atreverse a abrir la puerta.

ALVARO ¡Tú...!

MAYA Vengo a pedirle un favor, don Alvaro...

ALVARO ¿Qué quieres...?

MAYA ¡Devuélvame a la cárcel!

ALVARO ¿Por qué...?

MAYA Porque maté otra vez don Alvaro.

Cambio de luz. Se apaga el cenital que iluminaba a Maya y éste desaparece. Alvaro permanece inmóvil en el primer plano. Se escuchan nuevamente los golpes a la puerta, ahora en el sector de la casa de Violeta.

VIOLETA *(Tomando el terno)*. Le voy a entregar el terno.

CHEPA ¡Anda a dejar eso! LLeva eso inmediatamente a tu pieza, mujer. *(La Violeta obedece)*.

Nuevos golpes a la puerta. La escena que continúa no tiene una construcción realista. Alvaro habla hacia la platea, sin mirar la escena, pero como si fuera testigo de todo lo que allí ocurre. En otro tiempo, hace un esfuerzo imposible para evitar el crimen o al menos para entenderlo.

ALVARO ¿Por qué le abrieron, Chepa? ¿Por qué?

CHEPA Porque le voy a decir que no quiero verlo nunca más. Y que si llega a llamar por teléfono o a rondar la casa, voy a llamar yo misma a los carabineros para que lo devuelvan a la cárcel, de donde nunca debí haberlo sacado.

CHEPA *(Al regreso de la Violeta)*. ¡Abre, Violeta! *(La Violeta se encamina a la puerta y se detiene cuando Alvaro le habla)*.

ALVARO ¿Por qué le abriste, Violeta...?

VIOLETA Porque la señora Chepa me dijo. *(Violeta abre la puerta y entra Maya)*.

MAYA Señora Chepita, yo la andaba buscando a usted, todo el día. *(Violeta se desplaza hacia su dormitorio, pero la Chepa la detiene con un gesto)*. Yo necesito que usted me ayude... por última vez, por favor.

CHEPA ¡Quédate, Violeta! Yo no tengo nada privado que hablar con esta persona.

MAYA Es que me engañaron de nuevo. Lo perdí todo otra vez, señora Chepita. ¡Ayúdeme, se lo ruego! ¡A usted qué le cuesta!

CHEPA ¿Cuántas veces quiere que yo le ayude? ¿Y con qué derecho? ¡Cómo se atreve...!

VIOLETA ¡Porque es un sinvergüenza señora, que se toma todos los derechos!

MAYA Ella me quiere poner mal con usted, señora Chepita. Porque sabe que ella no me importa como me importa usted...

CHEPA Porque le importo tanto, yo soy la tal Chepa...

MAYA ¿Qué cosa, señora Chepa?

CHEPA ¡La que se lo quiere comer, tragar, controlar...! ¡Porque le importo tanto!

MAYA ¿Qué está diciendo, señora?

VIOLETA ¿Ahora lo va a negar...? ¡Me lo dijo a mí, señora! ¡Se lo juro por Dios!

MAYA ¡Se lo dije porque me dio rabia! ¡Porque yo quería que usted se enojara conmigo, señora Chepita, para ver si me quería de verdad y era capaz de perdonarme! Perdóneme por favor, señora Chepa.

CHEPA (*Con intensidad contenida*). No quiero oírle una sola palabra más. ¿Me entiende? (*Toma la cartera y sus cosas y se dispone a salir*). Me voy.

ALVARO ¡Por qué no te fuiste, Chepa...!

VIOLETA Señora, por favor no se vaya. ¡No me deje sola!

ALVARO ¡Cállate Violeta!

MAYA (*Cae de rodillas*). ¡Señora Chepita, yo necesito que me perdone!

VIOLETA ¡Por Dios, no lo perdone, señora!

MAYA Señora Chepita, ¡estoy desesperado!

ALVARO Siempre anduvo desesperado. Si lo perdonaste antes, perdónalo ahora, Chepa.

MAYA ¿Me perdona, entonces, señora Chepita?

CHEPA ¡No voy a perdonarlo nunca más en la vida! ¿Me entiende?

ALVARO ¡Perdónalo, Chepa!

CHEPA (*Retrocede hasta ubicarse al lado de la Violeta*). ¡Usted es un criminal, un asesino! ¡Yo jamás debí haberlo sacado de la cárcel!

ALVARO ¡No le digas eso!

CHEPA ¡Un desleal, un inmundo!

ALVARO ¡No le digas eso, Chepa!

CHEPA ¿Con qué derecho me ha tratado usted así? ¡Me aburrí de perdonarlo!

ALVARO ¡No le digas eso, por Dios!

CHEPA ¡Voy a rogarle a Dios para que lo castigue! ¡Y ahora, váyase!

VIOLETA ¡Usted es un ladrón...! Se metió en mi cama, me hizo montarle a don Alvaro, mentirle a la señora Chepa. ¡Ya, váyase! ¡Ladrón!

ALVARO ¡Cállate, Violeta! ¡Cállate!

MAYA ¡Señora Chepa... Yo me voy a morir...!

CHEPA ¡Váyase, le dicen!

VIOLETA ¡Que se vaya, le dicen!

Maya se da media vuelta y camina lentamente hacia la puerta de salida. Se detiene justo en la puerta.

ALVARO ¿Por qué no se fue, Chepa...?

MAYA (*Gira hacia las mujeres*). ¿Y mi terno?

Violeta hace ademán para ir a buscar el terno. La Chepa la detiene.

VIOLETA ¡No se lo voy a entregar! ¡Llegó sin nada, se va sin nada!

Maya empieza a avanzar amenazante hacia las mujeres.

ALVARO ¡Entréguele el terno, por favor!

MAYA ¡Devuélvanme mi terno...!

VIOLETA No se acerque, sinvergüenza. Lo sacaron de la cárcel. Así responde usted...

MAYA ¡Devuélvanme mi terno...!

CHEPA ¡Váyase ladrón! ¡Ladrón! ¡Lo trataron como a un príncipe, le dieron de comer. Lo cuidaron, lo ayudaron. Y así me responde, robando! ¡Ladrón!

VIOLETA ¡Ladrón!

ALVARO ¡Devuélvanle el terno!

CHEPA ¡Ladrón! ¡Váyase!

ALVARO ¡Devuélvanle ese terno!

MAYA ¡Devuélvanme mi terno!

VIOLETA ¡Que se vaya, le dicen! ¡Váyase!

Mientras lo insultan, las mujeres han avanzado hacia Maya, que ha retrocedido. Sorpresivamente Maya sale y se ve el estupor en el rostro de Chepa y Violeta que retrocedan hasta desaparecer.

ALVARO ¿Por qué no pusieron la tranca?
¿Por qué? ¿Por qué no gritaron? ¿Por qué no gritaron? ¿Por qué no pidieron auxilio?

Maya entra con la tranca, cruza el escenario y avanza decidido hacia el lugar por donde salieron Chepa y Violeta. En el instante en que abandona la escena, Maya levanta la tranca.

Salvo el primer plano, en que permanece Alvaro, se oscurece un momento el escenario. Entra Chepa. Avanza como un fantasma y habla con un hilo de voz. Alvaro, como en la escena anterior, le responde mirando hacia la platea.

CHEPA ¿Por qué a la Violeta?

ALVARO *(Repetiendo para sí la pregunta)*. Sí.
¿Por qué a la Violeta?

CHEPA ¿Qué pasó con Maya, Alvaro?

ALVARO Vino a buscarme para que lo llevara de vuelta a la cárcel. Entró con gran dignidad. Elegante como un caballero.

CHEPA ¿Qué pasó conmigo, Alvaro?

ALVARO Perdiste la razón. Nunca la recuperaste.

CHEPA ¿Y qué pasó contigo, Alvaro?

Chepa va hacia la salida sin esperar la respuesta de Alvaro. Sale.

ALVARO Lo que nunca me hubiera imaginado. Viví muchos años. Envejecí solo. No suporté seguir viviendo en nuestra casa. Me fui.

Alvaro atraviesa el primer plano del escenario para salir. Cuando está a punto de hacerlo entran Alvaro Joven y Violeta, por los extremos opuestos del escenario.

ALVARO JOVEN ¡Violeta!

VIOLETA ¡Don Alvarito!

ALVARO JOVEN ¡Shiiii! Que te pueden oír. Prende la luz que me puedo tropezar con la estufa.

VIOLETA ¿De dónde viene tan lindo?

ALVARO JOVEN Vengo de una fiesta. Estuve bailando toda la noche. Me voy a casar.

VIOLETA ¿Con quién?

ALVARO Con la Chepa Rozas.

Alvaro sale. Alvaro Joven y Violeta se persiguen jugando mientras el escenario se oscurece.

Fin de la obra

Reportaje a Sueños de mala muerte

EL ESPACIO ESCÉNICO Y SU INFLUENCIA MODIFICADORA DE LA PUESTA EN ESCENA (UNA EXPERIENCIA DEL TEATRO ICTUS)

CARLOS GENOVESE

Actor y director
Teatro Popular Ictus

En el devenir de nuestra experiencia teatral nos hemos formulado innumerables veces la siguiente pregunta: ¿Hasta dónde el espacio escénico influye en la puesta en escena de una obra y es un factor determinante en la percepción que el espectador tiene de los contenidos formales y conceptuales que ésta encierra? Si entendemos por espacio escénico el lugar físico y temporal que Director, Escenógrafo y Actores definen en conjunto, como el más apropiado, habitual y bello para la representación de la acción dramática, pareciera tratarse de algo obvio y, por lo mismo, de fácil respuesta. Sin embargo, a la luz de una experiencia concreta, producto de la praxis teatral, veremos que no por sabido el tema es menos complejo y sorprendente en su resolución final.

Durante el desarrollo de nuestros montajes, en Ictus, acostumbramos a valorar aquellos resultados que se desprenden de lo que llamamos "la materialidad del escenario", abarcando con este concepto aquellas



relaciones físicas, tangibles y significativas que los actores establecen con los objetos, extensiones y dimensiones que pueblan y constituyen el espacio escénico donde interpretan sus personajes. Esta materialidad, real o aparente, hace del escenario, en múltiples ocasiones, una suerte de seleccionador riguroso de pistas o hechos dramáticos relevantes en el proceso colectivo de puesta en escena, lo que nos hace decir con frecuencia que el escenario posee su propia "sabiduría", al rechazar, ante nuestros ojos de espectadores, todo aquello que por espúreo, artificioso o inapropiado, atenta contra la idea central que se esté plasmando, simultáneamente con la puesta en escena, en el proceso de creación colectiva de una obra. De allí que todos nuestros montajes estén íntimamente ligados al espacio físico en el que se crearon, el que de alguna manera les dio la vida y forma definitivas. El problema se plantea al salir de aquel lugar y enfrentar, por así decirlo, el infinito, lo desconocido. Vamos entonces a la crónica.

Espacio y estilo

El Teatro Popular Ictus, fundado en 1956, funciona en la sala La Comedia desde 1962. Se trata de un recinto pequeño con una superficie aproximada de mts², con capacidad para 200 espectadores, ubicado en el subterráneo de un edificio de departamentos enclavado en la zona céntrica de Santiago, la capital de Chile. En esa sala y sobre un escenario de dimensiones muy reducidas (8,40 mts. de ancho por 5,80 mts. de fondo y apenas 3,40 mts. de alto), que con los años le ha ido ganando terreno a la platea, el grupo Ictus desarrolló una dramaturgia propia y logró consolidar un estilo. Las características de este estilo podríamos resumirlas así: un teatro de creación colectiva, obras de temas contingentes con personajes y situaciones llenas de humor, fácilmente reconocibles por el público chileno y latinoamericano en general. Una actuación de tono coloquial, muy suelta y verdadera, favorecida por la cercanía del público, lo que crea una tremenda complicidad con el espectador, reforzada por una sátira mordaz de usos y costumbres sociales y una crítica ideológica muchas veces directa, aun cuando desde sus primeros tiempos el grupo insinuaba, también, la intención de superar una visión estrictamente realista, y el recurso de lo poético y de la ambigüedad deliberada ya aparecían entonces esbozados y serían ampliamente desarrollados más tarde. El espacio escénico compuesto por el escenario frontal y la platea con su ancho pasillo central, usado también como zona de actuación, con el consiguiente rompimiento de la cuarta pared, han favorecido desde siempre un clima de cálida e íntima comunicación entre actores y público, donde este último se siente parte del espectáculo. Podríamos decir por analogía que el Ictus hacía y hace un teatro de cámara. Esta forma de hacer teatro dio origen, en 1972, a uno de los mayores éxi-

tos de público en la historia del teatro independiente chileno. Me refiero a la obra *Tres noches de un sábado*, que al decir de un crítico: "consolidó al grupo en su trabajo colectivo y significó una de las creaciones más humanas y teatrales que ha montado el teatro chileno en las últimas décadas"¹.

Sueños de mala muerte, de José Donoso e Ictus

Diez años después, en condiciones artísticas más evolucionadas, en contraste con la involución de las condiciones sociales y políticas del país, el grupo Ictus emprendió otro trabajo de madurez: la adaptación al teatro de un relato del novelista chileno José Donoso, quien con su participación activa y creativa en el colectivo teatral, ayudó a dar forma a *Sueños de mala muerte*, obra que el Ictus estrenó en octubre de 1982.

La historia narrada en el escenario era la siguiente: Osvaldo Bermúdez García-Robles es un cuarentón pobre al cual recién le han demolido su modesto almacén y se encuentra solo y a la deriva. Vive en una pensión de mala muerte en algún barrio santiaguino y ahí está enamorado de Olga Riquelme, también pensionista y funcionaria de Correos y Telégrafos. No pueden casarse porque Osvaldo jamás ha podido ofrecerle a Olga una casa, un lugar propio donde vivir, algo que sólo les pertenezca a ellos. Con los modestos ahorros de ambos sueñan con una casita y ocultan su amorio ante los ojos de los demás pensionistas por temor a las habladurías. Osvaldo consigue, entonces, un puesto de menor cuantía en el Cementerio Católico, donde otro compañero de pensión será su jefe. Allí el tímido y venido a menos Bermúdez descubre un hermoso mausoleo que supuestamente pertenecía a su familia, con dos nichos aún vacíos. Osvaldo, acicateado por una enigmática adivina omnipresente en to-

1 Piña, Juan Andrés: *Ictus: Sueños de amor y de muerte*, en *Revista Mensaje* N° 315, Santiago de Chile, diciembre de 1982, pág. 708.

dos los momentos climáticos, gasta todos sus escasos bienes en demostrar legalmente que es dueño de ese palacio mortuorio, incluidos los nichos perpetuos. Olga, deslumbrada por el lujoso mausoleo y creyendo pertenecer, al casarse, a una familia de noble abolengo, accede a contraer matrimonio con Osvaldo. El día de la boda, cuando cónyuges y amigos concurren, después de una alegre fiesta, al Cementerio para visitar la tumba, Olga es atropellada y muerta en las puertas mismas del recinto. Días más tarde, al ir Osvaldo a dejarle flores, descubre que el único nicho vacío que quedaba ha sido ocupado por una vieja tía recién fallecida, cancelando de esta manera, y para siempre, la posibilidad de descansar eternamente junto a su amada. Debe volver más solo y despojado que antes, a la triste realidad de la pensión, donde su único consuelo es imaginar, mediante la esfera de cristal de la adivina, que continúa

viendo a "su Olguita", vestida de novia como en el día de su muerte, pero ahora en el más allá.

Sueños de mala muerte fue dirigida, en forma conjunta, por los actores Nissim Sharim y Delfina Guzmán, quienes a su vez compartían los roles principales; y por el entonces escenógrafo del grupo, Claudio Di Girolamo. El diseño del espacio escénico de la obra comprendía, como era de esperarse, la totalidad de la sala La Comedia. Partiendo de un escenario con dos niveles y lleno de velos de gasa transparente con la luz (veladuras, como las llamó Donoso), los que eran movidos por los propios actores para producir los cambios de ámbito. Este espacio se proyectaba hacia la platea por el pasillo central en las escenas que ocurrían dentro de la tumba, entorno que era reforzado por la aparición, desde los laterales del escenario, de una enorme reja de hierro forjado, que clausuraba de esta

Elisa Pablote y Nissim Sharim, en "Sueños de mala muerte".



manera la embocadura del escenario, "atrapando" al espectador dentro del recinto fúnebre, clima que era realzado por un efecto de sonido que reproducía las condiciones acústicas en el interior de una cripta.

Al momento de su estreno, una de las críticas más serias e interesantes, que a nuestro juicio se le hicieron a la obra, señalaba a la letra: "En Sueños de mala muerte coexisten claramente dos planos de la realidad: por un lado lo doméstico y cotidiano, la vida de la pensión, las peleas, los chismes, sus rituales de pobreza y chatura, los amores escondidos y los anhelos frustrados. Pero hay, por otra parte, un nivel mágico y casi irreal, dado por la presencia constante de una adivina (Elsa Poblete), conocedora del pasado de Osvaldo y que predice las muertes y desgracias. Este personaje está encargado de unir las secuencias, a pesar que no queda muy claro su aporte, en comparación con la historia original". Y en relación más directa con el estilo de la puesta en escena, el crítico agregaba: "La verdad sea dicha, el grupo se está refiriendo a las bases profundas de la realidad de un país, a ciertos estilos y valores que conducen al universo de locura presente en la obra. Cambia, por lo tanto, su estilo: no son cuadros, sino una historia completa; no es drama ni comedia, sino casi melodrama; no es teatro realista, sino a ratos, surrealista; no es teatro de urgencia, sino con ansias de perdurar; el escenario no está delimitado, sino que es toda la sala y hay despliegue casi barroco de escenografía; no colabora un dramaturgo, sino un novelista... Como toda experimentación ésta tiene sus riesgos. Entre ellos se encuentra la dificultad para que los niveles míticos o mágicos engarzen adecuadamente con el nivel "real", doméstico y casi costumbrista. La presencia de una adivina puede justificarse desde un plano superestructural, pero no necesariamente en el desarrollo dramático².

Esta opinión nos satisfizo enormemente. El crítico percibía bastante de lo que qui-

simos lograr como resultado con la obra. Era el año en que el boom económico de la dictadura de Pinochet comenzaba un derrumbe estruendoso. Negros presagios económicos invadían las ya sombrías perspectivas de los chilenos y una de nuestras intenciones era la de revisar eficazmente en el escenario los valores, mitos, creencias y anhelos de un grupo de connacionales que explicaran, de alguna manera, el desquiciamiento en que vivíamos y la hecatombe que se aproximaba. Al profundizar en nuestra realidad también lo hacíamos en nuestro estilo y el universo donosiano con toda su carga de obsesión, decadencia y destrucción, colaboraba magníficamente a nuestros propósitos y nos imponía un desafío mucho mayor que el de nuestras anteriores creaciones colectivas.

La puesta contenía, seguramente, algunas limitaciones y algunos errores, pero lo medular lo sentíamos logrado. Y por eso escribíamos, en 1982, en el programa de la obra: "Fue durante el montaje de ésta, en sus ensayos y discusiones, cuando descubrimos que lo que poníamos en escena era, al margen de todas las lecturas posibles, una historia de amor. Romántica, asimétrica, velada. Pero llena de ese sentimiento extraño cuyos códigos cambian con los tiempos, pero cuya esencialidad permanece. Todavía estamos sorprendidos. Saltamos, sin transición, de la contingencia al amor. Lo que después de todo no es tan contradictorio; se trata de buscar explicación en lo profundo a lo que pasa y a lo que nos sucede como habitantes de la ciudad que ayer se nos ofrecía espléndida y hoy vemos derrumbarse en medio de oropeles gastados y fastuosidad podrida. Tampoco es casualidad que en estos tiempos oscuros, la muerte esté tan ligada a lo que amamos y a lo que tenemos".

El desastre de Caracas

Con esta auspiciosa sensación grupal, viajamos con Sueños de mala muerte, en abril de 1983, invitados al VI Festival Internacional de Teatro de Caracas. A los pocos

² Ibid., pág. 707



Missin Sherán y Roberto Poblato en "Sueños de mala muerte".

lidades de ocupar el área misma de la platea como lugar de acción, ni de entradas o salidas de los actores por entre el público. Las dificultades propias de los festivales para el armado de la escenografía, por el poco tiempo disponible y casi ninguno para ensayar a fondo el nuevo espacio, agudizaron los problemas y determinó que ésta se simplificara al máximo, variando en sus proporciones y perdiendo el equilibrio de la versión original.

Con una sensación de total inseguridad, presionados por un público multitudinario y ansioso y después de tener que suspender la primera función para malamente ensayar la obra, mostramos nuestro trabajo en Venezuela. Rápidamente aparecieron las críticas en la prensa caraqueña: "Donosolctus debutaron con unos "Sueños" muy realistas. La obra de teatro escrita a partir de un relato de José Donoso y que el grupo

días de nuestra llegada debutamos en el teatro Cadafé de esa ciudad. De inmediato nos dimos cuenta que el nuevo ámbito, asignado por los organizadores y aceptado por el grupo, presentaba numerosos problemas. Se trataba de una sala de tipo anfiteatro, con las butacas extendidas hacia arriba en forma escalonada. Esto hacía que la mirada del espectador fuera siempre frontal y desde la altura sobre el escenario. No existían posibi-

lctus de Chile está presentando en el Festival tiene un argumento lineal, con mucho de la atmósfera cinematográfica del neorealismo italiano que tan exactamente perfiló De Sica en la década de los cincuenta. También están impregnados estos Sueños de mala muerte de un realismo cercano a Chejov". Más adelante agregaba: "La puesta en escena de lctus es imaginativa, coherente pero convencional, la obra misma lo es. El trabajo actoral es de primera línea en todos sus integrantes, destacándose los actores que realizan los papeles de la pareja de enamorados". Siempre en el mismo tono, otro críti-

3 C.P.A.; en Diario *El Universal*, Caracas, abril 29 de 1983.

co, en este caso una mujer, señalaba: Sueños de mala muerte no aporta nada nuevo, ni se basa en efectos sorprendentes ni en técnicas experimentales, sólo pretende reflejar un poco nuestra época y nuestra sociedad, con una historia de amor que es un pretexto para hablar de lo absurdo y sencillo que resulta perseguir un sueño⁴.

Por otra parte, un crítico argentino que cubría el Festival para el diario *Clarín* de Buenos Aires, escribía algunos días después del estreno: "Con mucha idoneidad profesional, este equipo llevó a cabo una tarea muy compleja, ya que es sabido el precio que suele pagar el teatro cuando su savia nutricia es la literatura. Sin embargo, el Ictus consiguió un espectáculo cálido, apoyado en situaciones teatrales y en personajes marginados de Santiago que llegan a la platea con palpitante verdad". Y terminaba su crítica diciendo: "La intensidad de la interpretación y el colorido de la pincelada costumbrista con sombras de grotesco atrapan y permiten soslayar la falta de síntesis"⁵. Finalmente, otro importante crítico venezolano iba más lejos que nadie en la descalificación de la obra y la puesta en escena: "...exceso de entradas y salidas para ilustrar la acción, pinceladas políticas, situaciones típicas cotidianas, todo se reduce a incidencias que no conducen a una línea dramática consistente. La dirección, al margen de usar un espacio incómodo y nada sugerente, es mediana, con ribetes de aficionados..."⁶.

Como podemos apreciar, la mayoría de las opiniones coincidían en la visión de una obra relativamente bien estructurada y con un buen nivel de actuaciones, pero que aparecía a los ojos del espectador como un producto tradicional de un realismo lineal y de-

cimonónico. Usando la expresión textual de uno de los críticos: "El trabajo es bueno, pero su proposición se queda en un teatro ya transitado"⁷. ¿Dónde la ambigüedad y la poesía que caracteriza el universo donosiano? ¿Por qué el público venezolano había percibido sólo la parte argumental, realista y doméstica del drama? ¿Se trataba de un público y de unos críticos "festivaleros", prejuzgados de antemano contra un teatro de esencia realista como el que hacíamos y tan sólo deseosos de rasgar sus vestiduras por lo original, lo novedoso o "lo moderno"?

Las respuestas a estas interrogantes no estaban en la pura apreciación subjetiva de críticos y espectadores, sino, como siempre, en esa materialidad escénica de la que hablábamos al comienzo de este artículo. La nueva dimensión espacial y, por ende, temporal de la obra, debida al anfiteatro caraqueño, había cercenado una parte fundamental de ella, lo que podríamos llamar su nivel mágico; justo aquello que la hacía despegar del realismo tradicional, o mejor dicho su contrapartida, el otro polo. Este nivel estaba dado en la puesta original, principalmente por imágenes visuales, desplazamientos de los personajes y de la propia escenografía: sus velos, la reja del cementerio, la interacción de los dos niveles de altura, los sonidos, etc.. Y sobre todo, por la presencia y la acción de un personaje casi irreal: la adivina. Y no fue casualidad que el primero de los críticos citados se refiriera a ella como el "ropavejero", haciendo mención sólo a uno de los disfraces que la mujer usaba para pasar desapercibida ante los demás, siendo totalmente ignorada por los otros críticos. Es decir, su simbolismo se había reducido a la mínima expresión y así casi toda la obra.

Volvimos a Chile con una sensación de frustración, pero a la vez convencidos de la necesidad de adecuar nuestro producto artístico a su espacio ideal en futuros viajes, si los había, y con la certeza que éste no había alcanzado aún su máximo esplendor. La ocasión de comprobarlo llegaría más tarde.

4 Simno, Petruska; en *Diario El Nacional*, Caracas, mayo 7 de 1983.

5 Berruti, Rómulo; en *Diario Clarín*, Buenos Aires, mayo 10 de 1983, pág. 42.

6 Azparren Giménez, Leonardo; en *Diario El Universal*, Caracas, mayo de 1983, pág. 20.

7 C.P.A., crítica citada.



Roberto Poblete y Loreto Valenzuela en "Sueños de mala muerte".

La experiencia argentina

En octubre de ese mismo año fuimos invitados a realizar una breve temporada de diez días en el Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Tomamos esta vez todas las precauciones del caso. Los directores viajaron antes para conocer la sala en que actuaríamos e idear un mecanismo espacial que se adecuara a nuestro trabajo. El escenógrafo elaboró una nueva maqueta de la escenografía acorde a las características del nuevo espacio. Y finalmente el grupo dispuso del teatro para ensayar durante tres días antes de la función inicial. El resultado fue un éxito resonante que repletó la enorme sala Martín Coronado de ese centro cultural, durante todos los días de presentaciones. Las opiniones de la crítica argentina no se hicieron

esperar: "La inmensa ternura de los personajes, sus sueños, sus locuras, sus anhelos, y una historia que se parece a un cuento de hadas donde se mezcla el amor con la muerte, el humor con la tragedia, las fantasías con la realidad y el pesimismo con la esperanza son, tal vez, los pilares más sólidos de esta inolvidable lección de teatro ofrecida por el grupo Ictus de Chile"⁸. Por el tenor de estos epítetos parecía que no se trataba de la misma obra mostrada en Caracas unos pocos meses antes. ¿Qué había ocurrido esta vez?

El escenógrafo, enfrentado a las enormes dimensiones del escenario bonaerense y ante la ineludible imposición de tener que trabajar en un espacio de "cuarta pared", había fundido, en una sola y monumental construcción piramidal de distintos planos y niveles, la pensión y el cementerio, dejando este último en el nivel superior como una presencia permanente e inquietante que gravitaba solemne sobre el minimundo cotidiano y

⁸ Sin firma. En *Diario La Nación*, Buenos Aires, octubre 16 de 1983.

Elsa Poblete, Maté Fernández,
Delfina Guzmán, Griselma Jiménez
y Loreta Valenzuela en
"Sueños de mala muerte".

doméstico del hotelucho de la historia. Con esta solución escenográfica se lograba que las escenas y los personajes se sucedieran sin transiciones pasando de la vida a la muerte, es decir, a sus símbolos plásticos, con una naturalidad desquiciadora. La imagen de esa pirámide increíble que partía de un pequeño comedor de pensión pobre y terminaba en un suntuoso túmulo funerario de enormes proporciones, resultaba de una fuerza tal que modificaba y ampliaba la percepción general de la obra. Esta se entendía a partir de esa imagen, que necesariamente potenciaba todo lo que ocurriera en ese contexto, donde, además, todos los elementos de la puesta original adquirían su máxima expresión.

La crítica no pasó por alto esta perspectiva: "La puesta en escena utilizó con acierto cortinados transparentes que dividen el espacio escénico y se preocupó por generar un clima de ensoñación que tiñe cada una de las acciones cotidianas y alterna el costumbrismo con la magia y las pesadillas. La escenografía y la adecuada iluminación sirven para que las escenas surjan algunas



veces superpuestas y siempre en un marco de encomiable belleza plástica"⁹.

La carga poética de la obra había interrumpido aquí con toda su fuerza y aquella magia que había prácticamente desaparecido en el montaje caraqueño, reaparecía ahora como un elemento determinante: "Lo mitológico, lo legendario de Latinoamérica se combina en las escenas con lo real, lo pintoresco y lo dramático, alcanzando una feliz in-

9 Ibid.

tegración y hasta una dimensión mágica... Los directores han trabajado especialmente los climas y de éstos surge el espíritu mágico que preside todas las instancias de la obra. Se diría que los personajes, empuerquecidos por sus condiciones de vida, se engrandecen por la magia a la que apelan... La escenografía de Claudio Di Girólamo, de tono feérico, se ajusta funcionalmente a la atmósfera colectiva de una pieza rica y potente"¹⁰.

Para nosotros los actores, la experiencia fue un desafío enriquecedor y habiendo contado con el tiempo suficiente para acostumbrarnos a usar las nuevas dimensiones, sentimos que nuestra expresión creció también junto con el nuevo espacio, sin perder aquella fluidez y coloquialidad características del estilo Ictus. Esto produjo un resultado escénico que tampoco pasó desapercibido en Buenos Aires: "No hay ninguna manipulación forzada de estilo y forma. El lenguaje parte de los personajes, y éstos, como sin quererlo, espejan el medio. Hay una síntesis acabada entre realidad y teatralidad, entre visión objetiva del mundo e interpretación poética de esa misma visión"¹¹.

La vuelta a casa

Es indudable que al volver a nuestro país lo hicimos con nostalgia de ese ámbito hermano donde cosechamos tantos aplausos, pero no es menos cierto que a partir de entonces una duda implacable nos asaltó para siempre, al comprobar en "carne propia" la influencia modificadora decisiva que el espacio escénico puede llegar a tener en la puesta en escena y en la obra misma. No pu-

dimos dejar de preguntarnos a partir de ese momento: ¿Cómo había que enfrentar el remontaje de una obra en una gira? ¿Como una réplica de lo hecho en casa, una reproducción a escala? ¿Como una recreación total o parcial a partir de los nuevos espacios? ¿Y si no había tiempo para ello, como suele suceder, había que exponerse igual a un resultado deplorable? ¿Qué precio artístico debía pagar toda la compañía establecida que se aventura a mostrar su trabajo en otro entorno que no sea el propio? ¿Vale la pena el esfuerzo? ¿Es real la apreciación que el público extranjero tiene de un espectáculo trasplantado de otro país en condiciones no siempre favorables? ¿Qué pasaba de verdad con las muestras en los festivales?

En todo caso la duda, si bien fue intensa, no fue paralizante. El Ictus ha seguido enfrentando compromisos internacionales hasta el día de hoy, con resultados distintos, pero ampliamente favorables. Hemos comprobado que no existen recetas al respecto y que cada experiencia, como en la vida, es única e irrepetible y que encierra en sí misma las pautas de su éxito o de su fracaso. Pareciera ser que el desafío, la aventura que el teatro de por sí conlleva como acto de creación y de descubrimiento, se multiplica con la itinerancia, como así mismo, la experiencia sedentaria y local permite profundizar ese misterio, esa fascinación, esa búsqueda. Y por lo mismo, nosotros los teatrístas no tenemos más alternativas que asumir ambas. Porque como bien dice un autor puertorriqueño, en una de sus obras: "Que en arte todo es premeditación y alevosía. Una maroma sin redes. Y el teatro es, por más que lo embelequen, una maroma audaz, un feroz riesgo"¹². •

10 Mazas, Luis; en *Diario Clarín*, Buenos Aires, octubre 17 de 1983, pág. 35.

11 Mossilan, Yirair; en *Diario Tiempo Argentino*, octubre de 1983, pág. 6.

12 Sánchez, Luis Rafael. *Quintuplex*, Ediciones del Norte, Puerto Rico, 1985.



Jessica Walker y Juan Cristóbal Soto.
Fotografía Jorge Arceola.

Reportaje a Transfusión

de Mauricio Celedón

Estrenada en enero de 1990 por el Teatro del Silencio
en diversos lugares de la ciudad de Santiago.

FICHA TÉCNICA

- Dirección* : Mauricio Celedón
Ayudante de dirección : Claire Joinet
Escenografía : Juan Pablo Torres, Iván Torres,
Pedro Torres, Alvaro González
Diseñadora : Alma Martinoya
Actuación especial del hombre pájaro : Lorenzo Aillapán

REPARTO

Francisco Araya
Bernardita Aguayo
Daniel Arellano
Renzo Briceño
Sandra Briones
Margarita Cortés
Lily Coronado
Julio Cattani

Roxana Campos
Alejandro Cáceres
Felipe Durand
Carolina Fuentealba
Lilian Fuentes
Luis Hormazábal
Soledad Gutiérrez

Paola Lazen
Agustín Letelier
Gonzalo Muñoz
Ricardo Píera
Eduardo Saez
Juan Cristóbal Soto
Claudia Verdejo
Jessica Walker

MÚSICOS

Nelson Rojas
Carlos Rojas
Paulina González
Alejandro Núñez
Emmanuel Becerra

TRANSFUSIÓN O CARRETEANDO EN LA CALLE

JUAN CRISTÓBAL SOTO

Actor

Enterar a la Plaza de Armas con diez carretones de mano, que transportan el vestuario de veinticinco actores, un telón, diversos instrumentos del grupo musical, bases de cemento para siete velas gigantes; y además acordonar el espacio, afinar los instrumentos y estar listos para comenzar en quince minutos, todo esto sin que la fuerza pública logre detener la acción, es una experiencia adrenalínica. Hacerlo en la Plaza de la Constitución, al frente de la Moneda, un lunes al mediodía, es aún más delirante.

Eramos un grupo grande, obsesivo, y nuestros carretones eran imparables; estuvimos al frente de la Cárcel Pública en un homenaje a los presos políticos, logrando parar el tráfico y hacer a la gente bailar y cantar, para después hacer lo mismo en la Cárcel de Mujeres, provocando la ira de los pacos. No nos podían parar, los tiempos habían cambiado y Transfusión era un reflejo de este verano "Tierra de Nadie". Teníamos democracia, pero aún no lográbamos tocarla, pero se palpaba; había sangre nueva que recorría las calles de Santiago.

Algo de nuestra historia...

Conocí a Mauricio Celedón en un taller de pantomima, que dio en diciembre del '88



en El Espiral. Comencé a descubrir la técnica del Mimo Corporal Dramático, dentro de un marco de exigencia y disciplina desconocida para mí y todos nosotros. La ilusión ya no corría; había que descubrir lo dramático en el gesto, y éste debía hacerse con una precisión teatral. El cuerpo era una carga explosiva a

punto de estallar con cada mirada, silencio, equilibrio o suspensión. Había que retener esta energía y ubicarla en un centro en donde la emoción naciera y se proyectara. Se me estaba develando una pantomima nueva, una búsqueda que después del Taller se prolongaría en un mimodrama callejero. La idea era hacerle un obsequio de año nuevo a Valparaíso. Mauricio invitó a algunos compañeros del Taller y junto a un lote de cuarenta profesores porteños trabajamos cinco días, de sol a sol, para estructurar un espectáculo grandioso, con música, zancos, máscaras, fuego, y todo esto contado a través de la magia del mimo. Una experiencia enriquecedora y estimulante.

Quedé impregnado de una energía nueva y revitalizante como pocas. Pantomima, Parque Italia, Valparaíso y sus cerros... y Mauricio volvió a París, al Theatre du Soleil.

Hacía falta Mauricio, había que encender el fuego para que este maravilloso arte alumbrara al teatro otra vez. La gran contri-

bución de Jodorowsky, y del maestro recientemente fallecido, Enrique Noisvander, junto a Pachi Torreblanca y Jaime Schneider, se había esfumado. El silencio estaba dormido en un largo sueño. Muchos intentamos despertarlo con pantomimas solitarias, por aquí y por allá, en encuentros de teatro, peñas o en la calle. Ejercicios aislados perdidos en el laberinto de los currículum de las escuelas de teatro. ¿Qué duda cabía? El silencio dormía...

... y Mauricio Celedón, junto a su compañera Claire, volvieron a Chile en vísperas de las elecciones presidenciales. "Hagamos otra Bombita; ésta se va a llamar Transfusión". Aún recuerdo la alegría y el clic que me produjo el escucharlo. No había tiempo que perder. Al otro día nos juntamos con Jessica Walker, Sandra Briones, Agustín y la Claudia de Valparaíso. Nos reunimos en el ex pedagógico, lugar que nos cobijó durante la primera etapa de nuestra aventura. El "trabajo de mesa" duró tres horas. Mauricio nos contó un poco la idea; un esqueleto débil que le faltaba carne y alma. "Vamos a utilizar carros de mano de La Vega y en estos carros se trasladará un hospital ambulante que recorrerá distintas plazas y parques de Santiago. Un hospital que contará la historia de América Latina, la historia de nuestro continente enfermo, desde el primer hombre que llega hasta la independencia de Chile.

América Latina ha tenido muchas transfusiones muy heterogéneas entre sí, desde el Hombre de Asia que cruza por el Estrecho de Bering, pasando por los Colón, Cortés y Pizarros, hasta los propios indígenas de nuestra tierra. Hombres que vinieron a conquistar en vez de colonizar. Sangres distintas provenientes de lugares diferentes. Estas son las TRANSFUSIONES que han ido desgastando y enfermando a nuestro continente".

Algo de nuestra obra...

Con esta historia, distinta y atractiva, comenzamos a trabajar de inmediato sobre el escenario, sin otro texto que el de Memorias

de fuego de Eduardo Galeano. Las primeras improvisaciones fueron para descubrir este hospital con su delirio propio. Doctores, enfermeras y los enfermos con sus exámenes, inyecciones, píldoras, desmayos y muertes. Teníamos que descubrir las acciones y los gestos apropiados a partir del juego de la pantomima. Había que indagar en estos personajes, y llenarlos con la emoción, concepto base de todo nuestro trabajo. Al descubrir esta emoción surgía clara y nítidamente el gesto apropiado que develaría el alma del personaje. Nuestro hospital fue el comienzo; a medida que se armaba éste, comenzamos a indagar en la Historia: el hombre de Bering, con hambre, frío y miedo, bajando por las montañas, cruzando los hielos y llegando al Nuevo Mundo. También Colón con su obsesión de la travesía. Aparecían ciertas pautas que eran dadas por Mauricio como lo redondo, el huevo, las enfermeras embarazadas a punto de dar a luz.

Pasaban horas y días de improvisaciones sin acabar, en donde todos íbamos descubriendo los personajes, dándoles un carácter, y llenándolos de gestos y silencios. Era obvia la identificación actor-personaje o, mejor dicho, algunos iban apropiándose de los personajes hasta lograr una empatía. Estas improvisaciones se basaban en la contribución de todos, actores y actrices, en lograr el bien común: levantar la escena con una verdad históricamente reconocible, y la mejor utilización del elemento de trabajo que teníamos a mano, nuestros carros.

La acción pura era la que prevalecía; de cada ejercicio se rescataban dos o tres gestos. Era ése el momento en el que el actor tocaba al personaje. Y también los personajes nos tocaban a nosotros. Es por esto que hay un poco de todos en el Colón como también en la Malinche. Como actor había que indagar en estos estados del alma, rescatarlos y proyectarlos a través de la acción.

La escena iba creciendo en ritmo y este esqueleto comenzaba a tomar cuerpo y alma. La idea se hacía realidad y la estructura dramática empezó a perfilarse; así dábamos a

luz el hecho teatral, momento mágico que aún me asombra sin lograr darme cuenta cómo sucede.

La música, al igual que la historia, crecía a medida que las escenas se desarrollaban. Todo se hacía jugando, con instrumentos traídos por nosotros mismos. El silencio comenzaba a llenarse con la melodía. El hecho de que los cinco músicos iban componiendo e improvisando, dándole los sonidos y ritmos a cada personaje, nos envolvió en una complicidad que determinó en forma importante el espíritu de *Transfusión*. Se adquirió una responsabilidad compartida, que

posteriormente en las funciones provocó más de una discusión. Era imposible separar la actuación de la música; ambas cosas estaban ligadas de una manera intolerablemente hermosa en nuestra tarea.

La cosa fue que el desgaste de la obra nos hizo un poco más susceptibles. Marchábamos con diez carros de mano de La Vega (que en realidad eran de Lo Valledor), grandes y pesados, que los utilizábamos como carros de carga; con estas ruedas partíamos a donde queríamos, como gitanos del teatro. A intervenir cualquier lugar urbano. En la obra misma, los carretones se transformaban cons-

"Transfusión" en una presentación frente al Palacio de Gobierno, La Moneda, en Santiago.



tantemente desde camas de hospital y cárceles hasta un tren en donde O'Higgins se enfrentaba con Manuel Rodríguez. Los carretones eran nuestros actores principales.

Sucedía a veces que teníamos funciones fuera de Santiago o en comunas alejadas. Llegaban los camiones, que no siempre eran lo suficientemente grandes, y a falta de técnicas cargábamos y descargábamos todo el material nosotros mismos, labor que nos tomaba cerca de una hora y media a veces. Era un trabajo agotador que requería de fuerza y paciencia y una mejor disposición. De más está decir que la función tenía que salir impecable.

Algo de nuestra casa...

La obra surgió y se construyó en Matucana 19, "el garage internacional". Luego de una travesía desde el ex Pedagógico, nos instalamos aquí para empezar a vivir Transfusión. Surgieron los talleres de vestuario, máscara y utilería, además de nuestros telones, uno de los cuales nos enorgullece. Mide 10 por 6 metros y quienes hayan ido a una función a Matucana lo pueden haber admirado. Aparte de ser actor-mimo, había que ser costurero, pintor, carpintero y cocinero, ya que también se almorzaba ahí. Como los ensayos duraban hasta diez horas, además del trabajo de producción, Matucana se transformó en un teatro-casa. Muchos de nosotros pasamos semanas completas, organizando nuestras vidas para poder ensayar, además de vivir. O mejor dicho subsistir. De noche se conversaba sobre el trabajo que estábamos haciendo, después de haber participado de una olla común; también se tomaba y fumaba. Había que vivirlo a concho... Y al otro día a ensayar, cocer, pintar o martillar... Lo que viniera. Transfusión, de mimodrama callejero, pasó

a ser una empresa teatral no viable, pero desbordante de mística y fe.

A poco más de un mes de haber dado la última función en el Parque Forestal, ¿qué cosas quedan?: un buen aplauso, la plata del sombrero que nos alcanzaba para comer al otro día, un público que miraba, compartía y participaba con nosotros de esta locura. Muchos nos seguían por las calles y volvían dos o tres veces a ver la obra. Los carretones y las velas eran parte del paisaje urbano de este verano. Entre vendedores ambulantes, gente que esperaba micros, borrachos y pacos, nuestra carga de dos toneladas y media, manejada por doctores y enfermeros, provocó más de un atado. Fuera en el centro o en la Estación Central, en el sur o en Viña, el público se vio sorprendido por esta caravana que no se detenía ante nada. La cosa ardía. Los niños eran los que más nos acompañaban en estas travesías, y nosotros como niños malcriados gozábamos cada pedazo de función.

- ¿de que reímos? sí

- ¿de que aprendimos, pasamos hambre y frío? sí

- ¿de que nos quisimos hasta el amanecer entre trabajo y fiesta? sí

- ¿de que nos odiamos y nos reventamos? sí

Sí a todo, a lo bueno y a lo malo, también a lo más o menos y a lo que no estuvo; sí al Colón, al Cortés, a la Malinche, al O'Higgins y al Rodríguez; y a los sin nombre... mutantes creadores de nuestra compañía:

TEATRO DEL SILENCIO.

Gracias al Unihotel de Guayaquil por prestarnos su máquina de escribir. Gracias al Gustavo que lo pasó a máquina, amigo actor uruguayo encontrado por estos lares. Gracias a la Jessica que escribió el final. •

CRÓNICAS LIGUANAS

ARTURO QUEZADA
Director Museo de La Ligua

Necesitábamos una transfusión. Necesitábamos ponernos en contacto con el arte, el verdadero arte que explora dentro de nosotros y nos entrega imágenes que nos ayudan a ver las cosas con otros puntos de vista, que nos obliga a revisar los gastados esquemas que tenemos sobre las cosas, en este caso sobre la historia de América y el alma de los pueblos.

Mucho público. De todas las edades, de todas las clases sociales: el pueblo auténtico, mucha alegría, curiosidad, problemas técnicos que demoraron el comienzo y que aprovechamos para contemplar las gigantescas velas con las cruces rojas y las seis carretelas de fierro que instantes después se constituirían en importantes personajes.

Cuando comenzó la obra, pocos entendían lo que estaba pasando. El director Mauricio Celedón eligió escenas que fueron creando el clima, la lógica propia para lo que vendría después.

El desarrollo fue dramático; los actores estaban entregados 100 % a su rol. Percibíamos su esfuerzo. A cada momento, una nota de humor inteligente, que perseguía la sonrisa y no la carcajada. Sin palabras, es cierto, pero con una música sólida que apoyaba la imagen con acierto, una música en que predominaba el sonido sagrado ancestral, pero también incluyendo música selecta y popu-

lar, desde aires de quinta de recreo a cantejondos españoles.

Poco a poco los liguanos se fueron conectando a la intención de los artistas y vimos desfilar nuestra historia, a nuestros héroes, a nuestra mentalidad, dividida en siete actos o "transfusiones".

Como arqueólogo, sólo critico la primera transfusión. *La Glacial* (tal vez no la comprendí) donde se evoca el paso de los emigrantes asiáticos a través del Estrecho de Bering (hace unos 50.000 años). El actor que la representó, por su físico y vestimenta no correspondía a ese hombre, sino más bien a un cavemario europeo, un cromagnon o un neardenthal. Digo esto por los asombrosos aciertos en la elección de tipo físico de los personajes como Bernardo O'Higgins, Manuel Rodríguez, los franceses, los españoles, Malinche y Moctezuma.

La segunda transfusión, *El Almirante Colón*, tuvo su mejor momento cuando parió la Reina ayudada por Colón. La tercera y cuarta transfusión lograron su momento más impactante visualmente y la más celebrada por el mundo infantil. El fuego, el atormentado Moctezuma, la hechicera de la gallina negra, la corte azteca, la música trágica, la presencia de la inminente destrucción de la cultura india.

El quinto acto, *De Malinche* nace el



Roxana Campos, Jessica Walker, Soledad Martínez y Sandra Briones. Fotografía: Mireya Gozález.

criollo, es impresionante. El autor eligió a la amante de Hernán Cortés como el símbolo de nuestra madre; de ella nacerá el criollo, personaje que siempre va a despreciar lo nuestro y adorar lo extranjero ("en México se llama maldición de Malinche" a la xenofilia o amor a lo extranjero). En este acto el grupo alcanzó un cuadro de extraordinaria belleza y sobrecogedor clima: La procesión de las vírgenes cristianas y la confusión de lo cristiano con lo pagano (eso sí, los diablos: poco diablos).

En el sexto acto nos divertimos mucho con la infancia del patriotismo y su poco afectuoso padre español. Una delicia de movimientos nos resultó la versallesca aparición de la cultura francesa, la elegancia cómica de los maestros franceses y el surgimiento del patriota, que echaría a andar la patria, representada por las seis carretelas al revés, donde O'Higgins trata de hacer girar las doce ruedas al mismo tiempo; en una actuación singular aparece Manuel Rodríguez, mientras el coro canta la tonada de Nerva, toma por el cuello al Director Supremo y le da de patadas en el traste, después se retira encabritado

mientras el coro entona dolorosamente "en Til-Til lo mataron los asesinos".

En el último acto, *La transfusión del aire*, la Patria (o sea las carretas volteadas) se llena de gente que canta dulcemente mientras el hombre pájaro, personaje típico de las alturas indias, nos trae a la memoria el sonido de la tierra inconquistada.

Cuando finalizó el espectáculo me fui a bambalinas. Hay gente felicitando. Todos se abrazan. Algunos lloran. La energía se palpa; llego donde Carlos Rojas y Nelson Rojas, integrantes de la orquesta y liguanos. Nos estrechamos las manos emocionados. Ha sido una lucha cultural tan larga y silenciosa. Conozco sus sueños, sus proyectos, sus triunfos y fracasos desde que tenía el pelo corto. Es la hora de su triunfo, de su realización y ahora, a nombre de La Liguá, les rindo homenaje. Durante muchos años tocaron en la plaza, con tres compadres escuchando, alegrando a los pájaros y escandalizando a los copuchentos. Esta ha sido su mejor tocada.

Extiendo mi homenaje sencillo a toda la compañía, y les invito a conservar su fuerza y entrega para toda la vida. •



Haçes: Santiago Ramírez,
Clav: Francisco Fernández,
Fotografía: Alejandro Benítez

Reportaje a Final de partido

de Samuel Beckett.
Estrenada en el Teatro de la Universidad Católica de Chile, en junio de 1990,
como Proyecto de Título de alumnos de la Escuela de Teatro de la U.C.

FICHA TÉCNICA

Autor : Samuel Beckett
Dirección : Elena Muñoz
Iluminación : Francisco Fernández
Producción : Elena Muñoz
Música : Marcelo Espíndola *

REPARTO

Hamm : Santiago Ramírez
Clov : Francisco Fernández
El padre : Marcelo Sánchez

DESDE... FINAL DE PARTIDA*

ELENA MUÑOZ
Actriz y directora

Resulta curioso para algunos la elección de una obra como ésta en gente joven y que, de alguna manera, recién comienza la partida, al menos en lo que al teatro se refiere.

Cierto es que se trataba de mi primer trabajo en la dirección y también en la docencia y es por eso que preferí hacerlo con una obra que, aunque encierra grandes dificultades por el tipo de lenguaje, sin embargo es capaz de sugerir ciertas claves muy simples y muy determinantes que permiten inevitablemente el contacto con el dolor que "quiere" y "no quiere" expresar Beckett y el de cada uno de nosotros.

Pienso que fue determinante, tanto en esa elección como en el hecho de que los alumnos (Francisco Fernández, Santiago Ramírez y Marcelo Sánchez) hayan querido trabajar conmigo, mi participación en el Grupo de Investigación de Teatro y Sicoanálisis en el cual, dentro de los trabajos realizados, un año entero lo avocamos a *Final de partida*, estudiando la obra misma y la relación entre ella, su autor y Wilfred Bion, sicoanalista inglés.



Los resultados de la Investigación fueron imprescindibles y responsables en gran medida del montaje final. Quiero recalcar este hecho, porque creo que hay cierto prejuicio, en nuestro medio, respecto a los aportes que pueda hacer el estudio o el análisis de las obras. Pienso que si los conceptos realmente se

comprenden pueden abrir zonas importantes de conocimiento y, por lo tanto, me parece absurdo renunciar a esa posibilidad que amplía nuestro horizonte artístico.

No voy a negar que tenía bastante miedo de embarcarme en Beckett. Su profundidad en los contenidos y en el dolor es tan abismante que la obra resultaba un poco lejana, a veces, de mi edad y la de los actores.

La mayor dificultad era cómo captar toda esa angustia, a través de nuestra experiencia, para que resultara un trabajo verdadero y en el cual pudiéramos hacer aportes reales que vinieran de "nuestro sin sentido", el de nuestra generación, el de nuestra época y el de nuestros lugares, para así poder entender a nuestro Hamm, a nuestro Clov, a nuestro Padre metido en la basura y a nuestra tragedia.

* Este artículo forma parte de las reflexiones y resultados de la investigación Fondecyt N° 245/88.

Solamente de esta forma podíamos llegar a esa mágica identificación entre el texto, el personaje, el director y el público. Y no deja de ser curioso que del montaje final mucha gente mayor decía que le faltaba dolor y los de nuestra edad la encontraban terriblemente dolorosa.

Lo primero que nos propusimos fue no tratar de montar "el absurdo" o "el existencialismo". Creíamos certero el buscar dentro de ese lenguaje, aparentemente un poco hermético, lo simple, lo cotidiano, el cuento que allí se cuenta, sin pensar todavía en los contenidos o en los significados.

En esta búsqueda nos encontramos con que la obra, a pesar de su dolor y de su densidad, encerraba mucho humor y tratamos de rescatarlo como elemento importante de acercamiento emotivo con sus personajes, ya que a veces la falta de realismo (en el estilo) puede producir un poco de distanciamiento.

Una vez incorporado el cuento, empezamos a trabajar la relación de los personajes principales (Hamm y Clov), guiados por ciertos aspectos del "narcisismo" que conocíamos y que se encontraban presentes en forma manifiesta o latente dentro del texto. (Entendiéndose por narcisismo a la destrucción de la relación objetal y al sentimiento de omnipotencia que pretende negar la necesidad del otro).

En ese sentido, la ruptura de las posibilidades de vínculo fue el aspecto más guizador para el montaje. Se estableció como una especie de orden dinámico que fue dándole un esqueleto rítmico y dramático tanto a la puesta en escena como a cada uno de los personajes. Cuando hablo del orden dinámico, me refiero a una estructura que ordena, pero que es capaz de abrirse hacia lo desconocido y modificarse de acuerdo a las proposiciones intuitivas de los actores.

El concepto de ruptura fue de gran utilidad, porque está referido siempre a una relación y no a una característica fija de los personajes, aun cuando la ruptura sea dentro del mundo interno de cada uno de ellos.

La relación se fue organizando, entonces, a base de este ir y venir movido por el rechazo al vínculo, como también por el control y el poder, que no son más que manifestaciones de comunicaciones disfrazadas, en las que realmente no se produce relación verdadera con el otro y, por lo tanto, no se rescata del dolor en que se mueven.

Pero a pesar de que el narcisismo se da en el tipo de relación de ambos personajes, éste es más evidente en Hamm y en él le dimos mayor preponderancia.

Hamm parece estar dominado desde muy adentro por una fuerte pulsión de muerte que no lo deja nunca estar en paz, ya que no puede pedir lo que necesita, ni gozar lo que tiene, ni recibir lo que Clov le ofrece. (Entendemos por "pulsión de muerte" a aquella tendencia que tiene lo orgánico de volver a lo inorgánico y que se manifiesta en forma más clara por el impulso a la repetición).

Hamm no sólo está impedido de ver a Clov por su ceguera, sino que ésta representa su incapacidad de ver a otro. Sus oídos también se están apagando, por lo que pronto ni siquiera podrá escuchar a Clov, y su parálisis pareciera representar la negación de aceptar que el mundo externo existe, que solamente en él uno se puede mover y que ese entorno no depende de una elección, sino que se presenta como inevitable con todos los límites que posee y las frustraciones que provoca.

Hamm ¿Sabes una cosa? *

Clov Mmm.

Hamm Nunca estuve allí. (Pausa) ¡Clov!

Clov ¿Qué pasa?

Hamm Nunca estuve allí.

Clov ¡Tuviste suerte!

Hamm (Siempre ausente) Todo se ha hecho sin mí.

No sé qué ha pasado (Pausa) ¿Tú sabes que ha pasado?...

En Clov enfatizamos el paso del tiempo, ya que es él quien, con sus diversas accio-

nes, ordena el día y nos sitúa en el cuento horizontal (secuencial). Por eso lo tratamos de humanizar al máximo, para poder reconocer en él aspectos de un nivel más cotidiano y no tan mental como los de Hamm.

Es un personaje que aún conserva cierta generosidad y juego, y por lo tanto humor. Es capaz de fabricar perros de trapo (aunque incompletos), puede limpiar el lugar y alimentar a otro, puede mirar hacia afuera y cantar, y en lo más descriptivo puede ver y caminar aunque cojee. Pero lo que no queda claro es cuánto le va a durar todo esto y si podrá irse algún día.

En todo caso, desde el punto de vista del espectáculo, uno le agradece a Clov tanto paseo, tanto movimiento de escalera y tanto esfuerzo por ser eficiente como contrapeso a tener toda la obra al protagonista sentado y sufriendo en escena.

En relación al estilo de la obra, aunque ésta pertenezca al denominado teatro vertical que no posee un desarrollo aristotélico, se puede encontrar, sin embargo, cierta evolución en el tema del dolor. Es así como le dimos una estructura guiada por los cuatro monólogos de Hamm, que sí contienen una secuencia evolutiva interna bastante clara y que de alguna manera dan una lectura en la que cabe la posibilidad de salir de lo circular repetitivo y, por lo tanto, se logra conocer "algo"...

El primer monólogo, "Ahora me toca a mí...", lo trabajamos desde la pereza, la grosería y la ironía como una forma de defensa o de darle golpes a lo terrible de la existencia. Hamm aparentemente es dueño de la situación en este comienzo, está entero y puede jugar y burlarse de sí mismo, de Clov, de sus padres y del público, pero sin relacionarse con ninguno de ellos.

La seguridad de Hamm no es sólida, porque se basa en el narcisismo y durará mientras no aparezca el objeto, o sea el tener que relacionarse con otro. Esta situación podría ser el "equilibrio precario" de la obra, es decir, un equilibrio con muchas posibilidades de romperse.

El segundo monólogo, "Es la hora de mi historia...", lo trabajamos con un poco más de angustia. El hecho de necesitar a alguien que lo escuche y que ese alguien sea "su padre", devela un pequeño quiebre en su defensa narcisística, es decir, en su sensación de omnipotencia. Podría corresponder esto al "punto de ataque o de quiebre", en que el equilibrio empieza a desmoronarse.

Partimos con un Hamm seguro, que goza fanfarroneándose con su capacidad narrativa y que puede distanciarse fácilmente cuando habla del "hombre que le pidió ayuda"; sin embargo, lo vemos tambalear cuando aparece el tema del "niño", para quien se pide esa ayuda, y entonces grita, se enoja, escupe y termina por retirarse a la risa, al rezo formal, a la agresión a Dios y a la agresión al propio padre.

El tercer monólogo, "Uno llora, llora por nada, por no reír y poco a poco una verdadera tristeza nos invade...", nos pareció claramente como el más depresivo (cuando hablo de depresivo no me refiero a algo negativo, sino al dolor que produce el contacto y reconocimiento de nuestro grado de culpa en la destrucción de nuestros objetos buenos); no es casual que justo antes muera La Madre y justo después Clov decida irse. Lo trabajamos a base del desamparo que existió siempre desde el recuerdo más lejano hasta toda posibilidad de vida futura.

En este dolor aparece fuertemente la intolerancia a la ausencia de los padres (en el mundo interno).

... "después hablar rápido, palabras, como el niño solitario que se divide en dos, tres, para estar acompañado y hablar con alguien en la noche... minuto a minuto, plof, plof, como los granos de mijo de... aquel viejo griego, y toda la vida uno espera que eso represente algo..."

Y es así que, cuando no se puede tolerar la ausencia del objeto (del otro) o cuando esa ausencia ha sido excesiva para el hijo, no se puede conocerlo y, por lo tanto, se lo odia y se lo mete al tarro de la basura.

En este sufrimiento encontramos algo



Clo: Francis Fernández, El Padre: Marcelo Sánchez, Hamme: Santiago Ramírez. Fotografía Alejandro Mendoza.

... "Hamm ¡Viejo trapo! (Pausa)
A ti te conservo.
(Pausa. Acerca el pañuelo a su
cara).
Como los "tutos" de las gua-
guas.

Esta secuencia dada por los cuatro monólogos permitió ordenar toda la obra con un sentido, el sentido del inevitable camino que siempre pasa por el dolor.

Podríamos seguir hablando de muchos aspectos que se nos quedan fuera, en el tintero,

pero que sí quedaron en nuestra experiencia. No hemos hablado del Padre, de la Madre, de los contrastes, de los objetos rotos, de los perros de mentira; en fin, hay que hacer una síntesis y, como dice Hamm, "... para terminar...", quisiera decir que pienso que en este cúmulo de perros rotos, de faros rotos, de padres rotos, de recuerdos rotos, de ojos rotos y de sueños rotos, la única reparación posible surge del reconocimiento del dolor que nos produce la ausencia del otro.

Creo que cuando Jesucristo dijo "Amados los unos a los otros", no lo hizo sólo por "bueno", sino por "sabio" y por "inteligente". •

de "anagnórisis" o de reconocimiento y sólo así se puede avanzar hacia el estado del último monólogo que es también el final de la obra ... "Viejo final de partida perdida, terminar de perder...".

Descubrimos que éste está íntimamente relacionado con el tercero, ya que posee cierto grado de conocimiento (insight), que no hubiera sido posible sin el contacto con el dolor del anterior. Hay algo que Hamm "sabe" y que antes parecía no saber y, por lo tanto, se puede rescatar una especie de doloroso alivio en medio de una soledad llena de vacío. Algo así como "la nueva situación o desenlace".

Reportaje a

de Arthur Miller.

Estrenada por alumnos del Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile en agosto de 1989 en la sala Agustín Siré.

FICHA TÉCNICA

<i>Autor</i>	:	Arthur Miller
<i>Director</i>	:	Sergio Aguirre C.
<i>Escenografía e iluminación</i>	:	Patricio Cuevas
<i>Vestuario</i>	:	María Inés Retamales
<i>Profesores guías</i>	:	Carlos Johnson y Roberto Farriol
<i>Musicalización</i>	:	Jaime León
<i>Ayudante dirección</i>	:	María Esperanza Silva

REPARTO

El Reverendo Parris	:	<i>César Rosenmann</i>
Tituba	:	<i>María Elena Castro o Arlette Ibarra</i>
Betty Parris, su hija	:	<i>Claudia Fernández o Paulina Muñoz</i>
Abigail Williams	:	<i>Keyros Guillén o Mónica Illanes</i>
Ann Putnam	:	<i>Solange Durán</i>
Thomas Putnam, su esposo	:	<i>Marcelo Figueroa</i>
Mercy Lewis	:	<i>Enoé Carolina Coulón</i>
Mary Warren	:	<i>Claudia Fernández o Paulina Muñoz</i>
John Proctor	:	<i>Carlos Araya</i>
Rebeca Nurse	:	<i>Viviana Steiner</i>
Giles Corey	:	<i>Enrique Parraguirre</i>
El Reverendo John Hale	:	<i>Víctor Rojas Zenteno</i>
Elizabeth Proctor, esposa de John	:	<i>María Esperanza Silva o Alicia Solá</i>
Ezekiel Cheever	:	<i>Héctor García</i>
El Juez Hathorne	:	<i>Patricio Olivares</i>
El Comisionado del Gobernador, Danforth	:	<i>Fernando Ortiz</i>
Susana Walcott	:	<i>María Elena Castro o Arlette Ibarra</i>
Sarah Good	:	<i>Enoé Carolina Coulón</i>
Herrick	:	<i>Marcelo Figueroa</i>
Hopkins	:	<i>Max Pardo</i>

Las brujas de Salem

Estrenada por el Teatro Itinerante del Ministerio de Educación
en abril de 1990 en la sala Camilo Henríquez.

FICHA TÉCNICA

Autor	:	Arthur Miller
Dirección	:	Anna Barry
Escenografía	:	Marco Soto
Iluminación	:	Bernardo Trumper
Vestuario	:	Pablo Núñez

REPARTO

El Reverendo Parris	:	Flavio Candía
Betty Parris, su hija	:	Sandra Meez
Tituba	:	Jacqueline Roumeau
Abigail Williams	:	Tichi Lobos
Ann Putnam	:	Sandra Alzugaray
Thomas Putnam, su esposo	:	Oswaldo Salom
Mary Warren	:	Daniela Costamagna
John Proctor	:	Hernán Vallejo
Rebeca Nurse	:	Marcela Ojeda
Giles Corey	:	Franklin Mahan
El Reverendo John Hale	:	Enrique Parraguire *
Elizabeth Proctor	:	Keyros Guillén
Ezekiel Cheever	:	Agustín Moya
El Juez Hathorne	:	Marco Antonio González
Danforth, Comisionado del Gobernador	:	Héctor Aguilar
Susanna Walcott	:	Sandra Alzugaray
Mercy Lewis	:	Jacqueline Roumeau
Guardias	:	Alischa Poblete, José Antonio Contreras

DOS VERSIONES PARA SALEM

CAROLA OYARZÚN

Magister en literatura

Crítico de teatro

*"Todavía le es imposible al hombre organizar su vida social sin represiones y el equilibrio entre orden y libertad aún está por encontrarse"*¹



No deja de ser sorprendente el hecho de que, en el transcurso de un año, la obra de Arthur Miller, *Las brujas de Salem*, se haya presentado en Santiago en dos versiones muy diferentes, lo que suscita una detenida reflexión respecto a la obra en sí, a sus posibles interpretaciones y a su teatralización.

Las circunstancias que motivaron a Arthur Miller a escribir esta obra son sabidas. El Macarthismo de los años 50 lo llevó a establecer el paralelo con la "caza de brujas" ocurrida en Salem, un pueblo de Nueva Inglaterra, a fines del siglo XVII. Para escribir esta obra, Miller emprendió un exhaustivo estudio de la época colonial norteamericana, encontrándose con situaciones extremas de la vida social de los pueblos, como es el caso de la persecución de brujas en Salem, el tribunal establecido para la ejecución de las víctimas, y el puritanismo ciego de sus habitantes que, bajo la moral religiosa, ocultaban las pasiones más desatadas. Esta historia no hace más que sacar a la superficie el cúmulo de fanatismos

humanos que necesitaban de una salida suficientemente provocadora y escandalosa. De esta manera, el motivo de las brujas se convierte en la excusa para iniciar una persecución masiva y una secuencia de acusaciones, donde no se escapa ni el más virtuoso. Surgen en forma evidente las riñas territoriales, los problemas de herencia, las infidelidades conyugales, las fuerzas instintivas del hombre reprimidas por una moral severa, los contrastes entre culturas que deben convivir juntas, las diferencias generacionales, entre muchos otros problemas. Arthur Miller tomó, este asunto, como un medio para mostrar que el hombre en sociedad tiene un comportamiento determinado por las presiones sociales y leyes de distinta índole, pero que más allá de ellas hay una moral individual que es la que salva a la humanidad.

La situación básica de *Las brujas de Salem* nos presenta el conflicto creado por un grupo de niñas jóvenes que supuestamente bailaban desnudas en el bosque, junto a una sirvienta negra que sabía cómo hacer conjuros. Las versiones sobre lo que realmente ocurrió esa noche en el bosque, constituyen uno de los enigmas de la obra, sobre el cual nadie tiene certeza, pero que, sin embargo, se condena y castiga irremediabilmente. Sobre este episodio, los habitantes de Salem construyen una realidad ambigua, distorsionada

¹ Arthur Miller. Prólogo.

y manipulada, ante la cual un grupo importante de personas sucumbe. Aquí radica uno de los aspectos más notables de esta obra de Miller.

Al recorrer las primeras páginas de *Las brujas de Salem*, percibimos que lo acontecido en el bosque no está claro: son suposiciones afirmadas y negadas simultáneamente. En el contexto escogido por Miller, el asunto de la brujería era una posibilidad frecuente, ya que dentro del marco de una sociedad agrícola y primitiva, las manifestaciones sobrenaturales han tenido siempre mucha relevancia. Los ciclos de la naturaleza, las cosechas y sus respectivas alteraciones, el don de la lluvia y el sol, son fenómenos impredecibles, por lo que cualquiera explicación irracional se acepta como normal y, entre éstas, la acción maléfica de las brujas tiene un lugar privilegiado.

El tema de las brujas, su poder negativo, su aspecto físico, el terror que producen, la ilegitimidad de su existencia, son parte de una cosmovisión milenaria muy atractiva. No sólo en los cuentos de niños abundan estas figuras; también la historia del teatro nos muestra muchos ejemplos. Baste recordar a *Macbeth* de Shakespeare y la célebre descripción que hace Banquo luego del espectacular encuentro que él y Macbeth han tenido con tres brujas: "¿Quiénes son ésas, tan escualidas y tan extrañas en su apariencia, que no parecen habitantes de la tierra, y, sin embargo, sobre ella se hallan? ¿Vivís o sois algo a que un hombre puede interrogar? Se diría que me entendéis, al ver a cada una de vosotras llevarse un dedo agrietado a sus labios de pergamino. Debéis de ser mujeres, y, no obstante, vuestras barbas me impiden creerlo."² Este retrato reúne las características arquetípicas de las brujas conservado hasta el día de hoy. Entre ellas sobresale el hecho de que, aunque no tengan un sexo definido en su apariencia, se suponen más cerca de lo fe-

menino. Desde la antigüedad, las imágenes de la luna, noche y muerte están asociadas de modo estrecho con los principios femeninos. Muchos pueblos agricultores primitivos tenían sociedades matriarcales, base para la creencia en brujas y, además, las mujeres eran más proclives a participar en maleficios. El mal cuando se lo quiere hacer visible, necesita de escenarios y personajes propios, así la noche y las brujas pueden crear un cuadro maligno perfecto. Recordemos también la figura de Hécate, soberana de la noche y patrona de las artes oscuras y conductora de la acción de muchas de las intrigas en la literatura.

En *Las brujas de Salem* esta tradición se presenta en todo su esplendor. El terror que esparce la idea de que en Salem hay brujas, es reconocido por todos y no hay ninguna duda sobre el hecho de que estas prácticas han sido efectuadas por mujeres. Sólo ellas son acusadas, ya que los hombres son víctimas porque defienden la verdad o la inocencia de sus esposas. El tema de las brujerías y su asociación con lo femenino es apasionante, especialmente desde una perspectiva crítica feminista, que no es el caso proponer en este artículo.

"En el bosque descubrí a mi hija y mi sobrina bailando como herejes (...) Vi a Tituba agitando sus brazos sobre el fuego. ¿Por qué hacía eso? Y oí cómo de su boca salía una chillona jergonza. ¡Se bamboleaba como una bestia estúpida sobre esa fogata! (...) Vi un vestido tirado sobre la hierba"³ He aquí el principio del desorden ocurrido en Salem, originado por un grupo de jovencitas, lideradas por Abigail Williams, sobrina del Reverendo Parris. Esta niña de diecisiete años había tenido amores con John Proctor, quien estaba casado con Elizabeth. El incumplimiento de la promesa amorosa que hiciera Proctor movido por la pasión que le despertara Abigail, ha motivado una sed de venganza. Con el objeto de recuperar a Proctor, recurre a conjuros y de esta manera deshacerse de Elizabeth y quedarse con él.

Cabe destacar cómo —nuevamente— Arthur Miller introduce el tema de la infideli-

2 William Shakespeare. *La tragedia de Macbeth*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1967: p. 1581.

3 Arthur Miller. *Las brujas de Salem*. p. 28.



"Las brujas de Salem" versión de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

pecto de la realidad, impulsada por los intereses creados y los miedos sociales más que cualquier principio moral verdadero. Acusados y acusadores, castigados y castigadores aniquilan a todo un pueblo.

LAS BRUJAS DE SALEM:

IV Año de Actuación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Las brujas de Salem se presentó en nuestro país por primera vez en 1957, por el Teatro de la Universidad de Chile, en un momento en que los sucesos del Macarthismo en los Estados Unidos estaban frescos. De esta manera, la obra en Chile siguió de cerca la experiencia que Arthur Miller quiso transmitir en ese entonces. Más de treinta años pasaron, hasta la nueva propuesta del IV año de Actuación y Diseño del Departamento de Artes de la Representación, en septiembre de 1989. Las brujas de Salem, dirigida por Sergio Aguirre, era la obra apropiada para un examen de egreso de un curso completo, y, sin duda, el texto de Miller resultaba apasionante, en ese momento histórico chileno.

Uno de los principios que guiaron a esta puesta en escena, fue la configuración de un espacio y un tiempo indefinidos. El hecho de que la obra esté situada en los finales del XVII, en un pueblito de Nueva Inglaterra, no fue motivo para que esta versión reconstruyera un período histórico preciso. La dirección, entonces, optó por mezclar elementos nuevos y antiguos, tanto de vestuario como de escenografía, que ubicaban a la obra en un tiempo universal, sin fecha y sin lugar. También se recurrió a ciertas técnicas de distanciamiento brechtianas, que hicieron al público estar consciente del espectáculo y la ficción de la representación.

Desde el momento que ésta era una versión realizada por un grupo muy joven, los roles de personajes viejos se realizaron de

dad; éste es otro motivo que subraya la fuerza moral de su obra dramática. En *La muerte del vendedor viajero*, el episodio de la infidelidad de Willy Loman es lo que provoca la total frustración de su hijo Biff. La famosa escena de Boston en que éste sorprende a su padre con su amante, basta para que el ideal y los sueños del adolescente se conviertan en amargura y desesperación. Volviendo a *Las brujas de Salem*, la infidelidad de Proctor será la causa de las mayores desgracias para todo el pueblo, rasgo muy característico de "lo trágico". Arthur Miller deja de manifiesto que el ejercicio de la libertad individual siempre tiene un efecto sobre los demás, y en este caso es evidente, como lo es en la tragedia griega. El mal de todo un pueblo tiene origen en la caída o debilidad de una persona.

Lo ocurrido entre Abigail Williams y John Proctor tendrá como consecuencia la venganza que ella iniciará en contra de Elizabeth. Semejante situación tendrá, como resultado, la inmediata investigación de lo ocurrido, la intromisión de la ley y la Iglesia con la formación de un tribunal que dictaminará la responsabilidad y culpabilidad de los habitantes de Salem. La presencia del recurso del tribunal, imprime aún más, en esta obra, el peso de una sociedad corrupta, ciega y cruel. La justicia no hace sino tomar un as-



"Las brujas de Salem" versión del Teatro Itinerante.

caribeño, lo que fue un aporte enriquecedor para dar forma a esta escena.

El mérito principal de la actuación del D.A.R., fue su comportamiento parejo y continuo, de mucha soltura, alcanzando ritmos excelentes. El elemento escenográfico principal lo constituyó una escalera que separaba el escenario y permitía el juego de distintos niveles, lo que estimuló el dinamismo del movimiento de los actores, además de crear efectos visuales muy interesantes, especialmente cuando las "supuestas brujas" llegan a declarar al tribunal y se ubican en la parte alta de la escalera. Esa escena se percibió con gran fuerza e impacto, debido, en parte importante, a las diferencias espaciales.

Sergio Aguirre percibió la rigidez, nota característica de una obra de tesis, en las escenas del tribunal, e hizo de éstas el momento climático de la obra, lo que implicaba una instancia de largos parlamentos en pro y en contra de la situación planteada. Por esta razón, exigió a sus alumnos humanizar a los personajes, despojándolos de toda rudeza y haciéndolos más personas de carne y hueso. En este sentido, la idea fundamental que orientó este trabajo fue: "El hombre digno no abjura de los dictados de su conciencia y prefiere enfrentarse a la muerte antes que a la traición de sí mismo".⁴ Estas palabras no son las textuales de Miller, sino una adaptación que se convirtió en el eje de esta puesta en escena.

Esta versión de *Las brujas de Salem* fue el resultado de un trabajo muy profesional y dinámico del IV año de Actuación y Diseño de la Universidad de Chile. La dirección de Sergio Aguirre se orientó a lo esencial, con total economía de elementos. Entregó el texto de un autor fundamental del teatro contemporáneo, cuya temática dejó huellas importantes en la realidad inmediata chilena.

⁴ Sergio Aguirre. "Conversaciones con Carola Oyarzún" Santiago, agosto, 1990.

manera de no forzar a los actores a parecer viejos, sino de una edad indefinida. Esta puesta en escena contó con un exhaustivo análisis, discusión y acondicionamiento del texto. El reconocimiento de que la obra de Miller era excesivamente retórica y discursiva, en especial los dos últimos actos correspondientes al tribunal y su veredicto, hicieron necesario algunos cortes y adaptaciones de lenguaje.

El grupo D.A.R., al iniciar el trabajo sobre *Las brujas de Salem*, advirtió la importancia que tenía la "historia" de lo ocurrido en el bosque. Director y actores se dieron cuenta que ese motivo recorría la obra, y que las interpretaciones acerca de los hechos eran cambiantes y ambiguas, al punto de crear un verdadero mito en torno a la famosa noche en el bosque. En este aspecto radica uno de los rasgos más creativos de esta versión, que decidió crear especialmente una escena en un bosque para introducir la obra. Esta consistía en bailes acompañados por una música de tambores y ritmos caribeños que crearon una atmósfera muy envolvente apoyada por el rito de la mujer negra (Tituba) y los gritos y movimientos eróticos de las jóvenes. Con estos elementos, se introdujo - muy eficazmente - al tema de la brujería. Para ello, se asesoraron con una persona de Barbados, quien les informó acerca de las prácticas del folklore

Sin duda, este montaje demostró la imaginación y creatividad que despliegan los grupos universitarios, una tradición dentro de la historia del teatro chileno.

LAS BRUJAS DE SALEM:

Compañía de Teatro Itinerante
del Ministerio de Educación.

La elección de *Las brujas de Salem* estuvo en las manos de la directora inglesa Anna Barry, invitada por el Ministerio de Educación para dirigir el grupo de Teatro Itinerante, y recorrer todo el país mostrando esta obra.

El mérito fundamental de esta versión fue la fidelidad casi absoluta al texto y contexto de la obra de Arthur Miller, con la excepción de la escena correspondiente al primer cuadro del Acto III. El montaje propuesto por Anna Barry se caracterizó por el tratamiento casi histórico de la obra.

Para recrear la situación lo más cercana posible a la realidad del pueblo de Salem en 1692, la escenografía y el vestuario se hicieron dentro de una línea que reflejara la severidad y sobriedad de la época. Asimismo, el mobiliario y los trajes presentaron tonalidades oscuras —predominio del negro y de distintas gamas de café—, los que crearon una atmósfera muy coherente con el espíritu de la obra. Sin embargo, este rasgo que puede ser el gran atractivo de una presentación como la propuesta por Anna Barry, significa, al mismo tiempo, el gran desafío en cuanto a no transformar la obra en un mero episodio histórico lejano en el tiempo y en el espacio. Para un público muy sensible a la historia presentada y conocedor de la dramaturgia de Arthur Miller⁵, esta nota rigurosamente fiel

al texto, imprimió una rigidez insalvable al montaje. Si consideramos, además, que una característica notoria de esta obra es su excesiva retórica, la escenificación requiere de un dinamismo que movilice las largas defensas y acusaciones hechas por los personajes, lo que esta presentación no trabajó de manera convincente.

La actuación del Teatro Itinerante estuvo basada en la palabra más que en la acción. Los actores muy concentrados en las largas líneas de sus personajes, dieron prioridad al enunciado más que a la enunciación, en la mayor parte de los casos, dando mayor acento al carácter de obra de tesis, que al espectáculo mismo.

Probablemente, el hecho de tratarse de una directora extranjera, creara altas expectativas en cuanto a una nueva interpretación, una dirección desafiante y novedosa. Sin embargo, el resultado fue un tratamiento extremadamente convencional y académico, regido por lo conocido y probado. Tal vez la directora optara por ese camino dado el desconocimiento de la realidad y el nivel chileno, y que ante la incógnita, eligiera lo más seguro. Si a esto agregamos la barrera del idioma y las dificultades para llegar a transmitir lo que ella quería alcanzar, puede haberse encontrado ante un problema infranqueable y una experiencia demasiado difícil, como para correr otros riesgos.

No obstante, la versión del Teatro Itinerante dio la oportunidad, a lo largo del país, de conocer una obra fundamental de la dramaturgia contemporánea. El tribunal de Miller cumplió una vez más con su propósito de revisar los procesos históricos e individuales; su relación con los acontecimientos más neurálgicos de nuestra historia reciente, es indudable. •

⁵ La visita de Arthur Miller a nuestro país en junio de 1988, tuvo una significación enorme para el mundo teatral chileno, en cuanto a la oportunidad de valorar una vez más su obra dramática y confirmar su gran influencia en toda una generación de artistas y dramaturgos nacionales. Su especial interés por conocer nuestro medio, se percibió claramente en los encuentros sostenidos con estudiantes universitarios, académicos y gente de teatro en diversos lugares. (Mesa redonda organizada por el Instituto de Letras y "Encuentro con Arthur Miller" realizado en el Teatro de la Universidad Católica de Chile, reproducido en *Revista Apuntes* N° 97.)

Reportaje a El servidor de dos patrones

UN DÍA EN VENECIA*

UNA PUESTA SOBRE EL TEATRO DEL TEATRO DE GOLDONI

RAMÓN GRIFFERO

Director teatral y dramaturgo

Cuando nos sentamos frente a un escenario, el acto teatral es ahistórico; en nuestra lectura, no pensamos "qué bella obra escrita hace trescientos años", percibimos tan sólo las atracciones escénicas que nos conmueven: miradas, gestos, música, etc. Luego, en una reflexión posterior, notificaríamos su clacisismo, pero como dato racional y no como dato *perceptivo* del presente.

De ahí la incapacidad teatral de reproducir toda creación que se centre en una ordenación o reproducción de un texto sin generar su interpretación; parte con la premisa de lo insustentable.

De esta manera, la puesta del *Servidor de dos patrones* no puede ser más que la interpretación del pasado con nuestra perspectiva del presente, donde una opción, la escogida, fue realizar la *teatralidad del código-teatral asumido a Goldoni*; de ahí se efectuó el tea-



tro del teatro de Goldoni. La actuación de la actuación, la escenografía de la escenografía, la música de la música, etc.

Goldoni

Cuando Goldoni llegó a Venecia, creía estar en Nueva York; no se había imaginado una ciudad con tantos faroles en sus calles, con tanto comercio, con tantas razas, con bares abiertos hasta la amanecida... él llegaba a ejercer como abogado, pero la tentación de escribir tanta ironía fue más grande.

De pequeño admiraba a estos comediantes de tablados y sus excitantes personajes. Pero en Venecia el espíritu burgués comenzaba a reinar; ya no todos se agolpaban frente a los tablados: estaban los grandes teatros techados con su maquinaria y escenas a la italiana.

* Este artículo debiera haber aparecido en el número anterior, dentro del reportaje realizado al *Servidor de dos patrones*. Por inconvenientes ajenos a *Apuntes*, no se publicó, por lo que lo hacemos en esta oportunidad.

La Commedia dell'Arte ya no correspondía a los tiempos y su arte decaía. Goldoni los "dramaturgizó", tomó sus personajes y escribió sus historias; eliminó las máscaras y la improvisación; reestructurando un lenguaje, instauró la comedia burguesa italiana.

Pasaron los siglos y el teatro de Goldoni se volvió comedia costumbrista, comedia stanislawskaiana, vaudeville 1, comedia hiperrealista; luego resurgen las tradiciones y vuelve a ser Commedia dell'Arte. Y este servidor que revive en 1989, ¿dónde está?

La Commedia dell'Arte en Chile

Si quisiéramos asumir la tradición de la Commedia dell'Arte hoy en Chile, la pregunta es: ¿dónde están los comediantes herederos de esta tradición? ¿Dónde está el público que reconoce sus personajes y que frente a su sola aparición, un cúmulo de sentimientos referenciales explota en su corazón? ¿Dónde encontrar los arlequines y los doctores de Bolofo con su acento regional? Está claro que no somos herederos directos de esta tradición teatral; sin embargo, hay un esqueleto básico, un flujo sanguíneo que nos une, y que es la concepción del juego teatral occidental y la subsecuente metafísica de la escena. Es a partir de ahí lo que esta puesta obtiene de Goldoni y se propuso jugar.

Dramaturgia y texto

El servidor de dos patrones no centra su escritura en un texto de gran literatura, que ofrezca un discurso lleno de imaginaria. Es más bien una suma de diálogos simples, cotidianos, pero que van insertos dentro de un acto situacional generador de una gran teatralidad. Ahí es donde Goldoni se vuelve clásico; no en su discurso, si no a partir de la estructura narrativa, donde va navegando este texto. De esta manera, lo primordial de esta obra está más en lo que los personajes hacen que en lo que dicen.

Así, el trabajo de dramaturgia como el de la creación potenció la acción teatral, que

dentro de esta escritura es el verdadero texto. El trabajo de dramaturgia no se centra en una adaptación del discurso literario, sino en una dramaturgización del discurso accional.

Esta potencialización se realizó a través de la creación de lo que se conceptualiza como el *intertexto*, es decir, crear escenas que sin relacionar a la escritura verbal, nacen de la prolongación o amplificación de las situaciones sugeridas por el texto. Así, se interfirió la obra de Goldoni a partir de su propia estructura, ampliando el campo visual, actoral, técnico del montaje.

A modo de ejemplificación: una indicación simple como "la obra sucede en Venecia", fue un hilo conductor en potenciar todo el accionar. Así, ya las escenas subsiguientes no eran en la casa de Pantalón o en la Posada de Briguela, sino sucedían en Venecia. Los personajes dejaron de accionar en lugares cerrados: se incorporan a un mundo que los interfiere a su vez; en este caso Venecia, con sus canales, puentes, góndolas, procesiones, ratones, cupidos, etc. etc.

Cada escena fue potenciada en su accionar, como si fuese una obra en sí. Había que potenciarlas, abriéndoles mayores dimensiones, creando las bases para un mayor juego. El privilegio de la acción sobre el texto, es lo que determinó la síntesis o la suplantación de escenas con respecto a la original.

(Un último encuentro de Truffaldino con sus dos patrones, donde éstos lo golpean, se transformó en la pesadilla del servidor; la concepción de accionar en espacio abierto en vez de un espacio cerrado, permitió a los personajes deambular por Venecia, saliéndose del marco escénico delimitado por la obra).

Sin embargo, era necesario determinar una forma, un estilo para cohesionar esta visión dramaturgía. El esquema original, de Commedia dell'Arte o su transposición a comedia vaudeville estaban desechadas.

El texto, siendo ya percibido en un marco de amplia intervención, permitía innumerables 'posibilidades': podría ser como una película italiana de los cincuenta, o un servi-



"Servidor de dos patronos". Fotografía: Ramón López.

dor de la mafia, con Pantalón como el padrino etc.

La determinación formal siempre es drástica, y no son más que un presente y el azar los que influyen en una decisión creacional.

Finalmente, la opción fue aquella relacionada directamente con la tradición teatral, tal vez recordando a Meyerhold quien ya había señalado que los principios de la *Commedia dell'Arte* se habían fundido o traspasado a nuestro siglo a través del cabaret, la opereta, el circo y el music hall, y que nuestros arlequines contemporáneos estarían ahí en Chaplin, Buster Keaton, Karl Valentin, el tony Caluga.

Hacia la recopilación de la actuación

Ante todo hay que decir que el elenco de este Goldoni fue tan heterogéneo como Venecia, en edades, experiencias y formación pero, unidos por su entrega a la escena, se generó un equipo cohesionado y armóni-

co, algo siempre deseado pero no siempre logrado. El espíritu escénico de este elenco fue determinante en el buen resultado del montaje.

La escenografía y el vestuario, ya realizados antes de comenzar los ensayos, mostraban un camino: íbamos a ser teatralmente clásicos. Pensamos así en el teatro romántico del S. XIX, su pasión, sus gestos, en los frisos del teatro simbolista. En la ópera, en sus personajes obsesionados por la acción sin pasado ni futuro.

El ser cómico

Nunca nos planteamos ser cómicos; tal vez mucho más trágicos y obsesivos, narrativamente los problemas de los enamorados y de los dos patronos eran una tragedia, una obsesión amorosa, y Truffaldino, el personaje motor, accionaba por un contrapunto accional.

De esta manera la comicidad debía surgir por el contraste y la asociación, por el jue-



"Servidor de dos patronas". Fotografías: Ramón López.

go del actor frente a una situación y no a través de la búsqueda de algo que para nosotros aisladamente pudiese ser gracioso.

El acto cómico estuvo centrado en lo inesperado, en lo sorprendente, en el quiebre del personaje con respecto al entorno, en lo situado fuera del contexto; en breve, en el montaje no como macro-montaje de la puesta, sino en el montaje interno del actor, con su voz, su cuerpo, sus cantos y movimientos (que Truffaldino pierda el habla de emoción, se transforme en un seductor del cine italiano, etc. etc.). De la misma manera que el macro montaje juega con diferentes niveles de lectura (cine, ópera, music hall), el actor recoge también elementos referenciales para estructurar los diversos planos de su actuación.

Se podría decir, en forma analítica, que la instauración de un código o conversación y el quiebre intermitente de este código, su paso a otros planos convencionales, generan un juego, un juego de ironías y complicidades entre el actor y el espectador. Por ejemplo, la convención general del montaje de teatro clásico, con telones pintados, vestuario tradicional, etc. se quiebra, se multiplica, se

desdobla hacia otros planos referenciales.

Con respecto al juego infantil, tiene referencias primeras con un cierto clasicismo, pero también, con el circo, el cabaret y el teatro de títeres donde se viene a contar y no a ilustrar de esta manera; donde el actor dialoga tanto con el público como con el otro personaje que se le visualiza frontalmente, aunque éste está físicamente en la parte posterior de la escena.

El *lazzi*, o la acción cómica de la *Commedia dell'Arte*, fue incorporado al interior de la actuación y principalmente a través de los intertextos, con personajes inventados como las prostitutas y sus abanicos, la nadadora, la mosca, el doctor que trata de volar con su máquina, etc.

Un aspecto de la percepción espacial

Fuera del plano inclinado y la falsa perspectiva que incorporaba la escenografía, su suelo estaba dibujado por líneas y cuadriláteros, que representaban el diseño de una plaza veneciana. Estas líneas fueron esenciales para la planta general del movimiento. Mi experiencia previa con el montaje de Santiago-Bauhaus, que centraba el recorrido de los actores sobre planos dibujados, permitió realizar una coreografía continua del movimiento actoral en sus planos y equidistancias.

Este principio abstracto, si bien no era la forma ni el estilo predominante del servidor, permitió una lectura espacial armónica, que aunque no como elemento consciente, es un elemento plástico que penetra en la sensibilidad perceptiva del espectador.

En breve

Así, jugando con la tradición teatral, de la misma manera como ésta se ha introducido en nuestra cultura, por la suma de fragmentos, realizamos lo que hoy día puede ser para nosotros, la *Commedia dell'Arte*.

Donde el arte sigue siendo la guía para cualquier comedia. •

A PROPÓSITO DE UNA CARTA ABIERTA*

RAMÓN GRIFFERO

Director teatral y dramaturgo

El fenómeno de las cartas abiertas y la crítica teatral.

Reconozco que es la primera vez que recibo una carta abierta; éstas, generalmente, se manifiestan como la expresión del indefenso frente a la agresión de los medios. De quien, frente al atropello y a la no respuesta, escribe su carta abierta. Un género en sí. Todos siempre hemos querido escribir nuestra carta abierta. Marco Antonio escribió la suya frente a la agresión que le produjo el montaje de Goldoni.

Pero cuando el género carta abierta se inserta como crítica teatral (al menos que la revista *Apuntes* abra una sección cartas), entramos en el campo reflexivo, del decir por el goce del decir.

Y en ese sentido soy purista: exijo que la crítica de nuestras representaciones se sitúen a un nivel donde la interrelación crítica-práctica sea un peldaño más de lucidez y de registro de nuestro accionar teatral.

En qué punto del lenguaje de la representación encuentra uno las claves para reconocer que:

"Se nota demasiado que Goldoni te carga, no se puede escribir ni poner en escena sin un poco de amor".



"Tu Goldoni está construido con todo tu odio, es el espectáculo de un director decepcionado". (M. Antonio de la Parra sobre *El Servidor de dos Patrones*).

¿Estamos dentro del psicoanálisis del espectáculo, a través del estudio de los estados emotivos de su director? Lo que implicaría dotes de clarividencia. O entramos en el juego de lugares comunes; es el espectador M. Antonio que proyecta su odio o tal vez se retro piensa, que en cierto punto me identifique con Goldoni y si lo odio me odio a mí mismo..., etc...

Interesante para un juego de comedias. Pero para la teoría y la crítica...

"Hiciste hablar a toda velocidad a los actores, apurando un texto que no te interesaba lo más mínimo y por lo tanto a nadie interesó" (M. A. de la Parra).

Si el trabajo rítmico del texto no entró dentro de las convenciones del decir teatral de M. Antonio, no es válido el asegurar que a nadie le interesó; es asumir el yo como todos. Me parece más una frase con pasión publicitaria que analítica.

Pero tangencialmente abordamos el rol del verbo en la escena, punto a partir del cual un intercambio de pensamientos puede lle-

* Carta abierta a Ramón Griffiero o la historia de una pasión fingida. (Marco Antonio de la Parra. En revista *Apuntes* N° 99).

gar a aclarar conceptualizaciones.

Jamás he pensado sobre la inutilidad de la palabra sobre el escenario; he estado en contra de no considerarla como un texto más dentro de todos los textos significativos del espectáculo, considerando que la escritura teatral no puede resumirse a novelas dialogadas, sino que debe conllevar una estructura formal de sus requerimientos de representación. (Ausencias que le hice notar a M. Antonio con respecto a su escritura).

Veó la evolución de la dramaturgia no tan sólo como un aporte de temas, sino como parte integrante de la evolución y del pensamiento de la manera de su representación.

No creo que Goldoni estuviese apasionado con su escritura literaria; sus obras demuestran su interés de cómo el texto potencializa el juego escénico, y este interés es el que se quiso mantener vigente.

Esta visión Agustín Letelier la visualizó en su crítica del montaje. Al preguntarse si esta puesta desvirtúa a Goldoni, responde: "No, por el contrario, le da un lenguaje actual que le permite seguir siendo moderno. Goldoni es considerado el padre de la comedia italiana. Fue un reformador bastante incomprendido en su tiempo; sus dos innovaciones

principales fueron: rechazo al teatro aristocratizante, con rebuscados juegos de pensamientos y palabras. Es lo que hace Griffiero con los comics y con las películas de misterio; toma algunos elementos, pero es para ironizar acerca de su uso. Goldoni hace un teatro popular, toma situaciones de la vida diaria, emplea abundantemente el humor y lo hace con medida y gracia. Griffiero está en esa misma línea semiótica... abre el texto de Goldoni, encuentra los intersticios entre los discursos de los personajes e introduce por allí sus imágenes propias".

Pero M. Antonio piensa: "No sacaste nunca a bailar a Goldoni, no te dejaste llevar por su música".

De los intersticios de esta cita se podría comenzar una reflexión. El discutir con qué lenguaje teatral nos gusta bailar y el porqué de tal música y no de otra, aludiendo a nuestras estéticas que representan maneras de ver y sentir, y de dónde se arraigan éstas... bella discusión... no fue el caso.

Conuerdo que el espectáculo debe detenerse (M. Antonio). No el espectáculo teatral; por lo menos, es su función. Será más urgente que el espectáculo de la no-crítica sea el que deba detenerse... •

Tema de discusión

EL TEATRO Y LA CRISIS DE LOS MODELOS Y UTOPIAS EN EL FIN DE SIGLO

A continuación publicamos las ponencias presentadas en el panel "El teatro y la crisis de los modelos y utopías en el fin de siglo" organizado por la Revista *Apuntes* en julio de 1990 con el que se dio inicio a la celebración de su número 100 y de sus 30 años de existencia.

EL RESCATE DE LO HUMANO EN LA CULTURA TEATRAL

CONSUELO MOREL

Subdirector
Escuela de Teatro U.C.

Hoy, al acercarnos a la celebración del número 100 de Revista *Apuntes* y a sus 30 años de vida ininterrumpida, nos llena el legítimo orgullo de ser continuadores de una larga tradición de muchos hombres y mujeres de teatro y a su vez nos compromete la responsabilidad de mantener una perspectiva de alto nivel universitario en torno a esta disciplina artística.

Por esta razón la Revista *Apuntes* convoca hoy a un foro acerca de la crisis de los grandes modelos y paradigmas que guiaron la historia del presente siglo. El teatro hace parte de esta crisis, la sufre y la manifiesta. Está atravesado por las preguntas del hombre de hoy, que busca superar el vacío dejado por las grandes ideologías de comienzos de este siglo y hundirse en las raíces de su

cultura, interrogándose acerca del misterio de su vida y de su muerte.

Como tantas otras veces en la historia, los hombres de la cultura se ligan y defienden una búsqueda de la verdad que los conduce, por un lado, a reconocer sus fuentes y sus orígenes, y por otro a no alejarse de las angustias y dificultades propias del hombre de hoy, que viviendo en una sociedad altamente tecnificada, le demanda enormes esfuerzos para sobrevivir en ella.

Constituye un desafío actual, el que la vida cultural y artística no quede como algo superfluo o incomprendido, o sea interpretado sólo con criterios publicitarios o de mercado. La experiencia del teatro debe estar ligada a las preguntas por la identidad última del hombre y su destino, y debe colaborar, sin

El conocer, el reparar y el amar conforman claves para colaborar —desde el teatro— a que los hombres puedan recibir las “cosas buenas” que vienen de los otros y de la naturaleza, y eviten dar curso a sus aspectos más fanáticos y destructivos, así como a la envidia que en general se esconde tras esos aspectos y que impiden el verdadero encuentro interpersonal.



ánimo de tener respuesta absoluta, a la mejor comprensión de lo humano en sí mismo.

Es necesario volver a constituir al “sujeto”, a la “persona” como el centro de la experiencia cultural, más que a los aparatos o conjuntos de objetos y mecanismos que producen ideologías o diversas formas de legitimaciones valorativas.

En el centro de lo teatral, en su núcleo, habita una interrelación entre los hombres que es de carácter esencialmente ética y desde ella se intenta constituir una experiencia artística que puede testimoniar y contener la historia y los enigmas del hombre.

No es bueno una visión escindida o parcial que se independice del pasado, de sus tradiciones y valores, o que deje de lado el substrato cultural y las raíces de nuestro ser como pueblos latinoamericanos. Es desde allí donde se debe empezar a reflexionar. Es desde ese fondo, donde debe surgir el proyecto coherente del futuro, aunque sea en aspectos precisos y limitados pero que puedan tender puentes a las búsquedas de mayor bienestar y felicidad.

Son estas inquietudes y tensiones las que invitan hoy a una reflexión, pues hacia fi-

nes de este siglo se unen de modo impresionante, por un lado el fracaso de ciertas formas rígidas de guiar las esperanzas de los hombres y de la sociedad, y por otro el surgimiento de una variedad de nuevas búsquedas aún no enteramente consolidadas. Las ideologías totalizantes y el modelo del racionalismo ilustrado dejaron fuera mucho de la dimensión emocional y espiritual de nuestra cultura. Las búsquedas actuales tienen, a nuestro juicio, un signo de mayor modestia y humildad que recoge de un modo más flexible las múltiples dimensiones de la experiencia humana concreta y real. Hoy —tanto en la Ciencia como en el Arte— se intenta tolerar y dar espacios a las oscuridades que se encierran en los mecanismos de la percepción y del lenguaje mismo, sin tanto temor y con mayor apertura y respeto por la diversidad.

Hacia fines de este siglo esperamos que el teatro se ligue aun más a entender los procesos del “mundo interno”, los aspectos sub-

jetivos y emocionales de las personas, como un modo de acercarnos a nuestro autoconocimiento y desde allí a la condición de nuestro dolor y las posibilidades de reparación. Sólo el asumir el dolor y el repararlo permitirá estructurar, desde nuestro ser y nuestro actuar, un mundo externo donde sea bueno vivir y convivir. El conocer, el reparar y el amar conformen claves para colaborar—desde el teatro— a que los hombres puedan recibir las “cosas buenas” que vienen de los otros y de la naturaleza, y eviten dar curso a sus aspectos más fanáticos y destructivos, así como a la envidia que en general se esconde tras esos aspectos y que impiden el verdadero en-

cuentro interpersonal.

La cultura, y el teatro como parte fundamental de ella, deben ser interpretados—a nuestro juicio— con una clave de honda espiritualidad que abra al hombre a su sentido de trascendencia y filiación divina y le permita, desde allí, constituir un proyecto fecundo y tolerante hacia los demás, que son la fuente y el objeto de toda nuestra creación artística.

Para avanzar en esta reflexión, que es siempre a tientas y en “claro-oscuros”, es que hoy hemos invitado a grandes personalidades de nuestro medio, de modo que sus aportes y pensamientos nos permitan renovar nuestros puntos de vista.

EL TEATRO COMO ENCUENTRO EN LA TRADICIÓN ORAL Y RE-DRAMATIZACIÓN DE LA VIDA

PEDRO MORANDÉ

Sociólogo

Pro-rector U.C.

Desco plantear dos aspectos, uno de forma y otro de fondo, de lo que constituye la crisis actual de la cultura, y las posibilidades que el teatro puede abordar a futuro.

Respecto a la forma: una de las grandes novedades del mundo actual, que da origen a la crisis de modelos, de ideologías, de utopías, se produce por la emergencia de la cultura audiovisual. Hasta comienzos de este siglo, prácticamente, el liderazgo cultural provenía del texto, de la cultura del libro, de la literatura. También el teatro refleja la presencia de la literatura. Pero poco a poco comienza a formarse la era de lo audiovisual y esto significa una alteración bastante grande de la manera de estar presente de los sujetos en el mundo, del estilo cultural.

Asociada a esta emergencia de lo audiovisual, viene el proceso de la revisión profunda de las teorías que surgieron en la eta-

pa del texto, y las mayores y más influyentes son las que la historia ha denominado las ideologías. Por eso es que hay una sistemática crítica a las ideologías: o bien porque su modelo es demasiado coherente y no deja espacio a la incoherencia propia de la vida, o bien porque entiendo la historia como un argumento y no como una experiencia, como un desarrollo vital de la vida humana. En parte, la desilusión por las ideologías y las utopías surge precisamente al descubrir que la vida no es sólo un argumento y, por lo tanto, que no debe seguir una secuencia y una lógica deductiva, sino más bien debe dar espacio a la libertad creativa, a la espontaneidad, a la manifestación de la experiencia propia antes que a la verificación de lo humano.

En esta etapa hay algo que queda en cuestión y es el valor de la tradición oral. Es cierto que lo audiovisual intenta recuperar,

aunque sea parcialmente, la tradición oral, pero la reinterpreta y la pone en un espacio de comunicación que no siempre es un espacio de encuentro real entre personas. Me parece que el teatro tiene su más plena raíz, precisamente en la experiencia de la oralidad. No sólo porque surge en la época de la oralidad, sino porque se constituye en un espacio de encuentro, sea mediante la representación, sea mediante la convocatoria que hace a la sociedad; se constituye en un espacio de encuentro generando una experiencia imposible de concebir sino estando o compartiendo un espacio común.

Me parece fundamental para el término de este siglo, como tarea principal del teatro, la re-dramatización de la vida humana amenazada por la trivialización de la cultura audiovisual.



El auge de lo audiovisual ha hecho que toda la tradición de la cultura oral comience a perderse, en algunas ocasiones ya irremediablemente, como lo vemos en los casos de la religiosidad popular, de las coreografías, bailes, etc. En este sentido, una de las grandes tareas del teatro, siendo fiel a su origen, fiel a sus raíces, es ser el puente entre la cultura de hoy y la tradición de la oralidad, en primer lugar para que esa oralidad no se pierda. Pero, en segundo lugar, más allá de una conservación patrimonial, porque la experiencia de encuentro entre personas, que puede superar esta crisis de las ideologías, tiene que manifestarse públicamente, no sólo en la intimidad de la vida familiar, privada. El teatro es uno de los grandes mecanismos para dar este testimonio; podría ser un gran signo de esperanza en un universo que olvida sus tradiciones y especialmente la tradición del encuentro que es propia de la vía oral.

Respecto del contenido de la cultura de hoy, pienso que esta crisis de la cultura del libro, la crisis de las ideologías y utopías, en el fondo se produce por el redescubrimiento del tema de la muerte. Sea como una amenaza de la autodestrucción, que comenzamos a vivir a partir de 1945 en adelante con la aparición de la bomba atómica; sea con la degradación del medio ambiente, que también es otra forma de autodestrucción; o por el tema de las enfermedades, aparece la imagen de la muerte como una forma de inseguridad que es preciso eliminar. La cultura del libro había intentado durante siglos poner una suerte de paréntesis al tema de la muerte y convertir al ser humano en un ser inmortal.

Los modelos ideológicos, socialista y liberal, que son los dos grandes hijos de la Ilustración —el modelo de sociedad sin clases y el modelo de competencia perfecta— son coherentes sólo si el hombre no muere. El drama que surge de esto, que es el origen del totalitarismo, es que precisamente la muerte es un problema para la persona, para cada uno, para el sujeto, pero no lo es para la sociedad. Para la sociedad no constituye ningún problema; gracias a que las personas mueren, pue-

den seguir naciendo nuevas personas y continuar la vida humana. Incluso, la muerte puede ser un buen negocio.

Como es un problema individual y no de la sociedad, entonces ésta se puede vengar sobre las personas, sobre los sujetos, y aparece el modelo totalitario precisamente de este doble estándar de la muerte respecto de la sociedad o de los sujetos.

Surge, entonces, la pregunta: ¿qué hacemos con la muerte?, ¿qué hacemos con este riesgo permanente, cuando la cultura de la Ilustración nos había ocultado la muerte o había supuesto que era posible vivir al menos como si la muerte no existiera? Ahora no tenemos más que aceptarla, porque la vemos a diario en todos los ámbitos de nuestra vida. La reacción más natural de la sociedad, pero al mismo tiempo la más contra la cultura es, para escapar del temor de la muerte y de esta amenaza, *trivializar la vida humana*. Si hay algo que caracteriza el surgimiento de la cultura audiovisual en el mundo actual, y no siendo una razón intrínseca ni inevitable, es precisamente la trivialización de la vida humana como manera de escape al tema de la muerte. El teatro surge intrínsecamente de la dramaticidad de la vida humana, y, por lo tanto, cualquier intento de trivialización de la vida no sólo disminuye toda la riqueza de la cultura, si no que también disminuye y ter-

mina con el mismo teatro.

Me parece fundamental para el término de este siglo, como tarea principal del teatro, la re-dramatización de la vida humana amenazada por la trivialización de la cultura audiovisual. La trivialización no es algo inherente a lo audiovisual: surge y se desarrolla a partir de la crisis de la Ilustración y del Racionalismo, que había sistemáticamente ocultado el tema de la muerte. Entonces, como continuidad (necesaria o históricamente aceptable), aparece esta trivialización como una manera de no hacer tan angustiante la amenaza de autodestrucción por medios técnicos que vivimos hoy día.

Diría, entonces, que existen estas dos grandes tareas para el teatro al término del milenio: primero, el ser memoria de la tradición oral, de la cultura oral, permitir un espacio de encuentro de la oralidad en un mundo que sistemáticamente comienza a eliminar estos espacios de encuentro; esto desde el punto de vista formal. Y desde el punto de vista del contenido, es la re-dramatización de la vida humana amenazada por la trivialización de los medios audiovisuales, que en el fondo tienen que ver con el ocultamiento de la muerte. La dramatización supone, de alguna manera, representar la muerte, el dilema del destino que se representa con el dilema de la muerte.

DE AUTORÍAS, DOGMAS Y ESPACIO

RAMÓN GRIFFERO

Director y dramaturgo

En periodos donde el cambio social pareciese que no es más que la reestructuración de un orden administrativo, donde el caos era el orden y los modelos se esfuman, aflora nuevamente el lenguaje teatral y podemos comenzar un hablar a partir de un pensar, ya sin defender dogmas que no se adaptan a estos tiempos; además, remitirnos a la función

del arte escénico, a su percibir e interpretar a partir de las maneras de ver que generan las estéticas de sus representaciones. De ahí pensar cómo, de nuestro hacer, se construye el vislumbramiento. Y ya es el momento que nuestro teatro se presente en tanto autor y no como discípulo.

En el proceso de generar nuestra auto-

ría, debemos reconocer que nuestra historia escénica emerge como continuación del formato teatral occidental: en la perspectiva de sus tradiciones —teatro griego, español, romántico, naturalista, etc.—, adscribiéndose paralelamente a los espíritus de las épocas, de pensar occidental-cristiano, y expresando estas tradiciones de acuerdo a las características sui-generis del nuevo mundo. Dentro de este contexto, sus raíces no se encuentran en ritos pre-colombinos ni en manifestaciones folklóricas. Si estas referencias aparecen dentro de nuestras dramaturgias, no se representan más que como contenidos dentro de la estructura del formato teatral heredado.

Al asumir que nuestras representaciones son constituyentes de un lenguaje teatral occidental, elaborado a partir de lo plural de nuestro entorno, nuestras creaciones no pueden ser "fotocopias de", sino parte integrante de este Universal. Sin embargo, nos hemos saltado la historia teatral de la misma manera como nos saltamos la memoria de nuestra historia social.

La emisión y enseñanza monocorde de algunos sistemas de representación no ha dado lugar a la transmisión de experiencias básicas del teatro contemporáneo, como han sido la dramaturgia expresionista, simbolista, futurista, los principios y métodos de la Bauhaus, el creacionismo, el esperpento y la zarzuela, etc.

El conocimiento y percepción de estas estéticas no tiene como objetivo el ser como se fue, pretensión inútil que anularía nuestro accionar teatral, sino aportar una suma de referentes que, como viejos vestuarios, se guardan en un baúl, para en algún instante recoger alguno de sus sombreros. Al mismo tiempo, enriquece un vocabulario que nos permite entender el accionar de nuestro teatro actual.

En un momento de euforia crítica, escribí que tal vez "nunca existió el teatro en Chile, sino tan sólo literatura representada". Era el percibir una dramaturgia estructurada como novelas dialogadas, donde sus temáticas evolucionaban en relación a los instantes

socio-culturales, refiriéndose más a usos literarios que a formas dramáticas de interpretación de sus textos. Donde los escenarios poblados de tanta sillas y mesas anulaban el valor de los significados; donde la dirección no era más que una coordinación de entradas, salidas, tonos y volúmenes; donde el hablar se sobrepone sobre el hacer y el oír sobre el ver, un todo adscrito a un modelo de interpretación, generando un circuito cerrado; donde el autor escribe para un sistema de representación-producción; donde las escuelas forman intérpretes para las necesidades del circuito y donde, a su vez, los directores aplican el calco del modelo consabido, más allá de las características temporales y estéticas de la obra.

El percibir la ausencia de teatralidad y ver tan sólo una literatura representada, se anclaba tal vez en el agotamiento de una forma, técnica reiterativa que, supuestamente basada en Stanislavsky, sin culpa de él por medio, se congelaba en una manera de representación que en su uso hacía desaparecer los códigos de la teatralidad. Que, agotada en su esquema, anulaba la percepción de una teatralidad. Inevitablemente, un modo de representación "pseudo stanislavskiano" hacía saltar en su oposición otros modelos de representación: "pseudo-brehtiano" para los políticos, "pseudo-artaudianos" para los poéticos, nadando entre medio de una creación colectiva, ahogándose en una laguna ya seca. Y por haber calcado aquello que se instauró, fue incapaz de transgredirse a sí mismo.

Y se piensa en cómo se instaura una tecnocracia en la dirección y en la reiteración de esquemas que de creativos se vuelven organizativos.

Pero, ¿por qué existen las representaciones que, a partir de su ser autor, nos sumergen en el evento escénico y crean el vislumbramiento? Varias convicciones me asaltan con respecto a la formación de nuestra autoría. La principal es reconocer la inexistencia de un método global, en tanto una adquisición como técnica actoral o de representación; es percibir que la lógica de la compar-



timentación de la teatralidad, adscrita a experiencias o formas de proceder, nos crea tan sólo cercos para la creación, además de un imaginativo restrictente.

Las formas escénicas se relacionan con estilos o movimientos teatrales que surgen como parte de la evolución histórica o de la tradición teatral arraigada en el desarrollo de un pueblo. Teatralidades que son "de", o pertenecen a instantes de un pasado. Hay estéticas o escrituras del lenguaje teatral que emergen a partir de síntesis personales: Grotowski, Brook, Kantor, etc., cuyas experiencias y procesos no hemos compartido.

Sin embargo, todo el arsenal de la experiencia teatral es el referente para nuestra creación: es parte de un abecedario universal en el cual estamos insertos. De uno usaremos algunas letras, de otros una frase; en este proceso, reinterpretaremos, fragmentaremos, decodificaremos, a partir de nuestro presente y de nuestro entorno, situándonos como here-

El conocimiento y percepción de estas estéticas no tiene como objetivo el ser como se fue, pretensión inútil que anularía nuestro accionar teatral, sino aportar una suma de referentes que, como viejos vestuarios, se guardan en un baúl, para en algún instante recoger alguno de sus sombreros. Al mismo tiempo, enriquece un vocabulario que nos permite entender el accionar de nuestro teatro actual.

deros de esta tradición y generando nuestra autoría a partir de ella.

Una de las múltiples perspectivas que permiten ejercer nuestra autoría es a partir del formato escénico que es el espacio, lugar donde construimos la estética de nuestras representaciones, formato en blanco soporte de todos los códigos del lenguaje teatral. Donde voz, cuerpo, luz, sonido, medios, transforman el espacio-lugar en paraje. Donde cada uno de los elementos de la representación se configuran como plástica. Donde cada montaje genera su propia plástica, su propia tipología de actuación, donde el hacer-espacio permite que cada acto escénico, al representarse, resuelva su problema de existencia y por ende el de su identidad. Donde el texto se incorpora a una dramaturgia espacial y los discursos políticos, oníricos, existenciales etc. no surgen de modelos pre-establecidos que sobre identifiquen su significación, sino a partir de nuestra confrontación espacio-lugar con el lenguaje teatral.

"Donde el espacio es algo liberado, a saber, en un límite. El límite no es aquello donde algo acaba sino, como conocieron los griegos, el límite es aquello desde donde algo comienza su ser". (M. Heidegger)

Y si de tendencias hablamos, partiendo de nuestra subjetividad tendenciosa, presiento que éstas se están desarrollando en el más

allá de las adquisiciones estético-ideológicas y se re-enfrentan al hecho escénico a partir de lo plural de su ver.

EL ACTOR, LAS EMOCIONES Y LA VIDA INTERIOR DEL PERSONAJE

HÉCTOR NOGUERA

Director y actor

Profesor Escuela de Teatro U.C.

La crisis de las utopías nos lleva a mirar más hacia adentro de nosotros mismos, hacia un teatro más meditativo, más circular. Un teatro menos "deber ser", con menos "postura" ideológica. Coincide con la crisis de la fábula lineal y la preeminencia del argumento quebrado o el no argumento. La desilusión de enseñar "hacia afuera" las verdades utópicas nos conduce a un teatro más "desintencionado", más imprevisible y a veces también, lamentablemente, vacío.

Aunque parezca una contradicción, es más que nunca válida la visión de Brecht sobre la necesidad de ver y presentar los caracteres bajo diversos ángulos (contradictorio, porque a Brecht se le suele ubicar erróneamente como un autor utópico). La posición del actor frente al personaje ha cambiado; estamos ya lejos del tiempo en que Laurence Olivier se pintaba el cuerpo entero de negro para "ser" Otelo, para imitar la gestualidad de un negro y así despistar al público del aspecto de la identidad del actor, para que éste se admirara de su habilidad para caracterizar. Hoy el actor, mientras más es él mismo, es también más el personaje. No pretende borrarse para convertirse en otro, sino, al contrario, ahora puede utilizar la escena para ser más él mismo, para tomar contacto con su propia emocionalidad. El personaje despierta en el actor zonas desconocidas que, aunque le pertenecen, le son inéditas: ahora las descubre y toma conciencia lúcida de ellas.

Stanislawsky recomienda al actor partir de sí mismo para adentrarse en la vida interior del personaje; lo llama "el sí mágico". Si yo estuviera en la circunstancia del personaje, qué haría, qué diría, qué sentiría, cuál sería mi percepción del entorno. También, aunque parezca contradictorio, esta recomendación es hoy más válida que nunca (contradictorio, porque a Stanislawsky se le suele ubicar erróneamente en un plano sicologista). Con el "sí mágico" se puede dar la vuelta completa: empezar por uno mismo, pasar por el personaje y terminar en un yo más rico, alimentado por el personaje. El resultado será entonces una transparencia. El cuerpo del actor será el cuerpo transparente del que habla Grotowski. El yo del actor y el yo del personaje se sobreponen sin taparse uno a otro, transparentándose, constituyéndose en un fenómeno distinto.

Nadie podrá decir que ése no es el personaje o ése no es el actor, porque, por lo demás, quién puede decir cómo es o no es un personaje si éste no existe sino en el cuerpo transparente del *performer*. Y quién puede decir cómo es éste si en la escena no existe más que en el cuerpo transparente del personaje.

La transparencia del actor no se consigue más que con crueldad "artaudiana", con una tórrida luz de dos de la tarde que nos revele nuestra naturaleza sin fantasmas, sin visiones, sin drama, sin sujeto, sin ni siquiera

objeto como un cuadro de Van Gogh.

En el fondo y en el principio de todo están nuestras emociones; nuestros pensamientos están siempre dictados por éstas. Los pensamientos de un enamorado que son sino la expresión de su emoción de enamorado. Es hacia nuestras emociones donde debe apuntar esa tórrida luz, para acercarnos al máximo a ellas y convertirlas así en la materia misma de nuestro trabajo. Las palabras del personaje son siempre la expresión de su emoción; de otra manera serán sólo palabras utópicas.

Un espectador que no se emociona tampoco piensa. Cualquier intento desde el escenario por dividirlo en ser pensante o sólo en ser sentimental anula la existencia del teatro, lo hace un acto inerte. El teatro debe ser un acto amoroso de corazón a corazón, teniendo claro que para llegar al corazón del espectador debo partir por ser cruel con el mío, conociéndolo al máximo. Y esto nada tiene que ver con el estilo o género, tragedia o comedia, televisión o cine o teatro; tiene que ver con la verdad del *performer*, con su calidad y con su capacidad de verse y ver la naturaleza.

El ser humano necesita crear utopías y también matarlas; ahora estamos en lo último. Antes de crear las que siguen, dediquemos este tiempo a nosotros, humanos despojados de sus programas, para despojarnos aun más hasta llegar al centro, al corazón con su fuego y su tormento, al resplandor del espíritu.



El teatro debe ser un acto amoroso de corazón a corazón, teniendo claro que para llegar al corazón del espectador debo partir por ser cruel con el mío, conociéndolo al máximo. Y esto tiene que ver con la verdad del performer, con su calidad y con su capacidad de verse y ver la naturaleza.

CRISIS Y RENOVACIÓN EN EL TEATRO DE FIN DE SIGLO

MARÍA DE LA LUZ HURTADO

Socióloga

Directora Revista *Apuntes*

La cultura siempre ha estado en un juego de comprender y sobrepasar los principios de imposibilidad de la existencia humana. El principio de imposibilidad máximo es

el de la muerte, que lleva al límite nuestro fracaso en conocer y superar los secretos de la vida y de la naturaleza. Más aún, de clarificar las paradojas y misterios de nuestra vida psí-

quica y espiritual. Una vía central para enfrentar estos principios de imposibilidad ha sido la elaboración de modelos lingüísticos (verbal, visual, sonoro, etc.) que provean una organización formal de sentidos, los que siempre están tensionados por una utopía que establece el horizonte de superación de la imposibilidad.

Cuando nos preguntamos si están en crisis los modelos o las utopías, y cómo afecta al teatro, primero tenemos que establecer que éstos son una energía creativa que expande el habitat humano. Los modelos colaboran a la percepción de lo esencial, reduciendo la angustia de la aprensión de la realidad como pluralidad inmanejable. La utopía es la fuerza contraria: opera desde el imaginario que se abre sin trabas a un ideal inexistente como experiencia actual, pero que aparece como el momento de plenitud y de superación de las contradicciones vividas. En ella, los límites sobrepasan el sentido de realidad del tiempo y el espacio, e incluso, de las posibilidades de actualización futura en la propia historia personal o colectiva.

Sin embargo, como todo instrumento de conocimiento, su valor heurístico no siempre se compadece con sus consecuencias prácticas o con los usos que se le dé, porque su sujeción a la prueba de verdad escapa al manejo del científico, del creador o del poeta, al hacerse carne en la cultura.

Las utopías y los modelos han encontrado un lugar fecundo en las artes y en la expresividad metafórica y simbólica. En nuestra América precolombina, los mitos modelaban la visión de mundo de sus habitantes y formulaban sus utopías. La utopía de ellos era en muchos casos la reintegración total a la naturaleza pre-existente a la aparición de la muerte. Distinto es para quienes plantean su utopía en la vida extraterrena, lugar de lo impercedero y de la comunión con el amor divino, o los que plantean, a través del racionalismo, que la ciencia y la razón van a ir expandiendo cada vez más los límites de estos principios de imposibilidad para hacer de la vida terrena un lugar de mayor plenitud material

y por ende personal.

Pero ¿cómo funciona el teatro en este permanente juego de la cultura, al encarnar en su creación los modelos y las utopías que la sociedad va proveyendo, o incluso, al formular sus propias propuestas?

El teatro va recogiendo el debate, elaboración y crítica de las utopías y modelos de la sociedad. Si aceptamos que es una forma de conocimiento que elabora, a través de lenguajes simbólicos, su percepción de la realidad, accediendo a los espacios más hondos y sensitivos de la experiencia humana de estar-en-el-mundo, podemos postular que su aporte en este campo puede llegar a ser estratégico.

Cuando se logra dar forma estable a un sentimiento y una concepción de la realidad en términos de lenguaje dramático, nos encontramos ante los géneros (melodrama, naturalismo, realismo social, expresionismo, etc.). Cuando un autor trabaja un género ya cristalizado en la cultura, de hecho asume y comparte la visión de mundo y las posibilidades de conocimiento que ese género permite. Podrá expandir sus fronteras o lograr un mayor o menor aprovechamiento de sus características, pero no modificar la óptica "del cristal con que se mira". Por esto los géneros acogen a quienes se sienten expresados en ellos, y repelen y obligan a encontrar otras formas a quienes tienen un sentimiento o visión del mundo aún inexpressado. Podríamos postular, entonces, que los géneros en las artes son el equivalente de los modelos en las ciencias e ideologías.

Haciendo un breve repaso de nuestra historia teatral, podemos ir viendo cómo se da esta relación e ir contestando la pregunta de si la crisis actual de los modelos y las utopías también se manifiesta en una crisis del teatro, y en qué momento de la historia de nuestro teatro contemporáneo se ha dado esta crisis. Finalmente, la pregunta sería: ¿está nuestro teatro en crisis hoy?

Durante la colonia, las utopías tendían hacia lo religioso. El teatro tenía un fundamento teológico y su forma dramática y



escénica se ligaba a la liturgia, al autosacramental, en espectáculos abiertos y multitudinarios. Permitió el encuentro entre las posturas indígenas y las europeas en un mismo espacio ritual, aunque cada oficiante o participante le imputara un significado diferente, proyectando sus propios modelos de interpretación de la realidad y sus aspiraciones.

Desde el siglo XIX en adelante, con el nacimiento de nuestra República, surge un teatro muy hermanado con las ideas de la Ilustración. El proyecto utópico de los intelectuales encontró en el teatro un vehículo didáctico para que el pueblo entendiera lo que era esta nueva nación y estuviera impulsado por el positivismo y los ideales de la modernidad. Aun cuando la Ilustración aspirara a desterrar el pensamiento mítico y sensible, al escoger el teatro como lenguaje de apoyo a la divulgación de su proyecto, vio su racionalidad empapada por estas dimensiones de la cultura.

Es así como Camilo Henríquez, por ejemplo, cuya utopía era la sociedad moder-

El teatro va recogiendo el debate, elaboración y crítica de las utopías y modelos de la sociedad. Si aceptamos que es una forma de conocimiento que elabora, a través de lenguajes simbólicos, su percepción de la realidad, accediendo a los espacios más hondos y sensitivos de la experiencia humana de estar-en-el-mundo, podemos postular que su aporte en este campo puede llegar a ser estratégico.

na, igualitaria, libre, cuyo modelo privilegiado era Estado Unidos, entendía que el lenguaje básico del teatro era el del sentimiento que brota de las experiencias personales de los personajes. Entonces él hace un engendro, en que la defensa apasionada de sus ideas de sociedad racionalmente fundada en la industria, la ciencia y el Estado republicano, está cruzada por el drama folletinesco, donde arrasan las fuerzas de la naturaleza (terremotos, tormentas), las pasiones amorosas, los dramas de niños huérfanos perdidos y de mujeres ultrajadas. Es decir, está ligado a una emotividad y a experiencias sociales que se contraponen a lo que él intenta repositular desde la Ilustración. En este tipo de obras hay siempre una tensión muy grande entre el símbolo cultural, que se filtra en el lenguaje por encontrarse hondamente arraigado en el imaginario social, y esta intención de los dramaturgos de elaborar piezas didácticas basadas en idearios racionalistas.

Llegado el siglo XX, nos encontramos con otro tipo de utopías en el teatro, algunas de ellas antimodernistas. El naturalismo es el principal eje que organiza su visión de mundo: enraizado en el valor de la ciencia y la observación empírica, exagera la descripción

de las costumbres, los ambientes, el lenguaje característico de un grupo social. Pero son aquellos lugares, personajes, situaciones que contradicen la utopía ilustrada y burguesa del equilibrio y la prevalencia de lo social sobre lo privado, de la cultura sobre la naturaleza, del control racional sobre lo irracional, lo que les atrae como vértigo. Inspirados en descubrimientos de las ciencias naturales, como las leyes de la herencia, el estudio de las patologías biológicas y las enfermedades hereditarias, como también en el escudriñamiento de la psicología en las enfermedades mentales, surge una postura fatalista respecto a la posibilidad del hombre de conducir su existencia a través de la razón, de alcanzar un orden en sus vidas y en sus relaciones sociales mediante el control de la naturaleza.

Siendo el exponente positivo de la Ilustración las ciudades pujantes y cosmopolitas, con burguesías asentadas y movilidad social ascendente fundada en la educación pública, el naturalismo mundonovista, por ejemplo, desarrollado en el teatro desde la década del 30 en este siglo, exagera el influjo de las fuerzas incontrolables de la naturaleza en el hombre desde el momento mismo de su determi-

nación genética.

El melodrama de principios de este siglo es un género naturalista cuya antimodernidad se resuelve en la añoranza de la sociedad preindustrial, precapitalista, en suma, premoderna. Este paraíso perdido de la sociedad tradicional, de relaciones primarias afectiva y éticamente fundadas, alcanza su máximo momento de realización utópica en el encuentro del hijo con la madre, cuyo regazo de perdón y gracia equivale al divino de la Virgen. El retorno del hombre sufriente desde el reino de la modernidad capitalista al útero materno es el reencuentro con la estabilidad, la vida sin disonancias, sin la amenaza de la muerte o del dolor, aun cuando la muerte física del hijo sea muchas veces necesaria para la expiación redentora. El sentimiento religioso, la restitución de los lazos filiales y del juicio moral, brotan de la resistencia de la cultura tradicional a lo secular de la sociedad contemporánea.

Los años cuarenta en adelante fueron para el teatro chileno justamente los de revisión y cambio de paradigmas y modelos teatrales. El problema de cómo el texto se transforma en lenguaje escénico fue central. Con-



vertir la escena en un lugar de elaboración de significados implicó trabajarla como lenguaje, generado desde el actor en relación con el espacio y las formas creadas en él y por él, mediante la luz, la voz, los movimientos, etc. La discusión respecto a las fronteras creativas de autor, director y actor, de la fidelidad de la visión y estética de unos en relación a otros, del logro y concepto de la "verdad" creativa en el teatro, se pusieron en primer plano.

Tras el impacto de las guerras mundiales, y el ordenamiento del mundo en dos grandes bloques de poder con proyectos económico-políticos alternativos, rebrotan con fuerza las preguntas acerca de los modelos de vida y las utopías. Por una parte, en el mundo occidental, el quiebre de la ilusión en el poder humanizador de la razón y la ciencia es dramático, como así también en el de la fe en una civilización que se dice sustentada en valores cristianos. La desarticulación del lenguaje en Beckett y Ionesco, la crisis del orden cotidiano y la búsqueda angustiada del sentido ante la experiencia de su pérdida en la sociedad moderna, se expresan en textos teatrales que necesariamente modifican el lenguaje escénico. Todos ellos tienen posturas críticas frente al incumplimiento de las promesas liberadoras de la modernidad en la sociedad de masas, pero también implícitamente sustentan y añoran la satisfacción de la utopía ilustrada.

La contraparte a la crítica a la modernidad occidental fue el levantamiento de la promesa alternativa de aquel sistema que sí podía conducir a la humanización de la sociedad, hacer realidad los valores de igualdad, justicia, fraternidad. Los repertorios teatrales combinaron aquellos géneros de honda crítica existencial y valórica con los que anunciaban una nueva era y sumaban fuerzas a movimientos nacionales, continentales y mundiales de revolución y cambio adscritos al eje socialista. El teatro brechtiano fue un paradigma de esta estética y esta visión del mundo, como lo fueron en general las formas épicas y las del realismo social.

El auge de las ciencias sociales fue también un elemento importante para el teatro latinoamericano en las décadas del 50 y 60. Estas proclamaban que sus herramientas teóricas y metodológicas les permitían alcanzar interpretaciones verdaderas de la realidad, que penetraban la opacidad de las apariencias. El conocimiento de estas verdades ocultas ofrecería instancias de liberación a quienes vivían presos de percepciones falsas o distorsionadas.

La dramaturgia, entonces, muchas veces recurrió a las ciencias sociales para establecer los núcleos de su preocupación dramática. Por ejemplo, lo que se llamó "teatro psicológico" en los 50, frecuentemente era una manera esquemática de llevar a escena ciertos resultados logrados por el psicoanálisis freudiano. Las obras exponían una tesis explicativa acerca de traumas psicológicos que impedían a un personaje tener vivencias afectivamente maduras y sanas, entabando su felicidad y la de sus seres próximos. Asimismo otras obras, referidas a la sociología o la ciencia política, ilustraban escénicamente las causas de la pobreza, o las estructuras ocultas del poder social. La adscripción a la lucha de clases como modelo organizador de la realidad se encarnaba en géneros dramáticos de protagonistas y antagonistas polares, en los cuales el protagonista era poseedor de la verdad, de la humanidad, de la razón, mientras el antagonista impugnaba, violaba, reprimía la manifestación de esta humanidad.

En cuanto el teatro fue siendo cada vez más soporte ilustrativo de "verdades" generadas en las ciencias sociales o en la política o en la ideología, más esquemáticos y previsibles fueron siendo los modelos teatrales. Se fue produciendo una ideologización de las prácticas teatrales, en la medida que tomar algún hilo de ellas (el de la forma escénica, el de la forma dramática o el de la visión de mundo) remitía necesariamente a otra correspondiente (por ejemplo, un teatro didáctico-político, de orientación marxista en los contenidos, se vinculaba a una forma

brechtiana, o un teatro realista-psicológico a una stanislawsiana).

Por otra parte, hablar de un teatro de denuncia, de concientización, de desmitificación, implicaba que el teatrista se planteaba que él poseía un núcleo de verdad incuestionable que debía entregar, explicar, abrir ante el otro. Las puestas en escena se creaban en función de permitir que el espectador accediera sensible e intelectualmente a esta verdad, sobre la base de una unidad estética que encontraba su centro en el planteamiento inicial del director.

Creo que ya se ha vivido en nuestro teatro la crisis de estos modos de creación teatral que vinculan *verdad escénica* con *verdad autoral* y *verdad* de la realidad propiamente tal. La pregunta acerca de la verdad y las utopías posibles creadas mediante el imaginario teatral se piensan hoy principalmente en una nueva relación de estos elementos, antes indisolublemente unidos.

Hoy día se parte al revés. Se parte de la idea que los lenguajes teatrales se constituyen desde el escenario, aunque se tomen muchas veces como fuente al texto escrito, el que es atravesado por la mirada de todos los participantes en la experiencia. El actor, en vez de decir que se olvida de sí para ser el personaje en el tiempo, lugar, temperamento, gestualidad que necesariamente debía tener según se desprende de un análisis lógico del texto, ahora dice ser el intérprete de una interpretación. Es el mismo cambio de mirada que tiene el científico con sus elaboraciones: no son sus modelos la captación de la realidad misma del fenómeno, sino son una interpretación posible de un sujeto que dialoga con otras interpretaciones disponibles, refutándolas, complementándolas o precisándolas.

Se está quebrando también el concepto de unidad total en la puesta en escena, que ilustraba una postura única de interpretación, en general emanada del director, redundante en sus diferentes elementos de expresión (vestuario, escenografía, utilería, estilo de actuación, etc.). La variedad de ele-

mentos y raigambres en las puestas actuales expresa la apertura a distintos referentes, un reconocimiento de la complejidad de la cultura contemporánea. La simultaneidad de espacios de acción y de atención en las puestas teatrales, a veces incluso con desarrollos autónomos unos de otros, ponen en el tapete la coexistencia de personajes, situaciones, niveles, en la realidad.

Una obra como *La manzana de Adán*, actualmente en cartelera en Santiago, que podría haber optado por un lenguaje de la puesta en escena homólogo al del texto escrito —si el texto tenía un tono melodramático, por ejemplo, el estilo de la puesta también debería serlo para potencializar los significados; o también en la selección de los personajes: el personaje de la madre debiera corresponder en edad, tipo físico y carácter a la madre construida por el texto y, antes que él, por el género— trabaja más bien por contrapuntos tensionales, no necesariamente “realistas”. En la obra aludida, basada en testimonios de travestis de bajos fondos, el lenguaje hablado es de contenido emotivo, referido a amores filiales y sexuales, a desventuras y marginalidades económicas y sociales. Pero el estilo actoral y de la puesta es un contrapunto a este primer lenguaje, sustentado no en su ilustración sino en la interpretación metafórica. Hay un distanciamiento que permite adentrarse en esa realidad por otros cauces, un lenguaje que se evidencia como construcción de sentido y no como una manifestación idéntica al objeto manifestado. Ello permite que el espectador lea entre comillas lo que sucede en el espectáculo, tomando su opción interpretativa frente a la opción interpretativa allí expuesta.

Actualmente no se busca el control sobre todas las verdades ocultas de las obras, entregando al espectador, adecuada y dosificadamente, las pistas de desciframiento. Hay más bien una apertura a indagar en las resonancias menos evidentes, poniendo en acción la propia identidad en ello, aspirando a desatar las que también puedan despertarse en el receptor. Se ha producido una descon-

fianza en el teatro didáctico, en el teatro de defensa de tesis absolutas, porque se está en una actitud de búsqueda, de revisión, de encuentro, de compartir ciertos hallazgos y descubrimientos personales, más que de impartir verdades definitivas o erigirse en juez de otros.

En la medida que el autor, el director, el actor se plantea como un sujeto en búsqueda que parte por cuestionarse a sí mismo, que se atreve a adentrarse en sus zonas oscuras y misteriosas, no resueltas, y que por tanto ya no se ve como el protagonista positivo, poseedor del bien y de la verdad versus un antagonista que lo obstruye desde el mal, y que no reduce lo privado a lo público sino que recupera sus tensiones íntimas en los diversos planos de lo social, podrá ir superando los paradigmas esquemáticos y totalizantes.

Creo que si gente de tan distintos signos como los provenientes de dictaduras de derecha y de izquierda que pusieron su fe en modelos y utopías absolutos están enfrentados a este difícil quehacer, éste se convierte en una tarea mundial, que lleva a superar las oposiciones aparentes para llegar a las constantes universales de lo superable y lo rescatable de nuestra manera cultural de percibir y operar sobre la realidad.

Las generaciones postmodernas hacen gala de haber aprendido también de esta historia, incorporándola como dato, pero distanciándose afectivamente de ella. Creen que ya no se embarcarán en proyectos utópicos con tanta desaprensión, o que no presidirán todo su pensar y actuar por modelos únicos, interpretativos de la realidad, como lo hizo la generación anterior. Espero que ello no conduzca a su contrario: al agnosticismo, a la pérdida de la fe, a erigir lo privado en absoluto, a cultivar el impresionismo de la imagen sensitiva sin rigor conceptual, la espectacularidad como puro simulacro (Braudriillard), el cosmopolitismo sin identidad, la emoción como única prueba de verdad y autenticidad.

Por otra parte, el cuestionar la adopción de modelos y utopías absolutas por las

artes no implica sostener que el teatro se traiciona a sí mismo cuando postula, defiende, proclama una verdad válida para el creador. Sería escapar a su esencia el renunciar al entronque con utopías que tensionen el deber-ser que el hombre necesita para dar sentido a su existencia. Autosacramentales como *La vida es sueño* en último término se sostienen en la fe y la doctrina cristianas, pero su punto de partida es la interrogante, la pregunta acerca del sentido de la libertad humana, concretada dramáticamente en un protagonista que es su propio antagonista, remecido por la duda y la inquietud existencial y filosófica que lo sume en hondas tribulaciones. Ellas se encuentran con las que sufren todo ser humano afectado por "la caída del ser", más allá o más acá de su credo religioso.

El teatro hoy no está necesariamente en crisis, sino que ha ido superando los integrismos al ir recomponiendo en el último decenio sus lenguajes y formas de trabajo. Más que ser una caja de resonancia de verdades descubiertas a través de otros mecanismos cognocitivos, está creando, desde la exploración escénica en los lenguajes expresivos, y a partir de nuevas relaciones de trabajo creativo y de participación de sus diferentes integrantes (autor, director, actores, escenógrafo, técnicos, etc.), un reencuentro honesto y descarnado consigo mismo y con la totalidad de la cultura a la que pertenecemos en su tradición presente.

Creo que en este fin de siglo, a las artes (y al teatro) les cabe un rol crucial. La crisis de integración social, los problemas del desarrollo y de la convivencia nacional no pudieron resolverse sólo desde la política, la economía, la ciencia. Desde la cultura, y privilegiadamente desde el arte, se podrá escudriñar en los dolores y problemas de la existencia y de la convivencia. Desde él, se podrá descubrir esos sustratos ocultos que movilizan el actuar y sentir de tantos, en direcciones que a veces nos espantan y a veces nos admiran, pero que difícilmente comprendemos con plenitud. Desde él, se podrá reincorporar lo privado como problema público,

lo individual como parte de lo social, lo mágico y lo misterioso como elementos que conviven en el ser humano moderno, el que no contraponen necesariamente ciencia con fe, razón con intuición, identidad con internacionalización, tolerancia pluralista con una postura ética intransable en los valores hu-

manos fundamentales.

En definitiva, el arte puede demostrar que es posible y necesario no contraponer mecánicamente modernidad con tradición, ni tan siquiera postmodernidad con modernidad, para poder reintegrarnos con nosotros mismos y con nuestra cultura.

EL TEATRO Y LAS UTOPIAS EN REFLEXIONES DESDE LO PSICOANALÍTICO

JAIME COLOMA A.

Psicoanalista

Profesor Escuela Psicología U.C.

Mi condición de psicoanalista me impide considerar exclusivamente el orden de los objetos, sus categorías y clasificaciones; me impide investigar en el campo de lo objetivo y me presiona a entramar a mis formulaciones el referente que se origina en la zona oculta del espejo, en la forma inevitable del trasfondo inconsciente, que proyecta los perfiles nítidos de los objetos y las ideas en sombras que los acompañan constantemente y que hacen vacilar a sus perfiles.

Me inquieta saber si se puede pensar en pensar la vida sin modelos y utopías. Entiendo que a esto se puede responder tanto afirmativa como negativamente. En buena parte depende de cómo se los defina. Las definiciones orientan nuestra manera de vivir, más que lo que estamos acostumbrados a reconocer.

Es corriente que tras el concepto de modelos y utopías, haya una aproximación derivada de disciplinas como la sociología, la historia, la epistemología u otras. Yo no puedo considerar estas palabras desde abordajes que no practico ni conozco suficientemente.

El lenguaje ordena y permite la comunicación. Pero también la mata en el artificio de su articulación. Es por esto que abordo el ámbito de los modelos y utopías según la resonancia que estos temas tienen para mí, lo

cual me permitirá responder a lo que se me pide en este foro sólo con sugerencias, no con respuestas. Las sugerencias permiten que el pensamiento evolucione en cada uno de acuerdo a sus propias resonancias.

Tomaré como reflexión inicial algo dicho por Wilfred Bion, psicoanalista inglés de gran influencia en la corriente de pensamiento que me sustenta. Explícitamente señala que el modelo es algo cercano y lejano a una abstracción, que se apoya en el terreno de lo concreto. El modelo es construido con elementos del pasado del individuo; vincula imágenes que, a menudo, producen el efecto de una narración que implica que algunos elementos en ella sean la causa de otros. La narración ordena la experiencia y la inscribe como alguna forma real o imaginaria del pasado.

Consideraré, en cambio, a la utopía como una abstracción. La utopía es una abstracción porque se perfila como un anhelo, como un ideal; por lo tanto, como algo que, si tiene alguna posibilidad de realizarse, la tiene en un futuro. Es decir que nunca ha tenido esta posibilidad. Bion afirma que la abstracción está impregnada con preconcepciones del futuro del individuo.

En este sentido, las utopías son entendidas como modelos del futuro; son modelos

que describen algo que, como tal, no podemos imaginar. El futuro, en sí, es el vacío, que no aparece así porque lo representamos según el pasado. Desde este punto de vista, vislumbrar el futuro, la última década del siglo XX, por ejemplo, debería dejarnos sólo una impresión de perplejidad.

En el hecho, no vivenciamos el vértigo que podría infundirnos ese vacío porque, en cada acto de concretización vital, se va constituyendo el tiempo como prolongación de lo ya vivido, aliviándonos de la angustia de asumirlo como algo desconocido.

No creo, por tanto, que las utopías sean proyecciones hacia el futuro. Las entiendo, como lo dije, como modelos del futuro. Es por esto que anhelamos en ellas, de alguna manera, algo que representa cómo hubiéramos querido que fuera el pasado. Delatan, muchas veces, una crítica, ansiosa y dolorosa, de lo que ha sido la existencia.

Por ello afirmo que me resulta muy difícil pensar la vida sin modelos y utopías. Intentaré, algo más adelante, revisar la utopía que existe en el logro de una capacidad para estar solo, capacidad que siento amenazada por la expansión creciente del acontecer humano.

Cuando la atención está dirigida hacia un período como el fin de siglo, esta precisión, fin de siglo, me vuelca bruscamente hacia dimensiones en las que mi tiempo debería alcanzar un sentido trascendente. Nada cotidiano. Nada de mi reloj ni de mis planes diarios o semanales o mensuales. Me invade el sinsentido de tomar en cuenta el sentido de mi pertenencia a un Universo que se transforma, haciendo supuestamente historia. Surge una emoción de empujamiento ante la posibilidad de reflexionar como ciudadano del mundo. De acuerdo a lo que en alguna parte señala Bion, los seres humanos "creemos que no importa demasiado qué es el Universo".

Me pasa que una pregunta como la que nos convoca hoy me sorprende, dándome cuenta que cada día supongo que no importa demasiado lo que es el Universo, o lo que

es el siglo en el que transcurro. Estoy centrifugado hacia los objetos, hacia mis actividades diarias, hacia mis dimensiones individuales, con mis pequeños grupos de referencia, con mis sueños y mis realizaciones. Mi país, mi ciudad, algunos barrios por los que transito, los rincones de mi casa, de mis lugares de trabajo, el lugar donde duermo. Las noticias desde la televisión o los periódicos que me cuentan de los azares del planeta donde habito. Todo es cotidiano y esta cotidianidad a veces se parece a lo eterno.

El pensarlo así me hace recordar algo imaginado por Isaac Asimov, en su libro *Fundación*. Relata un diálogo sostenido entre un arqueólogo y su interlocutor, en una fecha ubicada en el fin del siglo 11.000. El arqueólogo afirma que Lameth, un investigador, se ha planteado "un nuevo y muy interesante punto de vista para ubicar el origen de la especie humana". Informa que "se cree que originariamente la raza humana sólo ocupaba un sistema planetario", sistema que nadie sabe con exactitud cuál es. Se ha perdido, dice, en la neblina de la antigüedad. En otro párrafo del diálogo, sugieren que este origen se dio en un planeta que parece haberse llamado Tierra, o algo así.

Tengo la impresión de que esta fantasía de la ciencia ficción da una imagen muy concreta de la crisis del Yo, como sede de la intimidad, en este indetenible evolucionar del Universo. La pérdida de la identidad del planeta Tierra es una extrapolación caricaturesca, en gran escala, de la pérdida de la persona. Hay un riesgo de que el fin, el final, aluda al final del Yo.

El oficio de analista es un oficio de intimidades, constituido por un afán de favorecer una mejor alianza entre el mundo interno y el externo para individualidades vivas que se asimilan y se acomodan a grupos, a sociedades, a calendarios, a tareas, a traslados cotidianos, a necesidades de subsistencia. El oficio de analista intenta que algunos puedan preservar su individualidad dentro de un tejido vertiginoso de aconteceres, sin sacrificarla y sin excluirse de los demás.

No creo, por tanto, que las utopías sean proyecciones hacia el futuro. Las entiendo, como lo dije, como modelos del futuro. Es por esto que anhelamos en ellas, de alguna manera, algo que representa cómo hubiéramos querido que fuera el pasado. Delatan, muchas veces, una crítica, ansiosa y dolorosa, de lo que ha sido la existencia.



Winnicott se propuso, hace algunos años, un examen de "la capacidad individual para estar solo", y parte del supuesto de que esta capacidad constituye uno de los signos más importantes de madurez dentro del desarrollo emocional. Lo señala como un logro, casi una proeza. Sin duda Winnicott no está hablando de la tendencia al aislamiento. No está hablando del autoencapsulamiento narcisístico. El origen de esta capacidad lo sitúa en la experiencia vivida en la infancia y en la niñez de estar solo en presencia de la madre. Esta capacidad, entonces, se basa en una paradoja: estar a solas cuando otra persona se halla presente.

La utopía oculta más anhelada sea quizás esta necesidad de lograr la soledad en lo otro y con el otro. La soledad que esconde en su trasfondo la presencia simbólica de la madre.

El Fin de Siglo es desconocido, pero desde la extrapolación de nuestra historia, es una puerta abierta en la imaginación, a una proliferación de individuos de tal dimensión, que la amenaza es el deterioro de la capacidad para la soledad versus la imposición del aislamiento.

Algo de este aislamiento lo percibo, apareciendo como eventual destino de la humanidad, en una experiencia tenida hace algunos años. Visitando a un amigo en Utrecht, en Holanda, me invitó a recorrer lo que él

llamaba "las vitrinas de Utrecht"; es posible que en una alusión irónica a "las vitrinas de Amsterdam". Me hizo pasear cuerdas y cuerdas, mostrándome en una secuencia, increíblemente continua, la siguiente escena, repetida siempre, prácticamente igual: un ventanal amplio de un departamento habitacional, abierto, por obra de la tradición calvinista, a la mirada del transeúnte, tras el cual se veía un saloncito, perfectamente instalado, con muebles con aspecto de nuevos, un televisor prendido y un anciano o una anciana dormitando. A veces, en alguna de las escenas, alguien, atrás, apoyado en una mesa, escribiendo, o alguien desplazándose hacia el interior de alguna pieza. Obviamente esta escena no sólo se repetía en estos departamentos del primer piso, sino se multiplicaba en los pisos superiores.

Tradicionalmente, el anciano cumplía en la sociedad la función de contar la historia, de ser la memoria del grupo. En "las vitrinas de Utrecht" dormita frente a un televisor no mirado que alude, quizás, al transcurrir de una historia que enmudece paulatinamente. Sin historia somos seres desligados, deshila-

chados dentro de una sociedad que transmite la idea de ser una sumatoria de individuos regidos por leyes que pueden ir acercándose cada vez más a un encaje robótico de relaciones. El aislamiento se desata en proporción al desamarre de los hilos de la memoria. En la capacidad de estar solo, en cambio, tal como ha sido descrita, se da una posibilidad de contacto con una memoria que no se secuencia, sino que liga y unifica el presente con el pasado, una memoria que da sentido al habitual transcurrir cotidiano.

El oficio de psicoanalista persigue lograr, entre otras, capacidades como la de estar solo en compañía de otro. A los psicoanalistas los siglos nos quedan muy grandes. Esto, quizás, porque creemos que los seres humanos están sumidos en un despliegue espacial que atrae, como en una succión, la necesidad de desarrollar y poner en acción múltiples capacidades que descentran la intimidad en la manipulación de múltiples objetos, entre relaciones interpersonales que se multiplican en el actuar. Los psicoanalistas buscamos el conocimiento desde el centro de sí mismo, la legitimidad del silencio, la posibilidad de la conversación consigo mismo y con otros, otros que no sean muchos.

Es, en esta perspectiva, donde entiendo lo teatral.

El teatro tiene, para mí, una doble resonancia: por una parte, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, lugar de amistad y de reflexión, donde un grupo de personas

pensamos sobre lo que significa este arte y sobre las perspectivas que le aporta el psicoanálisis. Algo podemos lograr en esta reflexión. Pero yo alcanzo, de esta manera, una posibilidad de llegar a las salas de teatro precedido por un sentimiento de familiaridad, esperando el momento en que se apaguen las luces y aparezca la puesta en escena. La escena que, invariablemente, representará una versión de mi pertenencia a la Humanidad, esta anónima pertenencia a la Humanidad que alguien, un dramaturgo, uno o varios actores, un director, han recreado, por un rato, para cada uno de nosotros, los espectadores, marginados por un momento de este transcurrir secular que se escapa de la intimidad. Que se escapa en una vorágine, detenida transitoriamente por la memoria del teatro, favoreciendo mi capacidad de estar solo, como cuando estoy con mi pareja, con mi familia, cuando converso con mis amigos, cuando reflexiono con mis alumnos, cuando trabajo con mis analizados, solo, abstrayendo de mi identidad mi pertenencia a tantos, que por su crecimiento numérico, dejarían mi individualidad en una nada, en un hormigueo sistólico y diastólico de movimientos.

El teatro, en el fin de siglo (que no es más que un mismo derivar del tiempo, representacionalmente detenido por un número), nos permite rescatar esa posibilidad de estar solo, en medio de la Humanidad y junto a la Humanidad, en esa soledad que nos da nuestra condición humana.

EL TEATRO, EL TEMA Y LA METÁFORA*

DELFINA GUZMÁN

Actriz y directora

Teatro Ittus

Los actores hemos entendido muy mal, muy superficialmente, esto de estar solos. Hay un tránsito brutal entre las escuelas de teatro por las que algunos hemos pasado, donde hemos expresado las utopías de nues-

tra profesión, soñado con ese culto, ese rito, donde a diario —como aquí se ha hecho— lees, te haces cuestionamientos, te inquietas, te desasosiegas hasta la locura (lo que es una maravilla), y la realidad de nuestro oficio,



que es deprimente.

En primer lugar, porque se nos olvida que estar solo tiene un sentido muy distinto. Entonces empieza el carrerismo, el personalismo, la competencia y no se entiende el valor de estar solo. Es algo que habría que hallarlo todos los días y en las situaciones más cotidianas: es la vida de uno, es lo que te hace moverte. Por esta carencia, surgen unos seres "aislados" que repiten unas historias que no les pertenecen. Creo que si no se tiene una inquietud personal permanente, es imposible crear una historia arriba de un escenario.

Durante toda la época de los '60 y '70, mientras la novela saltaba al boom latinoamericano,

Ahora, siento que frente a la incertidumbre o crisis de las utopías, no sea que el teatro se sienta en la obligación de asumir una política banal y que el banalismo sea la respuesta a la incertidumbre.

los teatristas cargabamos sobre nuestros hombros el peso de toda la responsabilidad social del mundo. El teatro era una tribuna muy importante que debía responder con esa función didáctica. Hubo que tomar la bandera de las luchas sociales. Ahora, siento que frente a la incertidumbre o crisis de las utopías, no sea que el teatro se sienta en la obligación de asumir una política banal y que el banalismo sea la respuesta a la incertidumbre.

A propósito de lo que hoy ocurre en Chile, creo que en el teatro todos los temas son válidos. El problema no está en escoger los temas: en realidad son los temas los que lo escogen a uno, sino en cómo se construye la metáfora para abordar ese tema. Con qué transparencia y estilización se plantea esa realidad para que siga siendo contingente y a la vez permanente. El tema puede ser cualquiera; el problema teatral está en cómo lo juzgas para transformarlo en contingencia y luego en permanencia. Esa es la pregunta de hoy.

El material básico del arte es el desasosiego, la incertidumbre; sin esto no se podría hacer nada. Más que de los personajes, hay que partir de aquello que te conmueve e inquieta. Con esos elementos nace el teatro.

* Delfina Guzmán no presentó ponencia en el panel, sino que comentó lo propuesto por los otros participantes y contestó las preguntas del público. Aquí ofrecemos sus principales palabras.

SAMUEL BECKETT: LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DEL TEXTO*

(INTENTO DE ACERCAMIENTO DESDE LO PSICOANALÍTICO)

JAIME COLOMA ANDREW

Psicoanalista, profesor U.C.

Escribo el presente artículo motivado por la impresión que me provoca Samuel Beckett como autor. Según como lo entiendo, asume al ser humano, desde la perspectiva de su máxima esencialidad, esencialidad que él expone como imposibilitada de desprenderse de su ser contingente. Es decir, como habitante de un espacio profundamente encubierto, en el que se transcurre, atrapado por lo cotidiano, dominado por distintos códigos de interacción con un hábitat que es, a la vez, una alteridad y una forma de sí mismo.

Todas las preguntas fundamentales recorren sus textos, entramadas a la gélida ausencia de un sentido trascendente. Esto, porque la perspectiva para mirar es asumida como inevitablemente originada en el sensorio, el aparato cognitivo, en vías que dimensionan el devenir dentro de marcos temporales,



entre fronteras espaciales, que demandan la acción, que requieren del comercio de mensajes, de sustancias, de gestos, de miradas significativas, de códigos de incomunicación disfrazados de códigos de comunicación.

Este análisis no corresponde a una filosofía espontánea, que desprecia la condición concreta y habitual de la existencia. Esto corresponde a la imposición del pertenecer al mundo. La formulación marcada por la ausencia de la trascendencia lleva, dentro de sí misma, el sello de una reflexión que como tal trasciende al individuo, transparentando su pertenencia a una condición humana que, a veces ansiosamente, atisba en la lejanía del horizonte la imposibilidad de percibir sin sensorio, de conocer sin aparato cognitivo, de evolucionar sin categorías espacio-temporales, de vivir sin intercambio de sustancias, de mensajes, de comunicarse

* Este artículo forma parte de las reflexiones y resultados de la investigación Fondecyt Nº 245/88.

sin códigos. La imposibilidad de trascender.

En *Fin de partida*, Hamm le dice a Clov: "Un día te quedarás ciego, como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la obscuridad. Como yo. Un día te dirás: estoy cansado, voy a sentarme y te sentarás. Luego te dirás: tengo hambre, voy a levantarme y a prepararme la comida. Pero no te levantarás. Te dirás: no debí sentarme, pero ya que estoy sentado me quedaré sentado un poco más, luego me levantaré y me prepararé la comida. Pero no te levantarás y no te harás la comida. Mirarás un rato la pared y luego te dirás: quiero cerrar los ojos, quizá duerma un poco, luego todo irá mejor, y los cerrarás. Y cuando los vuelvas a abrir la pared habrá dejado de existir. La infinitud del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán, y serán como una piedrecita en medio de la estepa".

Los temas de Beckett, si es que de temas puede hablarse con respecto a él, abordan niveles de representación mental que han preocupado desde sus inicios al psicoanálisis. Aquella zona de trasfondo, que se introduce clandestinamente en la conciencia que guía la conducta, como una marea subrepticia que humedece el subterráneo de una casa de playa, en desconocimiento de sus habitantes, y desde allí emana un hábito de humedad hacia la atmósfera de la casa entera.

Para el psicoanálisis, la influencia de lo inconsciente dinámico dentro de la personalidad, abarca más que un subterráneo en la interacción consciente que un sujeto tenga con su medio ambiente o consigo mismo. Para el psicoanálisis, en todo abordaje consciente, está presente simultáneamente el entendimiento inconsciente de aquella situación que procesamos de una forma que nos parece tan lúcida, apegándonos a códigos consensuales, que nos hacen sentir personas normales. Que nos hace sentir personas que entendemos de la cordura y que somos capaces de aceptar acuerdos que permiten la convivencia.

Los psicoanalistas creemos que esto, la

supuesta cordura, es sólo una cara de la moneda. Wilfred Bion (7) señala que podemos tener memoria, sólo porque somos capaces de olvidar. Lo que implica que un acto mnémico incluye, en su constituirse, un acto oculto que está activo olvidando, para que el sujeto recuerde. Lo que implica una noción derivada de considerar toda presencia en positivo como un activo emerger sobre la relegación hacia la ausencia de su propio negativo. Lo que implica que la cordura se establece en un acto de suplantación de la llamada irracionalidad.

Esto se supone también para la actividad consciente. Sólo podemos ser conscientes porque podemos reprimir lo inconsciente. Cuando el inconsciente se interna, a través de las barras con que intenta detenerlo el sistema consciente, el sujeto deja de guiar su conducta en función de metas específicas discriminadas, y está psicótico.

Muchos psicoanalistas pensamos que esto, la psicosis, está presente furtivamente de manera más estable que lo que aceptamos, cuando nos sentimos muy cómodos en el centro de una curva normal. Sólo que la actividad racional bien lograda es una excelente cortina para esconderla. A veces los pliegues de la cortina insinúan de manera más evidente lo que esconde detrás. Vale decir que la normalidad es una referencia estadística, muy valorada por algunos, establecida para desconocer la íntima e imprescindible ausencia de normalidad que requerimos ocultar y proteger en el centro de nosotros mismos.

Me parece atinente tomar aquí los conceptos de simetría y de asimetría de Matte Blanco. Son conceptos que buscan precisar algunas ideas freudianas respecto a la forma como está constituido el inconsciente.

Este, el inconsciente, fue primeramente situado por Freud en lo que él llamó el Sistema Inconsciente, específicamente aludido con la sigla *Sist. Icc.*. Posteriormente, ubicó esta condición dinámica en el *Ello*. En ambos momentos teóricos el orden de los pensamientos inconscientes estaba organizado por lo que se denomina en psicoanálisis *Proceso*



Samuel Beckett

Primario. En el Proceso Primario se pierde el sentido de identidad y de contradicción. Esto quiere decir que lo que "es", es simultáneamente un "no ser". No existe la negación en el inconsciente. Todo se da en afirmativo.

Un ejemplo podría surgir de la afirmación de Melanie Klein que postula que "el objeto ausente es una presencia atacante". No puede concebirse en este nivel la ausencia, el no; éstos son presencia de ausencias, presencia de no.

Obviamente el llamado proceso secundario, el guiado por la lógica formal, puede establecerse por la capacidad de negar aspectos de la realidad. Algo "es" porque se perfila como figura sobre el trasfondo de todo lo que "no es". Y de esta forma se da el comienzo de un pensamiento considerado correcto. Es, según Matte Blanco, el pensamiento guiado por la lógica asimétrica.

Es por esto que el pensamiento consciente racional altera la existencia de lo dado, transformando realidades en sí, en realida-

des pensadas. La realidad pensada, la que es capaz de categorizar, clasificar, establecer niveles y jerarquías, fija el acontecer, corriendo el riesgo de petrificar su devenir, alterando a través de formas mentales la continuidad del existir. Pero a la vez posibilitando este existir, por la diferenciación que puede lograr en la relación desde él, con él y sobre él.

La idea de base es que el existir sólo puede concebirse en la medida que sea configurado por un pensamiento, lo que, sin duda, supone una redundancia: sólo puede ser concebido en la medida que sea concebido. Se podría plantear como un redundancia inevitable. ¿Cómo podría pensarse en el existir, si los eventos que portan la condición de la existencia no son delimitados dentro de alguna forma conceptual o representacional? ¿Sin ser organizados según una lógica asimétrica?

Un concepto como el de lógica simétrica sugiere la presencia, dentro de la mente, de una representación de la realidad que se supone, dándose fuera de la delimitación que le establece el proceso secundario, la lógica asimétrica.

Esta representación no podría ser consciente, pertenece a lo inconsciente. La conciencia requiere de la diferenciación, tanto entre sujeto y objeto como de los objetos entre sí. No puedo ser consciente de algo que no se distinga como alguna forma de acontecer frente a mi acto de conciencia. En la mismidad, el objeto se disuelve dentro de las fronteras de ella.

El concepto de simetría refiere a la idea de mismidad. Todo es lo mismo en una región de la mente. Sólo se puede imaginar cierto movimiento, cierto oleaje muy lento de transformaciones en el campo de la simetría.

Freud, al pensar en la realidad de estas condiciones internas, y en el acceso mental que tenemos a ellas, señaló, en 1900, comparando este acceso con el que podemos tener del mundo exterior: "Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real, nos es tan desconocido en su naturaleza interna como lo real del mundo exterior, y nos es dado por

los datos de la conciencia de manera tan incompleta como lo es el mundo exterior por las indicaciones de nuestros órganos sensoriales." (13)

Significa esto que tanto lo más interno dentro del individuo, como lo externo a él, se los supone en una mayor medida incognoscibles.

Quizás pudiéramos decir que, en ausencia del procesamiento propio de un aparato mental, sólo podemos imaginar, en el mundo externo, transformaciones energéticas, un desenvolvimiento de flujos, pero no objetos. Esto también es consignable para el conocimiento de una condición subyacente a la conciencia. Sin embargo, transcurrimos en un mundo que, habitualmente, procesamos como absoluto en las formas de sus objetos y en las evoluciones de éstos. Se está atrapado dentro de las categorías.

La relación de lo asimétrico, el pensamiento racional, con lo simétrico, el pensamiento inconsciente, creo que se ilustra adecuadamente en el primer poema del *Libro de Horas* de Rilke: "Nada estaba aún completo antes que lo mirara, todo evolucionar estaba inmóvil." (19) Todo evolucionar sólo puede darse a partir de la diferenciación. La simetría no permite la evolución.

Pienso, a propósito de Beckett, pero también desde el modo como entiendo lo psicoanalítico, que hay una necesidad inevitable de generar un artificio en la armazón del sí mismo para conservar la pertenencia al transcurrir diario. La asimetría, la racionalidad, la conciencia del acto intencionado requieren de una arquitectura, de instrumentos para vehiculizarse y hacerse operativas. La requieren también para guardar en un trasfondo la simetría, el inconsciente. Para conectarse con el entorno que precisan ineludiblemente, desde la necesidad de la subsistencia. La vida, dice Freud, para sobrevivir, debe morir en la superficie. (13) Es decir, debe fabricar herramientas que plasmen necesariamente una característica inanimada, propia de las máquinas.

Beckett exhibe, desde distintos textos,

el eco que devuelven, con sonoridad de caverna, las paredes de esta armazón, dentro de la cual chocan las preguntas que interrogan a esta condición artefactada, en un anhelo de punta roma, como si se estuviera condenado a cuestionar a un interlocutor que nunca aparece.

Algo de esto me parece ilustrado en la descripción del espacio escénico que plantea el autor en la obra ya citada, cuando sitúa a sus personajes dentro de un torreón, o algo así: "Interior desamueblado. Luz grisácea. A la derecha y a la izquierda, en las paredes, hacia el fondo, dos ventanas pequeñas y altas con cortinas corridas". (5)

Pudieran ser imágenes que insinúan el interior de una mente, personificada en seres que hablan, reflexionan e interactúan dentro de ella, como objetos internos atrapados dentro de las paredes de un cráneo. Objetos internos que pueden acceder a lo exterior sólo merced a órganos sensoriales, representados por las dos ventanitas a través de las cuales Clov es conminado a mirar e informar sobre el exterior a un Hamm, que recientemente ha exigido ser ubicado en el centro de la pieza, ¿en el centro de su identidad?: "Creo que estoy un poco demasiado a la izquierda (Clov desplaza insensiblemente el sillón. Pausa.) Ahora creo que estoy demasiado a la derecha. (Lo mismo) Ahora creo que estoy demasiado adelante. (Lo mismo) Ahora creo que estoy demasiado atrás". (Lo mismo). (5)

Vale decir que, para convivir y para sobrevivir en el entorno de nuestro medio, debemos armar, en el exterior de nuestra personalidad, una forma de este artificio que, en esa superficie, adecúe el modo de darse de lo interior con el modo de darse de lo externo. Esta forma de artificio debe detener y contener la otra dimensión de nosotros mismos, la que representaría nuestra máxima peculiaridad. Máxima peculiaridad que se esconde de la mirada en la conducta consciente, al modo de *La carta robada* de Edgar A. Poe, texto muy comentado por Lacan. (16) Es decir, se esconde mostrándose en un lugar en el que todos miran y donde, por tanto, nadie busca.

Entiendo que Samuel Beckett se interna a través de las formas de este artificio que nos constituye. Describe, desde adentro del sujeto, el sentir de una identidad que constantemente requiere estar sacrificándose en la producción de respuestas a lo cotidiano y a lo inmediato, mientras conserva, en una dolorosa postergación constante, las preguntas relacionadas con la perplejidad de una existencia que experimenta la futilidad de su deshacerse en cada acto que construye.

Lo que muestra Beckett, a mi entender, son formas y contenidos de esta arquitectura, que se organizan y desparraman en su carácter concreto, alternativamente, hacia adentro y hacia afuera, delatando la contingencia del sentido que se oculta en los contenidos que tan vehementemente defienden las palabras, los juicios, los discursos. Cuando se atribuye a los significados el peso de los significantes

Algunos referentes psicoanalíticos

Incorporaré a la reflexión un concepto de Donald Winnicott, que pienso ilustra lo que estoy planteando. Se refiere a la oposición que este psicoanalista inglés establece entre lo que él llama falso y verdadero *self*.

Me extenderé un tanto en la revisión de estos conceptos y de sus fundamentos, ya que su uso me parece de gran importancia para lo que deseo mostrar en el presente artículo.

Para situar el argumento, definiré previamente al *self*, como un concepto que permite pensar en el sujeto, es decir, en lo que delimita a alguien en su distinción del objeto. Es una noción amplia y flexible la que estoy empleando. Lo defino de esta manera sólo para situar los marcos de la reflexión que surge de las ideas que expondré. Sin duda, con

"Esperando a Godot", versión del Théâtre de Babylone, 1953.



un propósito más teórico, este concepto requeriría de otras precisiones. *Self* se ha traducido por "sí mismo", e incluye dentro de sí todo lo que se origina desde el sujeto. Vale decir, todo lo que corresponde a procesos de externalización hacia el medio ambiente, como de internalización de éste.

Expondré primeramente las ideas de Winnicott, siguiendo a uno de sus expositores, Masud R. Khan (15), quien dice:

"Winnicott fue el primer analista que destacó el hecho evidente de que la madre quiere a su bebé, encuentra una fuente de júbilo y lo crea: no sólo en el interior de su vientre sino también durante las primeras fases en que el bebé descubre y realiza sus dones innatos, que le permitirán diferenciarse y actualizarse en el tiempo". Más adelante agrega: "Aceptó la *realidad* como aliada de los procesos de maduración que se desarrollan continuamente en el bebé y estudió con singular perspicacia y sutileza el carácter de las aportaciones del medio ambiente (materno) a la personalización del potencial psíquico e instintivo del bebé". "La esencia de la experiencia del bebé consiste en la *dependencia* en que se encuentra respecto de los cuidados maternos (del medio ambiente). Winnicott pensaba que el bebé humano 'sólo puede empezar a ser bajo ciertas condiciones' y que 'el potencial heredado del bebé' sólo 'puede convertirse en un bebé si está ligado con los cuidados maternos'. El concepto de Winnicott relativo a las aportaciones de la madre a esta etapa de cuidado del bebé es el sostenimiento (*holding*)".

Cuando el bebé empieza a adquirir ciertos medios para prescindir de algunos cuidados maternos, aparece, según el autor que estoy considerando, un fenómeno del desarrollo que me parece básico para establecer las líneas de definición de lo que deseo postular como las áreas de interés del pensamiento de Beckett, respecto a la presencia de lo mental.

Masud Khan cita a Winnicott: "Otro fenómeno que merece consideración en esta fase es el ocultamiento del núcleo de la personalidad. Examinemos el concepto de un *self*

central o verdadero. Podría decirse que el *self* central es el potencial heredado que está haciendo la experiencia de la continuidad de ser y adquiere a su manera y siguiendo su propio ritmo una realidad psíquica personal y un esquema corporal personal. Parece necesario admitir que el concepto de aislamiento del *self* central es una característica de la salud". Y más adelante continúa la cita de Winnicott: "El *self* y la vida del *self* es lo único que da sentido a la acción o al vivir desde el punto de vista del individuo que ha crecido y continúa creciendo desde la fase de dependencia e inmadurez hasta alcanzar la independencia y la capacidad de identificarse con objetos maduros de amor sin perder la identidad individual".

Otros autores, Norberto Bleichmar y Celia de Bleichmar (10) especifican, al comentar el aporte de Winnicott: "La madre protege con su propio sostén el débil núcleo del infantil". Y se preguntan: "¿Qué sucede cuando la madre no provee la protección necesaria al frágil yo del recién nacido? El niño percibirá esta falla ambiental como una amenaza a su continuidad existencial, la que a su vez provocará en la criatura la vivencia subjetiva de que todas sus percepciones y actividades motrices son sólo una respuesta ante el peligro al que se ve expuesto. Ya no puede sentir sus movimientos o los estímulos externos como ensayos de autonomía de su yo inmaduro, sino que los vive como provocados desde un mundo amenazante. Poco a poco, recurre a reemplazar la protección que le falta por una 'fabricada' por él. Todo sucede como si se fuera rodeando de una cáscara a expensas de la cual crece y se desarrolla el *self* del sujeto." Y cita a Winnicott: "Entonces el 'individuo' se desarrolla a modo de extensión de la cáscara más que del núcleo, y a modo de extensión del medio atacante. Lo que queda del núcleo se oculta y es difícil de encontrar incluso en el más profundo de los análisis... El ser verdadero permanece escondido y lo que tenemos que afrontar clínicamente es el complejo *ser falso* cuya misión es triba en ocultar el ser verdadero".

Los autores señalan que: "Si bien el primer sentido que Winnicott le dio al falso *self* estaba relacionado con la psicopatología, gradualmente este punto de vista fue cambiando". Y afirman más adelante: "tiempo después Winnicott propuso una graduación de matices, en la que el falso *self* estaría presente, aunque con distintos niveles de implicación patológica. En los casos más próximos a la salud, el ser falso actúa como una defensa del verdadero, a quien protege sin reemplazar". "Hay... un cierto grado de existencia del falso *self* que no sólo es compatible con la salud sino que es necesario para que ésta se dé". Y en otra cita: "En la salud: el ser falso se haya representado por toda la organización de la actitud social, cortés y bien educada, por un 'no llevar el corazón en la mano', pudiéramos decir. Se ha producido un aumento de la capacidad del individuo para renunciar a la omnipotencia y al proceso primario en general, ganando así un lugar en la sociedad que jamás puede conseguirse ni mantenerse mediante el ser verdadero a solas".

Pienso que estas descripciones del falso y el verdadero *self*, establecen, desde la perspectiva del que desea pensar sobre la condición humana, una zona unitaria de identidad de lo humano, en la cual la disociación entre ambos *self*, se hace inútil y se impone como una condición en la que se mezclan dolorosamente los retazos de cada forma de ser, como testimonio de la imposibilidad de encontrar la coherencia de sí, en lo falso o en lo verdadero.

Esta es, según a mí me llega, la zona de Beckett. El oculto interior, tras la cáscara, que sólo puede vislumbrarse incluyéndole formas, casi restos de la cáscara inevitable, cuando la mirada se profundiza hacia dentro, hacia un adentro que defina la pertenencia a una condición que identifica el ser de lo humano más allá del individuo.

Lacan en *El Seminario 2* (16) afirma: "En todo saber hay, una vez constituido, una dimensión de error, la de olvidar la función creadora de la verdad en su forma naciente". La función creadora del verdadero *self* de

Winnicott subyace en los núcleos de la mis-
midad, donde, su emerger hacia la adaptación al entorno, se basa en el error de la noción de la realidad, la transformación en el artificio del vivir cotidiano, la dimensión del falso *self*.

Michael Balint (1) caracteriza lo que él llama el ámbito de la creación por el hecho de que "en él no está presente ningún objeto externo. El sujeto está librado a sí mismo y su principal interés es el de producir algo en sí mismo". Más adelante agrega: "Sabemos que en el ámbito de la creación no hay 'objetos', pero sabemos también que durante la mayor parte del tiempo -o durante algún tiempo- el sujeto no está enteramente solo en esa esfera. Lo malo es que nuestro lenguaje no posee palabras para describir y ni siquiera para indicar los 'alcos' que están allí presentes cuando el sujeto no se encuentra completamente solo". Y posteriormente dice: "lo que realmente importa es la configuración mental del individuo, la estructura de su ámbito de creación".

Soy consciente que está marcadamente lejos del interés de Beckett el que se intente trasladar su obra a interpretaciones psicológicas. Es algo que como analista, como lector o como espectador no me interesa. Sólo deseo, como ha sido señalado en un escrito recientemente publicado en nuestro medio (11), delimitar "espacios de encuentro" entre dos formas de atender a lo humano. Espacios posibles de dibujar, ya que, a mi entender, Beckett ha desplegado, con originalidad, una zona de la identidad, que quizás podríamos llamar el ámbito de la creación o el de la máxima soledad, que inquieta profundamente al psicoanálisis, y que, con sus medios, éste nunca logrará describir adecuadamente. Entiendo, por otra parte, que Beckett vale por su genio artístico, no por su capacidad de explicación.

Otro concepto psicoanalítico que me interesa introducir aquí, es el de "Yo". Si bien la diferenciación de éste del *self* requiere de una discusión teórica que, rigurosamente, debería conducir a una indistinción entre Yo

y *self*, en este punto, los diferenciaré para aludir a un aspecto del sujeto, que se destaca con el concepto de Yo funcional. El Yo funcional correspondería a lo que en párrafos anteriores aludimos como artificios fabricados en la superficie de la personalidad.

Usaré primero este término, Yo funcional, para delimitar la función adaptativa y posteriormente desvirtuaré la legitimidad de esta distinción y del uso del concepto de adaptación. Elijo este camino, algo tortuoso, para explicarme, dado que el uso de conceptos definidos me servirá para establecer los puntos de referencia, a la vez que la claridad de los conceptos la entiendo como confundiendo la comprensión más cierta.

El Yo funcional alude a aquella parte de la personalidad que consta de funciones aptas para lograr una adaptación del individuo a los límites que impone el medio ambiente a sus deseos más espontáneos. Se describen, por ejemplo, como funciones del yo, la capacidad de realizar un buen examen de la realidad, vale decir, discriminar, en el abordaje de la realidad, lo que corresponde a un mundo externo de un mundo interno. También se habla de controlar los impulsos, impidiendo que éstos nublen, con su emergencia, el examen de la realidad, al permitir que el sujeto postergue aquellos aspectos de sí mismo que no pueden contemplar lo que las situaciones son, independientemente de lo que, desde sus impulsos, quiere imponer a las situaciones. Otras funciones se establecen en el ejercicio yoico de mecanismos de defensa inconscientes, que favorecen el que el sujeto pueda distorsionar condiciones internas de su *self* que, si fueran reconocidas como lo que verdaderamente son, impedirían una buena adaptación. Estas y otras funciones yoicas se apoyan, según ciertos autores, en otros aspectos del yo, que corresponden a componentes más bien innatos de la personalidad y que son vías de conexión con el medio ambiente. Estos aspectos atañen a funciones como la percepción, la memoria, la inteligencia, la motricidad, etc. La descripción de este Yo funcional pertenece, aproximadamente, a au-



Roy Reinhardt en "La última ceta de Krupp"

tores psicoanalíticos con los que yo no me identifico preferentemente. Sin embargo, he querido tomarla en cuenta, ya que a través de ella deseo aludir a la necesidad de considerar, dentro de la estructura de la personalidad, el rol de las categorías de espacio y tiempo.

Quiero reiterar que sería imposible exponer un pensamiento o desenvolver una conducta intencional, si no se contara para ello con las posibilidades de establecer entre el sí mismo y el objeto una diferenciación. Esta capacidad necesaria de diferenciar, de la que depende nuestra "adaptación", se da por obra de la posibilidad de definir en nuestros actos una secuencia descrita por categorías que determinan un antes y un después, un más acá y un más allá, etc. Es decir, por las categorías de espacio y tiempo.

La no posibilidad de aplicarlas a nuestra experiencia nos sumergiría en una conti-

nidad radical que haría imposible pensar la existencia. Nos sumergiría en la simetría del inconsciente. La trama del espacio y tiempo es una adquisición que nos permite distanciarnos, mirar, tomar perspectivas. Se constituyen con ellas instrumentos, logros del desarrollo y nos dan con su ejercicio la ilusión de un mundo estable y cierto, veraz en su organización, en sus clasificaciones y categorías. Un mundo que llegamos a creer un absoluto, la última referencia. Allí cabe este Yo funcional al que aludía. Como un artefacto que organiza y diferencia, cuyas metas son la fuerza, la capacidad, la habilidad, el ajuste entre medio e individuo, operativo y exitoso. El fracaso del Yo parece la derrota de la condición humana desde este enfoque. Desde allí todo es evaluado y medido. La Felicidad se ubica en ciertos puntos de una escala de medición.

Creo que esta manera de tomar la vida, de la cual podríamos mostrar múltiples ejemplos, se apoya en la fantasía, o en la creencia delirante, de la existencia de un mundo tal como lo presenta la percepción. Esta es aquella parte de nuestra personalidad que, en una circularidad imposible de deshacer, ha logrado una relación con los objetos, como entes discontinuos, y diferentes del sujeto, de tal índole, que no puede determinarse si la percepción configura al objeto o es éste el que obliga al aparato mental a desarrollar la percepción. En todo caso, percepción y objeto discontinuo son entidades que existen por un aporte recíproco, aunque no se pueda determinar qué ha sido primero. Quiero decir que la funcionalidad del yo se apoya en ser una construcción. No define la última esencia de un sujeto.

Bion(7) señala que las palabras con que designamos hechos, son hipótesis respecto a la permanencia de esos hechos, pero afirma que tanto el psicótico que trata de registrar hechos, como el científico, fracasan en la determinación de los hechos. Lo que él propugna es la necesidad de investigar la naturaleza del fracaso del conocimiento para conocer hechos, no la capacidad de conocerlos.

Esto implica que el Yo funcional es un concepto creado para evaluar la capacidad para el éxito, cuando es posible que la verdad más cierta radique en el fracaso que aparece en la naturaleza humana, cuando se piensa ésta desde la perspectiva de su capacidad para el éxito. El conocimiento que satura la pregunta con respuestas definitivas, puede dar la ilusión del conocimiento verdadero y transformar el pensamiento en una función detenida y reverberante, que circule dentro de sus propias afirmaciones, deteniendo la capacidad de preguntar, que es la fuente de la posibilidad cierta de pensar.

Un concepto como el de Yo funcional habla de ese fracaso. Adentrado hacia el sujeto, su efectividad adaptativa se triza y descompone en la imposibilidad de encontrar una respuesta que disuelva incógnitas básicas. Sin duda, la descripción del yo funcional permite visualizar sus formas desarticuladas, en la profundidad de una mirada que se interna cada vez más hacia el origen, donde los restos de una historia se entraman con la ausencia de temporalidad, configurando un texto desarmado entre retazos de pasado.

Algo de lo señalado aparece en el siguiente diálogo sostenido por Hamm y Clov (5):

Hamm Ve a buscarme dos ruedas de bicicleta.

Clov Ya no hay más ruedas de bicicleta.

Hamm ¿Qué has hecho con tu bicicleta?

Clov Nunca he tenido bicicleta.

Hamm Eso es imposible.

Clov Cuando todavía había bicicletas yo lloraba por tener una. Me arrastré ante ti. Me mandaste a paseo. Ahora ya no las hay.

Hamm ¿Y tus recorridos? ¿Cuando ibas a visitar a mis pobres? ¿Siempre andando?

Clov A veces a caballo.

Las alusiones al pasado, a anhelos de la infancia, a actividades propias de la vida burguesa, aparecen en un contexto que no se

entreteje a la coherencia de un relato globalmente indicador de ese sentido. Son fragmentos de historia individual, recorridos por trizaduras que rearman su coherencia manifiesta, desde la incoherencia latente de un discurso, cuyo contexto encuentra referentes transicionales entre el marco estable del objeto externo y el desdibujarse constante de la figuración de la fantasía inconsciente.

Sentido de un "Intento de acercamiento"

He caracterizado este escrito como un "intento de acercamiento", fundamentalmente motivado por la impresión que me ha despertado la experiencia de leer a Beckett o de asistir a la puesta en escena de alguna de sus obras.

Este autor deja en el interlocutor algo propio de un estado emocional-intelectual, desde el cual todo acercamiento resulta, a la vez, un alejamiento. Sus discursos siembran de manera permanente, en una transitoriedad inasible, una paradoja cardinal, una paradoja que en vez de aparecer en lo manifiesto, sólo puede ser descubierta (¿o encubierta?), tal como se dijo al comienzo de este escrito, en el centro de la esencia de lo humano. Esta esencia aparece como inasible en los escritos beckettianos; sin embargo, pareciera ser que su búsqueda es inevitable, la búsqueda de un núcleo virtual indefinible.

Al respecto señala Bion (8): "... cualquiera que sea la disciplina, existe una primitiva, fundamental e inalterable línea —la verdad— que sirve de base y limita el trabajo del científico, el religioso o el artista. '¿Qué es la verdad?' dijo Pilatos mofándose según Sir Francis Bacon y no aguardó la respuesta. Quizá no podemos aguardar la respuesta porque no tenemos tiempo. Sin embargo, la verdad es lo que nos concierne, ineludiblemente, inevitablemente, aunque no tengamos idea de qué es lo verdadero y qué no lo es. Puesto que nos ocupamos de caracteres humanos, también nos conciernen las mentiras, los engaños, las evasiones, las ficciones, las fantasías, las visiones, las alucinaciones;

de hecho la enumeración podría prolongarse hasta el infinito".

En la obra *Textos para nada*, Beckett (6) apunta: "¿Cómo continuar? No era necesario empezar, sí, era necesario. Alguien dijo, quizá él mismo. ¿Por qué ha venido? Hubiera podido quedarme en mi rincón, al calor, al abrigo de la humedad, no podía."

De esta manera expone, a la vez, una innecesidad de una necesidad que se desata, un interés que guarda un desinterés fundamental, un sujeto emisor de juicios que se desidentifica simultánea y alternativamente como yo o como otro, una alusión simbólica al origen, encarnado en el calor húmedo del vientre materno, que gesta simultáneamente el deseo de quedarse en él con la inevitabilidad de continuar el proceso que también se desea evitar. La pregunta sobre cómo continuar está empujada por lo irrevocable del continuar. Continuar una existencia que no se puede evadir, porque ya el hecho de formularse la pregunta sobre ella, la impone.

Esta existencia inevitable, es decir, la que se constituye como un evento, queda establecida en el acto de ser nombrada por alguien, en alguna parte ("Alguien dijo, quizá él mismo"). El nombre delimita el interior del pensar, a la vez que el evento requiere de un pensamiento que en alguna forma lo aloje. El pensar y nombrar el evento, por otra parte, no puede imaginarse como posible en la carencia de éste.

Entender el comienzo de todo es un problema filosófico, probablemente abierto a una especulación infinita, si se lo asume con afán de describir sus esencias. El psicoanálisis concibe el comienzo como situación cronológica, pero también como presencia mantenida en el centro de lo que cambia con el paso del tiempo calendario. Para los psicoanalistas, en todo lo manifiesto de una persona, se da una significación latente, que proviene desde su origen más primordial y que se integra al sentido más acabado de su ser, imprimiéndole un sello oculto, pero fundamental. Beckett parece tener insistentemente presente la dimensión de este comienzo en sus escri-

tos y lo transmite desde su vivencia contradictoria de estar en el acontecer del mundo.

El evento requiere de la discontinuidad para componerse dentro de lo que damos en llamar una mente. Desde esta discontinuidad emerge abriendo un contexto de discontinuidades a su alrededor, como quien despliega un abanico. Este es el contexto de los otros eventos que se delimitan espontáneamente desde él, a la vez que, simultáneamente, se entranan a él. Este contexto adquiere sentido en la totalidad que se genera, una totalidad que, una vez puesta en marcha, resulta indetenible.

Al referirse Freud al individuo, lo define como un sujeto inconsciente e incognoscible (12). Esto alude a lo que algunos han llamado la opacidad del sujeto en psicoanálisis. (17) El sujeto no es la fuente emisora de la palabra, sino ésta es la que lo constituye. La imagen que surge de estas ideas, desarma la solidez de la noción de individuo e instala a éste como algo que se delinea en el trasfondo de una naturaleza muda, que espera ser sujeto. Sujeto cuya delimitación se indetermina recíprocamente en el adentramiento de su pertenencia a esta naturaleza muda, representable quizás, como una unidad muy amplia y muy básica en un misterioso pulsar supuestamente energético.

El individuo autoconsciente surge posteriormente, en la experiencia de secuencias sensoriales, que implican una alteridad dibujada desde el palpar de alguna superficie sensible. Nada más puede entenderse en el origen más primario de la existencia. Un tenue roce entre un algo y una extensión marcada por alguna receptividad, que se constituye con la eventualidad de un lenguaje que alguna vez llega a nombrarlo, haciéndolo sujeto.

El yo, tal como fue planteado en la sección anterior de este artículo, demarca la individualidad emergente en un nivel menos primario que el del sujeto, individualidad como conciencia de autorreferencia, autorreferencia presente en el actuar o en el hacer. Este yo es impensable sin la noción de los

otros y, viceversa, los otros no existen ausentes de un yo que los dimensiona. El yo y los otros son condiciones que se definen por su mutua delimitación. El yo y los otros, por tanto, son imposiciones derivadas de la necesidad ineludible de conformarse en el proceso.

Si nadie hubiera dicho nada de este proceso, éste existiría en ninguna parte. El proceso se anida, de cierta manera, siempre, en alguna forma del Yo. Es posible que Beckett no pueda evitar el discernimiento de la nada. Puede pensarse en la existencia de la nada. No puede pensarse en la inexistencia de "alguien". Es necesario "alguien" para nombrar la nada. En el "alguien" siempre habita "un otro". ¿Podría pensarse que es aquí donde comienza a tejerse la trama?

Bion, quien trató psicoanalíticamente a Beckett durante algún tiempo, señala: "Suponemos que hay una mente, una personalidad. ¿Cómo es? ¿A qué huele? ¿Se hace presente al tacto, a las sensaciones? ¿Tenemos alguna impresión táctil? Sabemos que por el momento no es así; no podemos decir: 'Entro en la pieza con los ojos vendados y puedo sentir que una psicosis golpea en mi mente'. ¿Qué es entonces lo que hace contacto? ¿Hay alguna manera de verbalizarlo? ¿Hay alguna manera de comunicarlo a los demás? Hipotéticamente sí. Hipotéticamente podemos redactar trabajos, escribir libros al respecto. ¿Pero con qué establecemos contacto mañana? ¿Podemos decir, basándonos en eso con lo que entramos en contacto; 'estuve aquí antes; tuve esta sensación antes de ahora'? De ser así, ¿cuál es esa sensación?" (9)

En una carta, recientemente publicada, a Axel Kann, Beckett (3) le dice: "Si no podemos suprimir el lenguaje, tampoco podremos perder la oportunidad de saber de qué sirve desacreditarlo. ¿Cavar un agujero tras otro hasta que se empiece a vislumbrar lo que hay detrás, sea algo o nada!, no concibo tarea más elevada para el escritor contemporáneo". Y continúa más adelante, "¿Hay una razón que impida romper la terrible y tiránica materialidad de la superficie semántica

-como las enormes pausas negras que tragan la superficie sonora en la séptima sinfonía de Beethoven-, de tal suerte que en páginas enteras no percibamos otra cosa que una vertiginosa e insondable garganta de silencio entrelazada por una cinta de sonido?".

La autorrepresentación del yo emerge impuesta por el surgimiento de un pensamiento, i.e. de un lenguaje.

El pensamiento se da, dice Freud (13), sólo por obra de la ausencia del objeto, que decide una alteridad, es decir, "otro". El pensamiento aparece en el horizonte apagado de un ser supuesto, previo al yo, al vislumbrarse éste en el vislumbre de su autodelimitación, cuando se requiere la presencia de otro que no está. No hay pensar cuando está presente el objeto, no hay delimitación sin vacío entre los objetos. El yo está, desde el fondo de sí mismo, referido inapelablemente al objeto, encerrándolo en una hermética autorreferencia, que succiona toda la relación.

En *Fin de Partida* (5), Clov y Ham existen como dos, porque sin interlocutor no puede hablarse del existir. Probablemente son uno. Esto se aprecia en su diálogo, intensa y humorísticamente doloroso, como una ironía grabada a fuego en el texto inevitable, que es en alguna forma un monólogo y un balbuceo de dos en un solo individuo, acuñado por el profundo insight de Rimbaud: "El yo es otro".

La historia, que se arma por la imposición del relatar, está como desecho desde la soledad más profunda, encarnada en los padres de Ham, dentro de tarros en los que palpita con palabras y gemidos, a veces el hambre de algunas galletas, a veces el deseo de ser escuchado, la somnolencia y aún la ternura, como un emergente conmovedor y maquina de la condición humana.

En la misma carta previamente aludida, dice Beckett (3): "A lo más que se puede llegar en un principio es a idear un método que permita expresar en palabras la irónica condición de la palabra. A través de la disonancia entre medios y ejecución tal vez lleguemos a percibir un susurro de la Música

Final, el silencio de la caída definitiva". Y expresa posteriormente el interés de transitar un camino que conduzca "a la muy deseable literatura sin palabras".

Tal como se dijo al empezar esta sección: "Sus discursos siembran de manera permanente, en una transitoriedad inasible, una paradoja cardinal, una paradoja que en vez de aparecer en lo manifiesto, sólo puede ser descubierta (¿o encubierta?), ... en el centro de la esencia de lo humano".

Winnicott establece en el origen de todos una paradoja fundamental: "El individuo es un ser aislado, incognoscible, que sólo puede personalizarse y conocerse a sí mismo por intermedio del otro" (20). Para Winnicott es el otro, como persona, quien establece la posibilidad de asumir la soledad, la soledad fundante del sí mismo, como hallazgo desatado por la intervención de ese alguien.

Pienso que para Beckett esta soledad se extrema, no sólo por la intermediación del otro, sino por el testimonio de "lo otro", existente para el individuo en un hacerse ajeno, como instrumento mecánico, ocasionalmente cacofónico, automático y repetitivo, a la vez que profundamente doliente, crispado, anhelante, convertido, en momentos, a la vez que permanentemente, en un solo grito nihilista, expandido en un espacio sin frontera.

En su libro *Cómo es* (4) dice: "breve oscuridad larga oscuridad cómo saber y heme de nuevo en camino aquí falta algo sólo dos o tres metros y el precipicio sólo dos tres últimos restos se acabó acabada la primera parte falta la segunda después la tercera sólo la tercera y última aquí falta algo de las cosas que ya se saben o nunca se sabrán una de dos". Después agrega: "llego y caigo como cae la babosa tomo el costal en mis brazos no pesa ya nada en donde reclinar mi cabeza aprieto un trapo no diré contra mi corazón".

También, igual como comienza, termina su obra *Fin de partida*, (5) con la consideración de un trapo. Hamm, en un monólogo conmovedor, llama a Clov, quien ya no está, y dice: "¿No? Bueno. (Saca el pañuelo.) Ya



George Voskovic e Irene Worth en "Días follos".

que jugamos a esto así... (desdobra el pañuelo)... juguemos a esto así... (desdobra)... y no hablemos más... (termina de desdoblar)... no hablemos más. (Sostiene el pañuelo desdoblado delante de sí, con los brazos extendidos.) ¡Viejo trapo! (Pausa.) A ti, te conservo. (Pausa. Acerca el pañuelo a su cara.) TELON.

El trapo, un objeto blando, usado, inanimado, acompaña, como testimonio quizás de un comienzo en el que tanto la soledad como la compañía emergen por el tacto, por la visión, quizás por la escucha de un objeto que testimonia la diversidad del propio ser. En el pasaje reciente, quizás sugiere el comienzo y el final del lenguaje. El lenguaje que nació porque necesitó nombrar y que va callando y desarticulándose cuando el objeto empieza a nublarse en sus perfiles. El objeto en sí, inanimado.

También ha manifestado en *Cómo es* (4): "Otro dijo, o el mismo, o el primero, todos tienen la misma voz, todos los mismos pensamientos. Debiera haberse quedado en

su casa. Mi casa. Querían que regresara a mi casa. Mi morada. Sin niebla, con buenos ojos, con un catalejo, la vería desde aquí".

Ver la casa con un catalejo, encontrar la perspectiva, la posibilidad de la distancia, que incluye la diferenciación del entorno, parece un anhelo imposible que Beckett consigna como inevitablemente asumido. Es allí donde surge la búsqueda o hallazgo de "textos (escritos) para nada". Textos que dicen de la parálisis del decir. Que cuentan de su mudez.

La paradoja está tan profundamente enraizada en la concepción del escribir, que hacerlo es, dentro del mismo acto, una negación de lo que se afirma en el llevarlo a cabo. Dice Beckett: "Todo es ruido, negra turba saturada que aún debe beber, marejada de he-lechos gigantes, brezos con simas en calma donde se ahoga el viento, mi vida y sus viejos estribillos" (6).

Me valdré de la imagen del catalejo para ilustrar algo referido a cómo asumo aquí el significado del texto. Este permite ver y al

permitirlo es, el mismo catalejo, en alguna forma, lo mirado y lo visto. El instrumento, que al emplearlo arrastra al sujeto fuera de sí mismo, en su ineludible afán de conocer, establece, en ese acto de conocimiento, el constante alejamiento del conocer. Un catalejo surrealista, derretido, a lo Dalí, en su pertenencia al objeto que quiere delimitar, dentro de un mundo en el que, en última instancia, el objeto y el catalejo son inseparables. El texto acerca distanciando y viceversa.

Desde otro ángulo, tomaré al texto como una trama emitible o registrable de signos o símbolos expresados en forma manifiesta o latente, cuya intención refleja el interés por desplegar en la realidad objetiva algo de otra realidad referida.

El texto como catalejo para mirar, como trama para ordenar. El texto es forma y da forma.

Lo que aparece es esta trama. Es su tejido.

En el escrito que nuestro autor denominó *Bing*, describe: "Todo sabido todo blanco cuerpo desnudo blanco un metro piernas juntas como cosidas. Luz calor cuello blanco un metro cuadrado nunca visto. Muros blancos un metro por dos techo blanco un metro cuadrado nunca visto. Cuerpo desnudo blanco fijo sólo los ojos casi. Trazos confusos gris claro casi blanco en blanco. Manos laxas abiertas palma fuera pies blancos talones juntos ángulo recto. Luz calor caras blancas luminosas. Cuerpo desnudo blanco fijo hop fijo fuera. Trazos confusos signos sin sentido gris claro casi blanco. Cuerpo desnudo blanco fijo invisible blanco en blanco". Y bastante después consigna: "Frente altiva ojos azul claro casi blanco bing susurro bing silencio. Boca como cosida. Bing quizás una naturaleza un segundo casi nunca de memoria casi nunca".

La trama con que necesariamente tiene que conformarse la presencia de algo, implica algún ordenamiento de elementos que se diferencian entre sí, pero que en su última esencia corresponden a un continuo fluido de base.

En la cita señalada, aparece intermitentemente una alusión al blanco. El valor del color blanco es la suma total de todos los colores luz. El color blanco como pigmento es la ausencia total de todos los colores. Presencia y ausencia están, a través del blanco, tiñendo a la vez cuerpos, piernas, muros, ojos, trazos, manos, caras, elementos en suma que organizan totalidades, que desmembran totalidades. Totalidades que alcanzan tanto la expresividad como la imposibilidad del decir: "frente altiva, boca como cosida". Hilos que tejen el texto y la dimensión de que éste intenta dar cuenta. Despliegue que se acorta a "un sonido, bing, a un sonido hop, un segundo casi nunca de memoria", algo similar a la culminación en *Altazor* de Huidobro. El texto de Beckett descontextualiza el texto para dar testimonio de algo que aparece como un orden, como una red. Una extensión que se desparrama en el espacio y que, a la vez, representa la ausencia de espacio, como el acercamiento acelerado entre las dos palmas de las manos cuando golpean entre sí.

Deseo destacar la necesidad de concebir esta red metafórica como algo que aparece como negativo del silencio. Es sólo en este silencio donde puede darse la nada. El texto es lo opuesto de la nada. Es su emergencia convexa. El texto requiere de la nada desplegándose desde ella, quizás en lo ilusorio de la forma.

Beckett(3) le comenta a Axel Kann que "tal vez la logorrea de Gertrude Stein se acerque más a lo que tengo en mente. Al menos en su caso el tejido lingüístico se ha vuelto poroso". Poros por los que el individuo deja entrar, dentro de su hermética individualidad, la naturaleza de la humanidad entera.

Esta porosidad deseada me parece un apoyo válido para exponer la tesis que deseo plantear en este escrito: La descontextualización del texto realizada por Beckett, como forma de delatar la artificialidad cotidiana en que los seres humanos tenemos que sustentarnos, para ser coherentes con el hecho de que nos desplazamos en espacios defini-

bles y transcurrimos en referentes temporales estables.

Los poros los asimilo al lugar para el vacío, yacente en un trasfondo de lo que Freud denomina, en el discurso, nexos lingüísticos (13), recursos del pensamiento para ordenar, en la acumulación de objetos, su sentido espacio temporal. Los nexos lingüísticos no existen sino en la estructura mental. Hacen real la realidad proviniendo de una irrealidad aportada exclusivamente por la mente. El espacio y el tiempo no se constituyen en el evento, sino lo organizan.

De hecho Beckett frecuentemente ubica a sus personajes atrapados, inmóviles dentro de pequeños montículos, o con escasos desplazamientos, como si quisiera fijar la variable espacial, dejando que el tiempo sólo transcurra en el relato, en el verbo.

Tengo la impresión de que la ausencia es el tema de todo lo artístico. El texto que testimonia y delimita este tema, se presenta como tejido de signos lingüísticos, como forma de lo inexpresable cuando se pretende expresar lo inexpresable. Creo que el artista no se configura en su texto, sino por la ausencia de palabras que puede incluir en negativo, en la trama de las palabras.

Pienso en Beckett como un emisor de discursos que disloca su propia intención, en el acto de realizarlos. Más bien alguien que intenta dislocarlos, impedido este intento desde sus bases por el evento que surge en el llevarlo a cabo. Es un pensamiento, por tanto, cuyo orden interno delata, como en un reflejo mutuo de espejos, el vacío.

Sus escritos los entiendo como un esfuerzo imponente de alejamiento de toda comprensión, alejamiento que acerca ciertamente a comprender el trasfondo autoincluido de todo lo desplegado. Precisamente una paradoja.

Hipótesis final

Desco postular una pregunta relativa a qué nos hace empáticos con nuestra especie, más allá de las fronteras del sí mismo. Es una

tarea que, creo, asume básicamente el artista.

Enfocar aquello que refiere al modo cómo, siendo individuos, es decir entes asimétricos, padecemos una condición humana que late más allá de la individualidad. Me interesa entender cómo podemos simetrizar con lo humano nuestra asimetría de seres particulares, aislados. Consideraré la simetría, de acuerdo a lo ya expuesto, como la forma de existencia que suponemos transcurriendo dentro y fuera del procesamiento propio de un aparato mental.

Planteo que la asimetría posibilita la comunicación entre los seres humanos, según un artificio que permite el establecimiento de lenguajes, estampados desde códigos, sobre consensos. Algo que, quizás, se emparenta con el concepto de *Falso Self* de Winnicott. Es decir, una construcción que establece vías definidas y delimitadas de comunicación, desde cuyos referentes todos los que participan del código deberían entenderse entre sí, a la vez que falsificarse a sí mismos.

Según el concepto aludido de Winnicott, algo que sacrifica la creatividad. La creatividad anida en el núcleo del *Verdadero Self*, en la mismidad central de la soledad más personal.

La creatividad que se origina en el ambiente no es tal, sino acomodamiento al consenso, comprensión del código, uso de signos que mutilan la originalidad. La asimetría se liga inevitablemente con el consenso. En la asimetría se apoya la posibilidad de codificar, es decir, de ordenar el lenguaje en signos lingüísticos estables. Un lenguaje configurado para dar respuestas. La asimetría permite el encuentro concreto con otro, a la vez que establece radicalmente su distancia.

No formulo esto con carácter peyorativo. Sólo señalo que el código enajena la originalidad y que la originalidad se da, como lo dice su nombre, mientras más cerca está del origen, es decir, de la distancia del consenso. Pero creo que es en esa originalidad donde aparece lo más propio de lo humano.

Pienso que es necesario trizar el discurso para establecer grietas dentro de él,

por donde encontrar la naturaleza humana, más allá del individuo. Trizarlo manifiestamente o trizarlo al llevar a cabo su lectura. Aquella naturaleza humana que nos unifica, más en el dolor de la ausencia que en la contemplación de la presencia. Lo humano, en su fundamento, se relaciona dolorosamente con la ausencia, como huella del origen. La máquina articula su comportamiento con la presencia de los objetos. Es la perspectiva de la ausencia la que posibilita la máxima creación.

Entiendo que el Arte se interna por esas grietas. Dice donde no dice. Nos junta en el silencio más que en la formulación de las ideas o de las imágenes. Es dentro de esas grietas donde se despliega la simetría. Aquella que, como su denominación lo implica, nos acerca, nos destaca la igualdad, nos simetriza. La que nos permite teorizar el Arte, co-

mo puede pasar con el intento de exponer las ideas presentes en este escrito.

Beckett descontextualiza el texto, le incluye grietas, desarma el orden. Delata, en esta acción, la ausencia de la presencia, el dolor y la modorra del silencio.

En una ocasión se le preguntó a nuestra escritora Diamela Eltit por su trabajo en la obra *El padre mío*. Ella respondió: "Inventé pausas". La invención de las pausas, la intercalación de los silencios, aquellos silencios en los cuales todos compartimos el no conocimiento.

Me pregunto si en los silencios, como sombras del discurso, que pueden vislumbrarse entre sus grietas, no encuentra Beckett aquello que él denomina la "deseada literatura sin palabras". Aquello que él explícitamente busca, quizás, descontextualizando el texto. *

BIBLIOGRAFÍA

1. Balint, Michael; *La falta básica. Aspectos terapéuticos de la regresión*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Barcelona, 1982.
2. Bockott, Samuel; "Bing", traducción de Félix de Azúa, en: *Residua*. Tusquets Editores, Barcelona, 1969.
3. Beckett, Samuel; *Carta a Axel Kahn*, Revista Hoy N° 675, del 25 de Junio al 1 de Julio de 1990.
4. Beckett, Samuel; *Cómo es*, Traducción de José Emilio Pacheco. Editorial Joaquín Mortiz S.A., México, 1966.
5. Beckett, Samuel; *Fin de partida*, traducción de Ana M. Moix. Tusquets Editores S.A., Barcelona, 1986.
6. Beckett, Samuel; *Textos para nada*, traducción de Ana M. Moix. Tusquets Editores S.A., Barcelona, 1971.
7. Bion, Wilfred R.; *Aprendiendo de la experiencia*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Vol 25, 1966.
8. Bion, Wilfred R.; *La tabla y la cebra*. Editorial Gedisa, Buenos Aires, 1982.
9. Bion, Wilfred R.; *Seminarios de psicoanálisis*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1978.
10. Bleichmar, Norberto M. y Leiberman de Bleichmar, Celia; *El psicoanálisis después de Freud. Teoría y clínica*. Eleia Editores, México, 1989.
11. Casanla, Eleonora; "Creatividad y Psicoanálisis" en: *Duelo y creatividad (Seminario: literatura, psicoanálisis, enfoque sistémico)*, Editorial Cuarto Propio, 1990.
12. Freud S.; *El Yo y el Ello*. Editorial Amorrortu, Vol 19, Buenos Aires, 1979.
13. Freud S.; *La interpretación de los sueños*. Editorial Amorrortu, Vol 5, Buenos Aires, 1979.
14. Freud S.; *Más allá del principio del placer*. Editorial Amorrortu, Vol 18, Buenos Aires, 1979.
15. Khan, M. Masud R.; *Sobre Winnicott*. Ecos Editores, Buenos Aires. Sin año de impresión.
16. Lacan, Jacques; *El Seminario 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Editorial Paidós, Barcelona, 1986.
17. Massotta, Oscar; *Ensayos lacanianos*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.
18. Matte Blanco; *The unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic*. Editorial Duckworth, London, 1975.
19. Rilke, Rainer María; *El libro de horas*, traducción de Federico Bermúdez-Castaño. Editorial Lumen S.A., Barcelona, 1989.
20. Winnicott, D.W.; "La capacidad para estar a solas" en: *El proceso de maduración en el niño. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*. Editorial Laia, Barcelona, 1979.

el Performer

El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas.

Yo soy *teacher of Performer*. Hablo en singular. El *teacher* es alguien a través del cual pasa la enseñanza; la enseñanza debe ser recibida, pero la manera para el aprendiz de redescubrirla, de *acordarse*, es personal. ¿Cómo es que el *teacher* conoció la enseñanza? Por la iniciación, o por el hurto. El *Performer* es un estado del ser. Al hombre de conocimiento se le puede pensar en relación a Castaneda, si se ama su color romántico. Yo prefiero pensar en Pierre de Combas. O hasta en Don Juan descrito por Nietzsche: un rebelde que debe conquistar el conocimiento; que aún si no es maldecido por los otros, se siente diferente, como un *outsider*. En la tradición hindú se habla de los *vratias* (las hordas rebeldes). Un *vratia* es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento. El hombre de conocimiento dispone del *doing*, del *hacer* y no de ideas o de teorías. ¿Qué hace por el aprendiz el verdadero *teacher*? El dice: haz esto. El aprendiz lucha por comprender, por reducir lo desconocido a conocido, por evitar hacerlo. Por el mismo hecho de querer comprender opone resistencia. Puede comprender sólo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer.

el peligro y la suerte

Si utilizo el término de guerrero, se piensa de nuevo en Castaneda, pero todas las Escrituras también hablan del guerrero. Se le encuentra tanto en la tradición hindú como africana. Es alguien que es consciente de su propia mortalidad. Si hay que afrontar los cadáveres, los afronta, pero si no hay que matar, no mata. Entre los indios del Nuevo Mundo se dice del guerrero que entre dos batallas *tiene el corazón tierno, como una joven doncella*. Para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más fuerte, más articulada en los momentos de gran intensidad, de gran peligro. El peligro y la suerte van juntos. No hay gran clase sino con respecto a un gran peligro. En el momento del desafío aparece la ritmatización de las pulsaciones humanas. El ritual es un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica. El *Performer* sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen, han sentido una presencia. Y esto, gracias al *Performer* que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *Performer es pontifex*, hacedor de puentes. La esencia: etimológicamente se trata del ser, de la *seridad*. La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del ex-

terior, que no es aprendido. Por ejemplo, la conciencia (en el sentido de *the conscience*, la "conciencia moral") es algo que pertenece a la esencia, y que es del todo diferente del código moral que pertenece a la sociedad. Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en tí. Pero si haces un acto contra la conciencia, sientes remordimientos —esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad. Porque casi todo aquello que poseemos es sociológico, la esencia parece poca cosa, pero es tuya. En los años cincuenta, en Sudán, había jóvenes guerreros en los pueblos Kau. En el guerrero en organicidad plena, el cuerpo y la esencia pueden entrar en ósmosis y parece imposible disociarlos. Pero esto no es un estado permanente, dura sólo un breve período. Es, según la expresión de Zeami, *la flor de la juventud*. En cambio, con la edad, se puede pasar del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*. Esto resulta de una difícil evolución, evolución personal que, de cualquier modo, es la tarea de cada uno. La pregunta clave es: ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desvuelve) en el tiempo. Entonces: ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino? Se puede captar el proceso, si lo que se hace está en relación con nosotros mismos, si no se oía lo que se hace. El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, *conduce al cuerpo de la esencia*. Cuando el guerrero está en el breve tiempo de la ósmosis, *cuerpo-y-esencia* debe captar su proceso. Cuando nos adaptamos al proceso, el cuerpo resulta no-resistente, casi transparente. Todo es ligero, todo es evidente. En el *Performer* el *performing* puede resultar muy próximo al proceso.

el Yo-Yo

Se puede leer en los textos antiguos: *Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá*. Embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquella que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil: presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia. Yo-Yo: en la experiencia la pareja no aparece como separada, sino como plena, única.

En el camino del *Performer*, se percibe la esencia durante su ósmosis con el cuerpo; entonces se trabaja el proceso desarrollando el Yo-Yo. La mirada del *teacher* puede a veces funcionar como el espejo de la conexión Yo-Yo (esta conexión no estando aún trazada). Cuando el enlace Yo-Yo es trazado, el *teacher* puede desaparecer y el *Performer* continuar hacia el *cuerpo de la esencia*. El que se puede reconocer en la foto de Gurdjieff viejo sentado sobre una banqueta en París. De la imagen del joven guerrero de Kau a aquella de Gurdjieff está el camino del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*.

El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir la vida del Yo-Yo, el *Performer* debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan.

El *Performer* debe trabajar en una estructura precisa. Haciendo esfuerzos, porque la persistencia y el respeto de los detalles, son el rigor que permite hacer presente el Yo-Yo. Las cosas por hacer deben ser exactas. *Don't improvise, please!* Hay que encontrar acciones simples; pero teniendo cuidado que sean dominadas y que esto dure. De otra manera no se trata de lo simple, sino de lo banal.

eso que recuerdo

Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte. Entonces uno no se encuentra ni en el personaje ni en el no-personaje. A partir de los detalles, se puede descubrir en sí a otro -al abuelo, la madre. Una foto, el recuerdo de las arrugas, el eco lejano de un color de la voz permite re-construir una corporeidad. Al comienzo, una corporeidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidad del desconocido, del ancestro. ¿Es verídica o no? Tal vez no es como ha sido, sino como hubiese podido ser. Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase. Es un fenómeno de reminiscencia, como si uno recordase al *Performer* del ritual primario. Cada vez que descubro algo tengo la sensación que es eso que recuerdo. Los descubrimientos están detrás de nosotros y es necesario hacer un viaje hacia atrás para llegar hasta ellos.

¿Con la irrupción -como en el regreso de un exilado- se puede tocar algo que ya no está ligado a los orígenes pero -si oso decirlo- al origen? Creo que sí. ¿Está la esencia tras la memoria? No sé nada. Cuando trabajo muy cerca de la esencia, tengo la impresión de actualizar la memoria. Cuando la esencia está activada, es como si fuertes potencialidades se activasen. La reminiscencia es tal vez una de estas potencialidades.

hombre interior

Cito: *Entre el hombre interior y el hombre exterior existe la misma diferencia infinita que entre el cielo y la tierra.*

Cuando me tenía en mi causa primera, no tuve Dios, era mi propia causa. Allí nadie me preguntaba hacia dónde tendía ni qué era lo que hacía; no había nadie para interrogarme. Eso que quería, lo era y eso que era lo quería; era libre de Dios y de todas las cosas.

Cuando me salí (me fluí) todas las criaturas hablaron de Dios. Si se me preguntaba: - Hermano Eckhart, ¿cuándo saliste de casa? - Estaba allí tan sólo hace un instante. Era yo mismo, me quería a mí mismo y me conocía a mí mismo, para hacer al hombre (que aquí abajo soy).

Por esto soy no-nato, y según mi modo de no-nato no puedo morir. Eso que soy según mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque eso es devuelto al tiempo y podrá con el tiempo. Pero en mi nacimiento nacieron también todas las criaturas. Todas prueban la necesidad de elevarse de su vida a su esencia.

Cuando regreso, esta irrupción es más noble que mi salida. En la irrupción -allí- estoy por encima de todas las criaturas, ni Dios, ni criatura; pero soy eso que era, eso que debo permanecer ahora y por siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo, ni dónde he estado. Allí soy eso que era, no crezco ni disminuyo, porque allí soy una causa inmóvil, que hace mover todas las cosas.

NOTA: Una versión de este texto (basado sobre la conferencia de Grotowski) ha sido publicada en mayo de 1987 por ART-PRESS en París, con la siguiente nota de Georges Banu: "No es ni una grabación, ni un resumen lo que propongo aquí, sino unos apuntes tomados con cuidado, lo más próximo posible a las formulaciones de Grotowski. Sería necesario leerlos como indicaciones de trayecto y no como los términos de un programa, ni como un documento terminado, escrito, cerrado. Los ecos de la voz del ermitaño pueden llegar hasta nosotros aunque sus actos permanezcan secretos". Los subtítulos de los párrafos (excepto el último: "hombre interior") son de la redacción de ART-PRESSE. Este texto ha sido elaborado y ampliado por Grotowski. Grotowski habla aquí de su más alto designio. Identificar "el Performer" con los participantes del WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI sería un abuso. Se trata más bien de la cumbre, del caso de aprendizaje que, en toda la actividad del "teacher of Performer", no se presenta más que raras veces.

Texto original en francés; traducción al español a cargo de Farahílda Sevilla y Fernando Montes, autorizada por el autor.

LA DOBLE NATURALEZA DEL ACTOR: EL VIDENTE Y EL ARTESANO

RAÚL OSORIO

Director
Profesor Escuela Teatro U.C.

La recuperación de algo olvidado

Participar de una experiencia, viendo el trabajo que Jerzy Grotowski está realizando, verdaderamente es un privilegio. El viernes 13 de julio de 1990 asistimos, junto a otras cinco personas, en la ciudad de Pontedera, Italia, a una "función"¹ especial, en donde pudimos apreciar el trabajo que este creador ha venido realizando con un grupo, compuesto por dos italianos, un norteamericano, un polaco y una joven actriz de Laos.

Un profundo y sobrecogedor silencio se produjo al término del "espectáculo". Habíamos asistido a un misterio teatral y cada uno de los "espectadores", desde las profundidades de nuestras percepciones, intentába-



mos comprender qué era lo que allí había sucedido.

Las imágenes en la memoria permanecen latentes. Muchas preguntas fragmentan la experiencia, pero hay un texto de Grotowski en el *Performer* que aparece como una clave que ilumina el trayecto de nuestras intuiciones:

El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas².

1 El concepto de función, espectáculo y espectadores están entre comillas, tratando de invalidar las significaciones que comúnmente tienen. La experiencia demostró que tal cual nosotros las usamos no tienen correspondencia en el "espectáculo" de Grotowski. El maestro polaco suele usar la palabra *Performance* para denominar función, espectáculo y el concepto de espectador no existe, ya que nuestra presencia era una presencia silenciosa, inmóvil y prácticamente ausente. Durante el transcurso de la *Performance* tuve la impresión de que aquello que estaba ocurriendo, habría ocurrido de igual forma sin la presencia de los que observábamos: los actores no necesitaban de nosotros como "espectadores" para realizar su trabajo.

2 El *Performer*, texto de Jerzy Grotowski publicado en esta misma Revista *Apuntes*, Sección Teoría Teatral.

El escrito que viene a continuación está motivado por la experiencia señalada anteriormente y permite al autor sacar a luz y discurrir sobre algunos pensamientos que dicen relación con la propia experiencia como pedagogo y director teatral.

La intuición y la habilidad

La doble naturaleza del actor como vidente y artesano es lo que ha permitido su evolución, conduciéndolo a través de explosivas intuiciones a la realización de su oficio como investigación y percepción del mundo. Esta condición es lo que ha permitido la evolución de las herramientas y de los procesos de su artesanía.

(Entendemos artesanía como la ciencia del hacer en lo creativo, o como el conjunto de técnicas que permiten la práctica del oficio).

El nacimiento de la forma teatral y de la artesanía necesaria para su manifestación, requieren, a través del proceso creativo, al vidente como explorador de la naturaleza y el ser, y al artesano como el explorador de la herramienta y la materia física.

Estas dos funciones —que podemos encontrar por separado en la naturaleza— encuentran su unidad en el actor, en el ser creativo, conformando un espacio interno en donde se confunden las intuiciones y las habilidades en el momento de la acción, en el instante del nacimiento de lo creativo, del surgimiento de la forma, de la revelación.

El actor centra su atención en la causa primigenia de su oficio, en la observación de su propia naturaleza, del comportamiento de su organismo y de la potencia creativa de su energía: una visión material de los orígenes. Es un acercamiento a lo pre-manifestado y al instante del surgimiento. La revelación de la forma.

La habilidad surge de la relación del creador con su herramienta, en donde la intuición aparece como el despertar, el momento de la ignición, aquello desde y con lo cual se hace posible el fluir de la corriente

de la percepción.

Pero si la intuición y la habilidad son la trama de lo creativo, ¿dónde se halla el surgimiento?

El despertar de la intuición exige una PERCEPCION, un escuchar, el despertar de todos los sentidos, que permite que en ese momento acabe la fragmentación.

El fluir simultáneo de los sentidos es un estado de privilegio: es un estado de florecimiento, un despertar en donde desaparecen las líneas divisorias del interior y el exterior. Es un estado que percibe el mundo exterior, aquello que los sentidos capturan "tal cual es". Se acerca y se contacta con los sentidos despiertos a los objetos y los aprehende sin que la percepción a su vez quede transformada por ellos.

Así, el ver y el escuchar, el fluir, continúa sin obstáculos que lo inhiban o le den caprichosamente una dirección determinada. Es una corriente de percepción sin límites ni intenciones, sin que la memoria del pasado o del futuro pueda distorsionar ese instante en donde sólo hay atención sobre lo observado: el actor puede ver el interior y el exterior del objeto, aprehendiéndolo en su totalidad.

Este percibir es el terreno creativo que ilumina y revela. De esta actitud particular surge una tensión. Una tensión que es una cualidad. Cualidad del movimiento.

Y esta tensión que actúa como conexión celular entre las partes antes fragmentadas del actor, encuentra su origen en la relación FORMA-PRECISION, desplazando la relación FORMA-CONTENIDO, en la necesidad de particularizar, a través de una habilidad extrema, la exactitud con que se realiza el gesto o el sonido.

La precisión del actor en la realización del gesto, aun cuando no surja de una particular significación, tiene validez en cuanto encuentra una resonancia en su propia intimidad. Esta intimidad remecida es una manifestación potencial de un conjunto de significaciones. Es justamente esta modalidad —la precisión— lo que permite una transgresión en el lenguaje del gesto, proyectándolo

más allá del pensamiento lógico, lineal y formal al que estamos acostumbrados, para ir a depositarse en aquellas zonas más oscuras del entendimiento.

La resonancia nacida en el actor y ya proyectada al que observa, se dirige o tiene incluso por misión, despertar aquellas pesadillas, dolores o infinitas alegrías que permanecen selladas y que sólo un gesto análogo a la densidad de aquello que permanece inmóvil logrará movilizar, trayéndolo a la superficie.

En este estado, la capacidad total del actor es la percepción. De ella surge la intuición y la habilidad en acción; el vidente y el artesano se mueven unidos y el proceso genera las herramientas, por lo que la manifestación y la presencia de lo creativo se hace inevitable.

Anexo

Nuestros ejercicios se refieren a técnicas psico-físicas que permiten iluminar el proceso de autoconocimiento a través de ejercicios en relación con el gesto y el sonido.

Cuando hablamos de técnicas, hablamos de un conjunto de estructuras pre-establecidas, susceptibles de ser repetidas en su figura.

Cuando hablamos de técnicas psico-físicas, queremos decir que estas estructuras inciden y repercuten en ambos factores. Podemos deducir que habrían técnicas que sólo repercutieran en el aspecto físico o en el psíquico.

La iluminación se refiere, metafóricamente hablando, a dar luz sobre aquellos aspectos que hasta ese momento permanecían oscuros (ocultos), por lo tanto fuera del universo de nuestras percepciones.

El proceso es el trayecto que utilizamos para "ir conociendo".

El autoconocimiento es una informa-

ción lograda a través de la experiencia con el mundo interno. Aquí hablamos de contacto con nosotros mismos (mundo interior=aquello que los otros no ven; self-confidence=confidencia con sí mismo: autoconfidencia).

El concepto de ejercicio es el concepto de problema a solucionar.

Este problema a través del cual debemos transitar (crear un proceso) nos permite recurrir a nuestras habilidades, modalidades y condiciones particulares que nos constituyen. Es con estos elementos que se va construyendo el ejercicio.

Podemos decir: el ejercicio no existe como tal sino hasta el final de la experiencia.

Con aquello que se inicia el proceso no es sino la orientación básica, geografía general, el impulso inicial (el trayecto final se obtendrá sólo una vez transitado el ejercicio).

Ejercicios: el gesto y el sonido

Facultades básicas de expresión (cuyo resultado es la expresión, pero cuyo principio es la resonancia).

El sonido y el movimiento del cuerpo no tienen una pre-intención en sus manifestaciones básicas.

Son resonadores naturales que se activan por el contacto con el mundo interior o con el mundo exterior. Es decir, la necesidad de contacto es, antes de la expresión, movimiento/sonido.

TODA ACCION ES UNA REACCION A UNA PERCEPCION (A UN DARSE CUENTA),

IMPULSO MOTIVADOR A QUE LA NATURALEZA ORGANICA SE DESPLACE EN TAL O CUAL SENTIDO.

ESTE DESPLAZAMIENTO ES LA ACCION, QUE A SU VEZ CONDUCE A UN NUEVO ESTADIO DE RELACIONES Y PERCEPCIONES. *

PANORAMA DE LAS ESCUELAS DE TEATRO EN CHILE

ANA JOSEFA SILVA*

Periodista, Editora Diario La Segunda

A su pesar, a sus espaldas o a favor de él, fue el esquema de libre mercado aplicado a la educación el que permitió a distintos teatrístas abordar su propio proyecto educativo en ese arte. Esa es una de las variables importantes que, junto a la situación político-social del país y de las universidades hace una década, determinó la creación -y ya casi podría decirse la proliferación- de instituciones formadoras de "teatrístas". A partir del año 80, aproximadamente, comenzaron a surgir alternativas a la enseñanza del teatro en la universidad, ya sea en forma de academias, institutos, escuelas, etc. Actualmente, hay por lo menos doce o trece establecimientos que ofrecen carreras vinculadas al arte dramático. Algunas de ellos son: Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile; Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile; Escuela de Teatro de la Universidad de Santiago; Academia de Teatro de Patricio Achurra; Club de Teatro, de Fernando González; Teatro del Arte, de Rolando Valenzuela; Teatro-Escuela Imagen, de Gustavo Meza; Taller Actoral '88, de Humberto Duvachelle; Taller de Actuación, de Edmundo Villarroel; Instituto Profesional La Casa, de Fernando Cuadra; Escuela La Fama, de Cuca Navarro; Instituto Bertoldt Brecht; Instituto Arcis; Instituto de Pedro de la Barra y Shenda Román.

A la sola luz de estos datos, presumimos que el escenario estético dramático de nuestro país se ampliará, cuantitativa y cualitativamente, en el breve plazo. Y ya lo está haciendo, pues los resultados



en algunos casos ya se ven en los escenarios y en las pantallas.

La irrupción del teatro en la televisión, mediante la implementación de programas y microespacios humorísticos en los dos canales más grandes, o de producciones independientes en el caso de los demás, también actuó como detonante para crear, por un lado, la necesidad de actores,

y por otro, la ilusión de serlo.

Hay muchas otras variables culturales que pueden explicar este resurgimiento de la docencia teatral. El teatro en Chile en los últimos años ha jugado un rol estratégico de expresión e identidad, que ha calado fuertemente en la juventud. Lo teatral en los aspectos rituales, de lenguaje escénico y de contenido se puso en un eje de la pregunta por el sentido y por la verdad del acontecer, lo que pudo generar la necesidad de comprimir y descubrir sus mecanismos de creación. Una escuela de teatro puede aparecer, entonces, como un lugar atractivo de encuentro para profesionales que quieren transmitir sus experiencias y alumnos dispuestos a desarrollarse junto a ellos.

Quisimos por eso conocer las motivaciones, metas y forma de trabajo de los que pertenecen a estas Escuelas. En esta oportunidad, consultamos a los directores docentes de algunas de ellas, cuyas respuestas y opiniones reproducimos aquí de modo sintético. En el próximo número, le daremos la oportunidad a los alumnos para manifestar sus puntos de vista sobre éstos y otros temas relativos a su formación teatral.

* Colaboraron en este artículo María de la Luz Hurtado y Consuelo Morel.

Nombre del establecimiento		
Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile (D.A.R.).	Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile (U.C.)	Instituto Profesional Teatro La Casa
Antigüedad		
41 años	45 años	11 años
Director y subdirector		
Sergio Aguirre G. y Abel Carrizo-Muñoz	Paz Yrarrázaval y Consuelo Morel	Fernando Cuadra Pinto y Alfredo Rates
Profesores estables		
Sergio Aguirre, Alejandra Alfageme, Pedro Bernal, Patricio Campos, Abel Carrizo, Monserrat Catalá, Ignacio Covarrubias, Juan Pablo Donoso, Humberto Duvauchelle, Roberto Fariol, Virginia Fischer, Ruby Goldstein, Fernando González, Francisca Infante, Carlos Johnson, John Knuckey, Remberto Latorre, Igor Pacheco, José Pineda, Sonia Rand, Diana Sanz, Juan Barattini, Luis Advis, Pablo Núñez, Enrique Núñez, Magaly Rivano, Jaime Schneider y Guillermo Ganga.	Héctor Noguera, Ramón Núñez, Raúl Osorio, Egon Wolff, Consuelo Morel, María de la Luz Hurtado, Paz Yrarrázaval, Ramón López, Elena Muñoz, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, Eduardo Guerrero.	Magali Rivano, Ilse Alfaro, Sonia Morales, Fedora Kliwadenko, Ana Rubilar, Magdalena Amenábar, Claudio Pueller, Luis Rodríguez, Hernán González, Orlando Contreras, Rafael Henríquez.
Títulos que otorga		
Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral, Licenciado en Artes con mención en Diseño Teatral, y Título de Actor Teatral y Diseñador Teatral.	Título de actor o actriz y Post-título de Director teatral y de Analista teatral	Actor
Reconocimiento oficial del título		
Sí	Sí	Sí
Duración de la carrera		
Las licenciaturas: 4 años Los títulos profesionales: 5 años	5 años en pre grado; 1 año y medio en post título	4 años
 Sergio Aguirre	 Consuelo Morel	 Fernando Cuadra

Nombre del establecimiento		
Club de Teatro	Teatro Escuela Imagen	Instituto de Actuación "Teatro del Arte"
Antigüedad		
10 años	7 años	3 años
Director y subdirector		
Fernando González y Luis Vaisman	Gustavo Meza	Rolando Valenzuela y Mario Rojas
Profesores estables		
Fernando González, Alfredo Castro, Luz Jiménez, Ramón Grifero, Ana Rubilar, Juan Edmundo González, Rodrigo Pérez, Gregorio Fassler, Luis Vaisman, Nelly Donoso, Eduardo Thomas, Alicia Vega, Patricio Núñez, Rodrigo Álvarez.	Gustavo Meza, Jaime Silva, Luis Advis, Jaime Schneider, Jael Unger, Roberto Torres, Tennyson Ferrada, Aníbal Pinto, Carlos Cerda, Coca Rudolph.	Rolando Valenzuela, Oscar Hernández, Brana Vantman, Fernando Muñoz, Lorenzo Álvarez, Cristián Valdivia, José Andrés Peña, Mario Rojas, Mónica Carrasco, M. Ester Messina, Emilla Fernández, Eduardo Campos, Mario Gatica, Ilse Alfaro, Jacqueline Betancourt, Gloria Cordero, Francisco Zafartu, Willy Ganga.
Títulos que otorga		
Certificado de egreso	Certificado de egreso.	Actor profesional para Teatro y T.V.
Reconocimiento oficial del título		
No	No	No
Duración de la carrera		
3 años	3 años	7 semestres
<p>Fernando González</p> 	<p>Gustavo Meza</p> 	<p>Rolando Valenzuela</p> 

Labores de extensión

D.A.R.

Prácticas curriculares con producción de espectáculos y temporadas, docencia de pregrado, seminarios externos e internos de difusión cultural, seminarios de perfeccionamiento académico, charlas y ciclos de difusión de la cultura teatral, cursos vespertinos.

Marat-Sade, alumnos del D.A.R.



U. C.

El Teatro de la U.C. monta alrededor de cuatro o cinco obras de nivel profesional anualmente en sus dos salas, más alrededor de cinco obras anuales de los alumnos, que se exhiben en el Teatro, en las salas de actuación de la Escuela y en diversos espacios de la ciudad. Se realizan cursos de extensión en la Escuela de Verano, y se edita semestralmente la Revista especializada en teatro, *Apuntes*.

La Casa

En la comuna de Santiago

Labores de investigación

Existen diversas líneas de investigación desarrolladas por el Departamento de Investigación y Experimentación Teatral, ya sea referidas a la práctica teatral o a la investigación teórica. En estas últimas destacan las líneas de Historia del Teatro Chileno, de Teatro y Psicoanálisis y de Crítica Teatral.

Número actual de alumnos

120

60 en pre grado y 25 en post título

110

Número de egresados

Desde su fundación: 654

200

44

Últimos montajes de proyectos de título

Marat-Sade, 1990; *Las brujas de Salem*, 1989; *Esquina peligrosa*, de J. B. Priestley, 1988; *El alma buena*, de B. Brecht, 1988; *Víctor o los niños en el poder*, de R. Vitrac, 1987; *Orquesta de señoritas*, 1986.

Final de partida, *Esperando a Godot*, *Recordando con ira*, *La ópera de tres centavos*, *La noche de los asesinos*, *El rey se muere*, *Profundo*.

Recordando con ira, alumnos Esc. de Teatro U.C.



Terror y miseria del tercer Reich, *Las brujas de Salem*, *Estrellas al amanecer*.

Labores de extensión

Club de Teatro

Presentaciones públicas de los montajes de los alumnos.



La orgía, alumnos del Club de Teatro

Insagen

Temporadas teatrales con los montajes



Klaus-Klub-Klown, alumnos del Teatro Escuela Imagen

Teatro del Arte

Talleres de actuación: adolescentes, adultos, niños, canto, pantomima, danza. Temporada de extensión semestral con los montajes de los alumnos. Participación en Festival de Teatro Estadio Israelita y semanas culturales de las municipalidades.

Labores de investigación

Número actual de alumnos

45 alumnos; Talleres vespertinos:
50 alumnos.

80

70

Número de egresados

39

15 o 20

No hay aún

Ultimos montajes de proyectos de título: Tesis

La orgía, de Enrique Buenaventura, 1985; *El buen doctor*, de Neill Simon, 1988; *Ionesco-Ionesco* (basado en *Jacobo o la sumisión* y *El porvenir está en los huevos*), 1989; *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, 1990.

Aus, de Ana María Matta, 1987; *Klaus-Klub-Klown*, creación colectiva, 1988; *La invasión de los Cocalonies*, de Tennessee Williams, 1990.

1. Durante mucho tiempo, la enseñanza del teatro se limitó al ámbito universitario. ¿Cómo ha afectado el diseño y funcionamiento de su escuela la aparición de alternativas de enseñanza en el ámbito extra-universitario?

D.A.R.

Ha influido en dos aspectos. En primer lugar, estamos recibiendo alumnos que han efectuado estudios teatrales en academias privadas, llegando así, a diferencia de otros tiempos, con inicios de formación en este campo. Por otra parte, diversas academias privadas nos han solicitado información sobre planes, programas, metodologías usadas por D.A.R. Esto nos está obligando a una toma de conciencia de una nueva responsabilidad en este campo, de revisar, analizar y proponer muy rigurosa y responsablemente los planes y programas pues, en alguna forma, han sido total o parcialmente utilizadas como modelo.

U.C.

En afianzar lo específico universitario. Se ha dado más énfasis aún a la interdisciplina y a la interrogante universitaria misma.

El que algunos alumnos provengan de otras escuelas o academias permite establecer vínculos con ellas, ampliando el "ambiente teatral" de discusión y confrontación de los jóvenes.

1. Durante mucho tiempo la enseñanza del teatro se limitó al ámbito universitario. ¿Cuál fue su

La Casa

Guarda relación con una investigación respecto a las verdaderas características del actor chileno, como respuesta a las necesidades del campo laboral, observando en el contenido y en la forma las modalidades expresivas identificadoras de un comportamiento como ser individual y como ser social nacional. Ello configura una formación "integral", definida como una metodología que cautele lo conceptual y lo técnico. La concreción es un actor culto, en cuanto a su información de los contenidos del fenómeno teatral en términos de universalidad, y sabio en cuanto a la aplicación de las técnicas adecuadas para instalar la existencia del personaje en el ámbito que le es propio: el escenario.

Club de Teatro

Hace diez años, cuando creé esta academia, la universidad era un incierto lugar académico, por lo que me sentí motivado a crear un espacio que tomara en presente el espíritu que existió en la Escuela de Teatro y en el Teatro de la Universidad de Chile pre 1973. En lo concreto, creé la escuela por cesantía. El año 1976 fui separado del Teatro de la Universidad de Chile, pero felizmente la Universidad Católica, a través de Eugenio Dittborn, me ofreció hacerme cargo de la creación y estructuración de las políticas artísticas del Teatro Itinerante de la Universidad Católica y del Ministerio de Educación. En 1980, las personas que representaban al Ministerio de Educación encontraron inconveniente mi presencia en el teatro; esa es la razón por la cual yo creé el Club de Teatro.



Mishima, tres obras breves. Alumnos del D.A.R.

Curso de pantomima, profesor: Mario Rojas.
Alumnos de la Escuela de Teatro U. C.



principal motivación para abrir un espacio de formación teatral en el área independiente?

Imagen

Sentimos la necesidad, la obligación de formar gente como nosotros pensamos que debiera formarse la gente de teatro. En muchos aspectos, y también en el arte, se había perdido el eslabón con los que fueron nuestros maestros. Mis profesores fueron excelentes profesores, de una generación con una concreta idea de las nuevas tendencias. Esto quedó cortado en 1973 y nosotros sentimos que debíamos volver a eso, mantenerlo, mostrarlo y entregarlo, sirviendo de puente entre dos generaciones.

Por otra parte, queríamos traspasar el aporte que había significado el teatro independiente como Ictus, Imagen, La Feria y otros, que mantuvieron el arte teatral en este país: los que nos quedamos en Chile impedimos que desapareciera. Eso implica un nuevo trabajo frente a una nueva realidad.

Teatro del Arte

Los diversos talleres que tuve a cargo desde el egreso de la Universidad de Chile, el permanente análisis y reflexión sobre la educación del actor en nuestro medio y la constante práctica metodológica, además de mi experiencia como actor profesional y director, me motivaron a crear un espacio propio para desarrollar trabajos de investigación, talleres de experimentación, extensión teatral y, por supuesto, la docencia.

El Instituto Teatro del Arte surge de la necesidad de crear una instancia que sea alternativa de las universidades para aquellos jóvenes que desde pequeños han descubierto su capacidad artística y que, por cosas laterales, no pueden ingresar a la universidad. La demanda del público no es un factor determinante en el nivel profesional; lo es sí en otros niveles que nuestra institución ha podido distinguir: talleres infantiles, juveniles y adultos. Existe gran deseo de mucha gente de tener la experiencia teatral y, especialmente en los jóvenes, estos talleres se transforman en orientadores vocacionales que pueden desarrollar luego en la carrera de actuación profesional del Instituto Teatro del Arte.

2. ¿Qué proyecto estético y teatral sustenta actualmente su escuela?

D.A.R.	U.C.	La Casa
<p>El D.A.R. no intenta formular un proyecto estético sino más bien proponer un proyecto cultural y teatral para formar un profesional integral. Esto es, que su actuar esté basado en una cultura general y en una cultura específica, que le permita por una parte una visión y reflexión del rol cultural y social de su profesión, y que por otra domine las técnicas y metodologías de su creación. Que tenga, a su vez, la capacidad de relacionarse con su medio social, superando las limitaciones del mercado, contribuyendo así a mejorar la calidad de vida de nuestra sociedad.</p>	<p>Una visión del teatro ligada a las grandes interrogantes de la cultura y del hombre, imbuida de su pertenencia a la Universidad Católica.</p> <p>Investigación permanente en torno al oficio del actor y la puesta en escena y -ahora- del director.</p> <p>Investigación de los resortes expresivos y de los instrumentos propios del actor (voz, movimiento, gesto, etc.).</p> <p>Revisión de distintas propuestas teatrales, no sólo de una perspectiva (Stanislavsky, Barba, Escuela Inglesa, Brecht, etc.).</p> <p>El teatro en una perspectiva ética de la vida y conectado con el país y con la persona humana que lo encarna.</p> <p>Entrega de los grandes valores de la dramaturgia universal, especialmente de los clásicos, así como la indagación permanente en el teatro chileno para colaborar a la renovación del Teatro.</p>	<p>Están referidos a la concreción de un "actor-persona", capaz de mostrar al ser-personaje propuesto en su proceso de creación. Por ello, la formación del actor se apoya más en un lenguaje de imágenes que en uno de ideas o pensamientos, pretendiendo la integración de ambas zonas creativas.</p> <p>Al Instituto le interesa, en primerísima instancia, el ser, considerado en su condición humana y en el cual los principios morales trascendentes y las proposiciones estéticas sean un conjunto dinamizador del proceso de creación.</p> <p><i>Sueño de una noche de verano, alumnos del Teatro La Casa.</i></p>



Club de Teatro

Es ésta una escuela bastante ecléctica, es decir, no hay una definición precisa de qué es lo que nosotros pretendemos. Me he dado cuenta que las escuelas, los institutos, cualquier centro de formación profesional, son buenas solo en relación a que el alumno encuentre a un buen profesor. No creo que las sustentaciones de orden teórico sirvan al futuro profesional si no se está en contacto con una persona que él sea capaz de respetar, de seguir, de cuestionar y que sea capaz de encontrarse a sí mismo como artista.

Esa es la razón por la cual el proyecto estético y teatral que nosotros sustentamos es darle cabida a los buenos creadores para que tengan contacto con los futuros artistas del teatro.

Aú pesan cinco años, alumnos del Club de Teatro.



Imagen

Más que entregar moldes y formas de hacer teatro, se trata de entregar distintas herramientas, necesarias en cada momento.

Una de las cosas que nosotros notamos durante algún tiempo fue un exacerbado individualismo, lo que es fatal para el teatro. Ninguna de esas generaciones había logrado un proyecto que los definiera como grupo. Por esto, los planes tendieron a formar, dentro de los cursos, núcleos de trabajo, tal como lo habíamos tenido nosotros. La individualidad es importante, pero ésta debe aprender a trabajar dentro de un núcleo y a establecer sus propios límites y los de los demás.

Por otro lado, dentro de las nuevas generaciones, había una especie de "novedad-chorismo": todos querían hacer Hamlet con traje de hombre rana o con la cara pintada al lado. Nos planteamos que ese chorismo habría sido mejor si a esa gente se le hubiera enseñando los diferentes estilos de teatro que hay y que han existido a través de la historia. Es decir, entramos de lleno en el problema del estilo al hacerles ver que lo que estaban haciendo era tan novedoso que lo había descubierto un señor varios siglos antes. Otro elemento era crear conciencia de que no se podía, junto con la exageración de lo innovador, seguir con la tendencia al panfleto.

También nos preocupó la horrenda influencia de la televisión, en cuanto a no reconocer que el lenguaje es un sonido articulado: había que llegar al verdadero y único significado de cada sonido del lenguaje.

En definitiva, nos interesa formar un actor que no sólo sea actor sino que tenga conocimiento del espacio escénico y de la estructura dramática: un actor integral.

Actualmente estamos en un reencuentro, como está absolutamente todo el país. Suponemos que lo que existía anteriormente volverá a ser: una buena Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, una escuela libre en la Universidad Católica.

Teatro del Arte

Se basa en el sistema Stanislavsky en la visión ética y estética del arte del teatro. Consideramos que el profesional de la actuación debe tener un instrumento desarrollado y sensible que responda a los estímulos y necesidades reales del medio en el que se insertará. Poseer un propio punto de vista del mundo, que le permita proponer e idear espacios de creación que sean de interés y respondan a la necesidad del público. Saber responder con eficiencia y responsabilidad a las exigencias de su profesión en el plano estético propiamente tal.

Por eso, estimulamos en el alumno su propia forma de manifestar su impresión del mundo, los hechos y las personas, poniéndose en contacto con lo existente a través de la investigación y la experiencia.

3. ¿Cómo se encarna dicho proyecto en el currículum y en la metodología docente?

D.A.R.

El plan de estudios intenta producir una síntesis creativa de tres factores: del plan, objetivos y contenidos del programa de estudios; de la actividad creativa y la cátedra del docente; de las capacidades, deseos y potencialidades creativas personales del estudiante. El currículum contempla ramos de cultura general, destinados a dar la información y conocimiento de los grandes problemas del hombre y de nuestra sociedad; los ramos básicos, referidos a la cultura específica (teoría e historia), y por último, los ramos profesionales, impartidos en asignaturas separadas y talleres integrados.

La carrera finaliza con prácticas profesionales de carácter público, guiadas por los profesores y que incluyen informes elaborados por los estudiantes; con la realización de tesis o memorias y con proyectos de creación, debiendo el estudiante defender éstos ante una comisión "ad-hoc" de la Facultad.

U.C.

En el currículum, están las líneas de actuación, voz y movimiento, dramaturgia, unidas a líneas teóricas de historia del teatro, sociología de la cultura, psicología y estética.

Especialmente en los últimos cursos, hay talleres de actuación donde el alumno aporta al máximo sus puntos de vista, con libertad para crear. Suelen realizar estos talleres profesores invitados.

La metodología debe ser siempre investigativa: con puntos de vista propios acerca de las formas expresivas y con el ser interno y personal del "actor-estudiante", que es el centro de la educación. Demostrativa: la relación texto dramático y actuación, con rigor y disciplina en los gestos, palabras, etc., que son el resultado de la acción dramática en el escenario, intentando sostener una propuesta coherente y creativa artísticamente.

La cocina, alumnos Escuela de Teatro U.C.



La Casa

Hay un procedimiento concreto despojado de intelectualismo, como es el apoyo en las estructuras dramático-teatrales significativas del teatro universal. Su vigencia le permite al alumno-actor establecer su relación entre la propia experiencia y los significados que le propone la obra seleccionada como práctica curricular y cuyo montaje es responsabilidad integral del grupo de alumnos-actores, con un profesor-guía que propone una organización de las propuestas de los alumnos.

La coherencia curricular está lograda mediante la articulación de asignaturas cuyo objetivo operacional es la concreción de la puesta en escena. A esto obedecen las asignaturas de práctica curricular, producción y dramaturgia, actuación y estilos de actuación, voz hablada y cantada y movimiento, además de introducción a la dirección. Esto implica la revisión de las metodologías o técnicas de actuación más divulgadas como el método de Stanislavsky o de Grotowski o de Barba, por señalar algunos.

En síntesis, se define la metodología docente como la elaboración de respuestas a las necesidades individuales y grupales, con plena aceptación de la libertad creativa del alumno-actor, guiado por los objetivos finales de cada asignatura y del conjunto de las mismas.

Club de Teatro

Hay un currículum fijo y uno flexible. Queremos preparar un actor integral, por eso mantenemos talleres fijos de canto, de dirección, de dramaturgia, etc. Los flexibles son talleres semestrales que no necesariamente se repiten de año en año. Un año puede haber un taller de máscara, otro uno de comedia del arte o de pantomima, según las aptencias y necesidades de los grupos. Este tocar diversas cuerdas artísticas podría ser el proyecto estético de la academia: así el alumno se va poniendo en contacto con distintos artistas y distintos temas teatrales.

Imagen

Los planes de estudio y la metodología docente son bastante parecidos a los que se hicieron después de la reforma en la universidad.

Teatro del Arte

En la docencia, es fundamental la seriedad para lograr una real consecuencia entre lo que se piensa, se dice y se hace. Por eso, todo lo que nuestra institución enseña es permanentemente discutido, avanzado y establecido por el consejo de profesores, aprobado por el director académico y controlado por el coordinador docente. Así las bases fundamentales están siempre siendo el pilar rector de la enseñanza, permitiendo en forma real que nuestro proyecto ético y artístico sea coherente con lo que cada profesor hace y luego entrega en constantes muestras artísticas de los diferentes ramos, en las prácticas curriculares o montajes con carácter de extensión.



Así pasan cinco años,
alumnos del Club de Teatro.

4. ¿Qué tipo de profesionales desean preparar? ¿Están destinados a campos laborales determinados?

D.A.R.	U.C.	La Casa
<p>La respuesta está incluida en las anteriores.</p>  <p><i>El cine busca, alumnos del D.A.R.</i></p>	<p>Un profesional con gran oficio técnico de actor, pero inserto en las grandes preguntas de la cultura y de la historia. Un actor, reflexivo y creativo a la vez, capaz de aportar a su oficio y al teatro, desarrollándolo. Profesionales destinados a investigar y a renovar el teatro en todos sus ámbitos, y ojalá también la televisión, el cine, la pedagogía teatral, la escenografía, etc.. Profesionales "abiertos" siempre a interrogantes del arte teatral y de su entorno humano y cultural.</p>	<p>Dada la riqueza del teatro universal y las posibilidades del campo ocupacional, el Instituto se propone la formación de un actor cuyo conocimiento y técnica tenga flexibilidad de aplicación a las demandas propias de su "profesionalidad", entendida como la necesaria claridad para concretar "in-situ" lo que el medio le solicite, esto es, el teatro o el cine o la televisión.</p>

5. ¿Cuál pretende ser su aporte al teatro chileno y eventualmente a la cultura, en el contexto de los otros países?

D.A.R.	U.C.	La Casa
<p>Pensamos que cuando la Universidad interviene en el campo del conocimiento del hacer del hombre, debe entregar la capacitación específica, formando por una parte al hombre de teatro que indicábamos con una capacidad de comprensión para actuar sobre el entorno, enriqueciendo las estructuras artísticas existentes (teatro, cine, T.V.), generando nuevas fórmulas y lenguajes para el quehacer teatral chileno. Pero, a su vez, la Universidad también debe generar un momento de reflexión, de creación y de búsqueda de nuevos lenguajes y conocimientos específicos en esta materia, favoreciendo así la investigación y la creación, relacionándose estrechamente con su contorno social y con otras iniciativas de didáctica teatral existente en el medio, permitiendo el intercambio de conocimientos de otras metodologías y procesos.</p>	<p>Lo más específico es mantener vigente la pregunta universitaria misma, aplicada o vivida, en el teatro. Es decir, los límites y las fronteras del saber, las condiciones y la pregunta por el valor de la vida humana en la tierra, la fe en que a pesar de las limitaciones-la verdad es algo que hay que buscar con pasión, desde lo teatral. Un profesional ligado a un humanismo cristiano. A partir de eso, nuestro aporte debería ser siempre el mayor desarrollo del teatro mismo, de sus resortes expresivos, de sus lenguajes, de sus puestas en escena, de modo de llegar al público con obras teatrales que promuevan, cada vez más, la verdad del hombre en todos sus aspectos y, a la vez, emocionen, desarrollando nuestra capacidad de buscar la belleza.</p> <p>Una representación teatral que con nueva las bases intuitivas y emocionales de nuestro pensar, y así le permita estar flexible a percibir nuevas dimensiones de la vida y de la sociedad.</p>	<p>Todo proceso enseñanza-aprendizaje supone ser, en toda circunstancia, un aporte al desarrollo del individuo y de la comunidad en la que éste se encuentre integrado. Por ello, al pensar en el actor, fundamentalmente, como un ser persona trascendido de humanidad en cuanto a principios y valores, nuestro Instituto aspira a ser una instancia de cambio en el campo cultural del país, entregándole profesionales conscientes, de significación en el espacio nacional, comprendido éste en lo estético, lo moral y lo socio-político, íntimamente relacionado con un devenir histórico responsable.</p>

Club de Teatro	Imagen	Teatro del Arte
<p>Protendemos formar profesionales por lo menos con dos condiciones. Uno, que se hayan descubierto como personalidad artística y den curso a esa individualidad creadora y dos, que ésta se concrete con el máximo rigor ético y estético. Queremos que puedan tocar con propiedad artístico-profesional diversas cuerdas como actores cultos. Por eso, la formación teórica tiene fuerte importancia. Formamos profesionales destinados fundamentalmente al escenario, pero evidentemente que, dada la realidad chilena, mucha gente que egresa de nuestra escuela se va a la televisión u ocasionalmente al cine.</p>	<p>Es aquél que sepa trabajar como se tiene que trabajar en Chile: que sepa hacer de todo y que no llegue atrasado como tanto se acostumbra aquí, en un ritmo totalmente tropical. Pensar en un área determinada es un lujo que no nos podemos permitir.</p>	<p>Formamos ese profesional que ha logrado comprender en forma integral el "trabajo de actor", desarrollar una sensibilidad artística que le permita aportar a la escena nacional y tener un conocimiento cultural con un punto de vista personal del teatro. En lo específico, el desarrollo de su instrumento corporal, vocal y sensibilidad actoral a través de tres áreas metodológicas: vertebral, integradora y cultural. Pretendemos un actor que pueda desarrollarse en distintos medios del quehacer de la comunicación escénica (teatro, TV, cine, radio).</p>

posibilidades de formación existentes en el país?

Club de Teatro	Imagen	Teatro del Arte
<p>Formar buenos profesionales, personas que tengan talento y una disciplina profesional, que sirvan al teatro como un vehículo enaltecedor de la vida del hombre y sus aspiraciones. Esa es la razón por la cual tiene que ver el contexto social, cultural, para así descubrir las posibilidades de mejoría del hombre a través del arte. Parece algo muy grande, pero al pretender que se descubra la personalidad artística, esto se hace más concretable. Queremos un artista con los pies en la tierra, que si bien apunte a las estrellas, sepa que vivimos en un país pobre, en que la cultura y el arte son un lujo y que, por lo tanto, sabiendo ejercer su oficio, no tengan que depender de nadie para ejercerlo. Por eso nuestros actores deben saber coser y cortar: tienen que saber cantar, coreografiar, dirigir y ser tal vez un dramaturgo.</p>	<p>El sitio que nos corresponde en este momento es desacademizar esta escuela, que no sea parecida a lo que serán las escuelas de teatro de las universidades sino algo totalmente diferente. Eso lo iremos viendo según lo vayan planteando los acontecimientos.</p>	<p>Permitir que jóvenes con vocación por el teatro tengan una opción más para desarrollar, investigar y acrecentar sus propias capacidades. El gran aporte lo hacemos todos los que, desde algún lugar, empujamos por tener un medio teatral artístico profesional, serio y con exigencias permanentes de alcanzar la perfección de cada uno de nuestros efímeros trabajos artísticos... Más sería pretencioso.</p>
<p><i>Terror y miseria del Tercer Reich, alumnos del Teatro La Cesa.</i></p>		

A DIEZ AÑOS DE LA MUERTE DE EUGENIO DITTBORN*

Hace diez años asumíamos la difícil tarea de llevar adelante un proyecto liderado y guiado por Eugenio Dittborn. Hace diez años, no entendiendo demasiado los designios de Dios, quedamos a cargo, misteriosamente, de un legado humano, artístico y profesional que en ese momento no alcanzábamos a vislumbrar en toda su magnitud. Hace diez años el Teatro de la Universidad Católica sufrió una gran pérdida, la cual es hoy paradójicamente fuente de una celebración. La muerte de Eugenio Dittborn que hoy no podemos conmemorar sin el sentimiento de dolor que significa la muerte hace tan pocos días de su hija Alejandra, fue el origen de un largo camino a recorrer. De un camino lleno de grandes dificultades en su comienzo y donde los conflictos a vivir no podían vencernos, sino convocarnos a una unidad solidaria para salir adelante.

Hoy, reflexionando en retrospectiva, podemos decir que la Escuela de Teatro no sólo subsistió sino que se afianzó, que el proyecto que E. Dittborn encabezara sigue vivo

y más aún ha logrado desarrollo impresionante. Hoy día hay más alumnos, más profesores, más investigación, más desarrollo en la docencia y en el teatro y materialmente esto se visualiza en la existencia de estas dos salas. Lugares que suponemos habrían hecho muy feliz a Eugenio.

Su estilo profesional y la tendencia hacia decantar un teatro verdaderamente universitario eran una pasión de Dittborn, quien creía que eran las personas que trabajaban en él las fuentes únicas de la energía para llevar a cabo esa tarea. "Estoy convencido —decía— que no se puede trabajar en un arte como éste, sin tener un conjunto de gente que piense lo mismo desde diferentes ángulos, que no sólo tenga un pensamiento artístico homogéneo sino que también comparta la forma de concebir las relaciones humanas...". Es decir, la importancia de las personas que componían el equipo de la Escuela de Teatro y sus modos de vincularse le parecían materias de enorme importancia.

Demás está decir su convicción acerca

* Este recordatorio fue pronunciado por la profesora Consuelo Morel, el 4 de diciembre de 1989, en la Sala 2 del Teatro de la Universidad Católica, a partir de ese momento Sala "Eugenio Dittborn".



Eugenio Dittborn

de afianzar el Teatro Chileno, la importancia que le asignaba a los autores nacionales y muy especialmente a la alta calidad artística. A lo que él denominaba con mucha gracia: "hacer buen Teatro y punto". Y también decía: "Yo estoy muy contento de haber trabajado en la Universidad. A mí me gusta mucho el lugar, la causa. Yo creo que la Universidad es una inversión muy importante del ingenio humano; es muy bueno que exista un lugar de trabajo de ensayo, de dedicación, de permanente estudio, de arte, que trata de es-

tar abierto a las ideas. Donde las ideas se intercambian o se combaten, me gusta mucho eso, y hacer arte en ese ámbito me parece muy adecuado y muy satisfactorio. Yo no podría trabajar si no es en la Universidad. No tendría otro lugar. Las veces que me han contratado fuera, he vuelto a la Universidad; no me cabría a mí hacer otra cosa".

Pero hoy día nos reunimos no sólo para conmemorar un aniversario más de su muerte o su gran aporte a nuestra Escuela o su enérgica capacidad de dirección o su inagotable creencia en el teatro. Nos reunimos, además, para darle su nombre a una de nuestras salas, donde se representa, en general, lo más joven, lo más nuevo y lo más experimental que la Escuela de Teatro desea realizar cada año. Y eso no es casual. Dar nombre, nombrar un espacio físico significa resumir en esa palabra todo un sentido y toda una experiencia vital. El lenguaje contiene todo aquello que en forma a veces oscilante y tenue la mente humana va vislum-

brando de la verdad y de su verdad trascendente.

"Los argumentos y las palabras sólo adquieren valor cuando dan testimonio de una vida vivida en la verdad del hombre, y, por lo tanto, si están referidas a la conciencia que el sujeto tiene de sí". Y la conciencia que tenemos de nosotros como grupo teatral está ligada indisolublemente a la vida y a la muerte de E. Dittborn.

Nuestra mirada, nuestra perspectiva como sujetos enfrentados permanentemente

a una contingencia, está enraizada en una historia, en una biografía, de la cual Eugenio es un símbolo muy central. El vive dentro de nosotros incorporado como parte de nuestros encuentros humanos y como parte de nuestras pérdidas. Sin embargo, vive, y su pérdida ya fue contenida en nuestra experiencia y está en nuestra memoria.

Por ello, fue motivo de desarrollo y no de muerte y es por eso que hoy su nombre es el resumen de un proyecto y de toda visión del hacer teatro. La vida cultural de los pueblos no es más –ni es menos– que experiencias de encuentro entre personas que van intentando descubrir el verdadero sentido de sus vidas en la tierra y ese sentido se va traduciendo en lenguajes y símbolos que forman la base de nuestra identidad. Por eso, hoy el nombre de E. Dittborn se encarna en esta sala de Teatro, otorgándole identidad y dándole un sentido, y se liga entonces, de un modo material e inmaterial a la vez, a toda la representación teatral que se hará en este lugar.

Si es cierto que dar nombre a las cosas permite reconocerlas, recordarlas y transmitir las, también es cierto que ello se constituye en una clave de orientación en el mundo. El nombrar como acto fundante muchas veces, tiene la capacidad de abrirnos a nuevas dimensiones de las cosas y de la realidad.

Por lo anterior, esperamos que el nombre de E. Dittborn, que hoy se inscribe en es-

ta sala, sea capaz de representar siempre un norte y un faro que guíe a las generaciones jóvenes en la búsqueda del mejor quehacer teatral para nuestro país, así como en la búsqueda de la mejor verdad acerca de sí mismos como seres humanos.

Para terminar esta reflexión, quisiera citar unas palabras de Eugenio que tocan en forma muy profunda estos temas y los resumen: "Comencé a hacer teatro en 1950. Dejé mi profesión de abogado. Amo el teatro. Significó mucho en mí. No sólo seguir ciertas aptitudes, sino mucho más: poderme expresar, expresarme no sólo a mí mismo, sino a mis connacionales, al mundo. Y en esto de expresarse, uno muestra la hilacha. Veamos, por ejemplo, 'Paraíso para Uno'. Yo pienso mucho en la muerte, sin tenerle miedo. Para mí, la muerte es parte de la vida. Con la obra de Alfonso Alcalde me enfrenté con dos muertes: la del león y la de Benito. Pienso que hay dos maneras de morir. En una, el instinto se rebela. Se es cogido por la muerte y se lucha, debatiéndose. Es la muerte romántica. Esa muerte se la di al león. La muerte del hombre, en cambio, es un hecho. Sucede. Es la muerte clásica. La que me gustaría tener a mí. Benito está solo, lúcido, sereno. Ha madurado. No teme a nada. Puede decir con seguridad, sin orgullo, 'Es mío el paraíso. El paraíso es mío'".

Consuelo Morel

EGON WOLFF - TEATRO COMPLETO

SOCIETY OF SPANISH AND SPANISH-AMERICAN STUDIES, 1990, 659 PÁGS.

Cualquier dramaturgo chileno estaría fuera de sí si le aconteciese lo que a Egon Wolff: que una universidad norteamericana se haya preocupado de publicarle esto que malamente se llama **Teatro Completo**. En todo caso, es gratificante, no sólo para el dramaturgo sino para cualquier estudioso de nuestra dramaturgia, ver en un mismo texto catorce obras dramáticas de Wolff, todas estrenadas en algún momento del desarrollo de nuestra actividad escénica.

El prólogo de esta cuidada edición corresponde a George Woodyard, un investigador norteamericano que, desde hace mucho tiempo, se ha preocupado por el teatro latinoamericano y, específicamente, por la dramaturgia de Egon Wolff, a quien considera "uno de los talentos más serios de la dramaturgia hispánica" (vii). En su estudio, Woodyard va deteniéndose someramente en cada una de las producciones aparecidas en el volumen y es categórico al afirmar que "las catorce piezas incluidas en esta antología ofrecen algunas de las mejores obras del repertorio hispanoamericano de este siglo" (xvii), concluyendo que "de las obras coleccionadas, se destacan tres obras maestras: *Los invasores*, *Flores de papel* y *La balsa de la Medusa* (xvii).

En términos generales, nos parece que el prólogo de Woodyard no agrega nada nuevo al estudio de la obra de Wolff; al contrario, tiene un enfoque demasiado tradicionalista y reiterativo de afirmaciones ya vertidas. Incluso, existe una especie de contradicción terminológica entre el llamado "teatro-completo" con el de "antología". En función de lo anterior, dado el gran esfuerzo editorial, hubiera sido de gran utilidad una edición crítica, donde además, cada una de las obras tuviera una información complementaria, tal co-

mo ficha técnica del montaje, críticas a cada uno de ellos, etcétera.

La primera de las catorce obras es *Mansión de lechuzas*, estrenada en 1958. Al respecto, un crítico santiaguino decía lo siguiente, en abril de ese año: "Por su factura y temática, *Mansión de lechuzas* deja ver a un autor que trabaja con materiales propios, sin mostrar influencia de los dramaturgos foráneos en boga, lo que es altamente meritorio". Estas palabras de estímulo a una dramaturgia que se iniciaba, se complementan con las que el prologuista pronuncia treinta años después: "Se nota en la carrera de Wolff una progresión estilística y estructural, desde las obras tempranas más directas y realistas a las posteriores que muestran mucha experimentación técnica con vuelos de fantasía e incluso elementos oníricos y surrealistas" (XVII). Las restantes obras incluidas en este texto son: *Discípulos del miedo* (1958), *Parejas de trapo* (1960), *Niñamadre* (1962), *Los invasores* (1963), *El signo de Caín* (1969), *Flores de papel* (1970), *Kindergarten* (1977), *El sobre azul* (1978), *Espejismos* (1978), *José* (1980), *Alamos en la azotea* (1981), *La balsa de la Medusa* (1984), y *Háblame de Laura* (1986).

A pesar de nuestras discrepancias en torno al enfoque de este **Teatro Completo**, celebramos esta publicación, pues nos está demostrando el gran valor artístico de uno de los dramaturgos chilenos más significativos de la historia de nuestro teatro y, a la vez, está abriendo una perspectiva editorial de indudable atracción. Un ejemplo que las editoriales chilenas debieran tomar en cuenta, a pesar de lo poco lucrativo que pudiera parecer publicar una obra teatral. •

Eduardo Guerrero del Río
Profesor y crítico

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1990

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Transfusión*	M. Celadón	Teatro del Silencio	Diversos lugares	M. Celadón	Enero
El aparato de Don Benigno*	F. Gallardo		Teatro Providencia	E. Pantoja	Febrero
Radiografía del Nuevo Extremo*	Creación Colectiva	Atlixido	Diversos lugares	C. Poeller	Abril
Carño malo	I. Stranger	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica	C. Echelique M. Correa R. López A. Muñoz	Abril
Martin Rivas	A. Birst Gana		Teatro Cariola	N. Brodt G. Ganga	Abril
La manzana de Adán*	A. Castro (basada en un libro de C. Donoso y Paz Errázuriz)	Teatro La Memoria	Barrio Bellavista	A. Castro	Junio
Este domingo*	J. Donoso (adaptación del autor y C. Carda)	Ictus	La Comedia	G. Meza R. Moreno M. Sotomayor	Junio
Elisa, por qué nos quitas la vida*	J. M. Sánchez	La Calle	El Galpón de Los Leones	J. M. Sánchez	Junio

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1990

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Así que pasen cinco años*	F. García Lorca	Club de Teatro de F. González	Centro Cultural Los Andes	F. González	Enero
Rosa de dos armas*	E. Carballido		El Conventillo	H. Miller R. Moreno E. Fernández	Enero
La puerta*	B. Malamud	Cia. de Teatro de Ana Frank	El Galpón de Los Leones	M. Iribarren	Enero
Con dinero ajeno*	J. Stern	La Feria	Teatro La Feria	J. Vadell S. Borrichil	Febrero

* Primer montaje.

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Cuentos del Decamerón*	Boccaccio		El Galpón de Las Leonas	A. Sieveking V. Soto J. Navarro S. Zapata	Febrero
Caminando bajo el follaje*	F. Kroeber		Goethe Institut	J. Unger	Marzo
Las brujas de Salem	A. Miller	Teatro Itinerante	Carilo Henriquez	A. Barry M. Soto B. Trumper P. Nuñez	Abril
El burgués gentilhomme	Molière	Teatro Andante	Centro Cultural Los Andes	J. A. Peña E. Nuñez	Mayo
¿Dónde estuve anoche?*	A. Ayckbourn	La Barraca	Centro Arrayán	E. Baldani H. Paredes/ E. Baldani	Mayo
Tres Beckett (tres piezas breves)	S. Beckett	Instituto Brecht	Teatro Imagen	J. Silva	Mayo
Estrallas al amanecer*	A. Góñi		Teatro Arte Cámara Negra	T. Rade G. Ganga G. Hevia	Mayo
El protagonista*	L. Agustoni		El Conventillo	J. Vadell T. Videla R. López M. Carrea	Junio
Ocupate de Amelia	G. Feydeau	Teatro U. Católica	Teatro U. Católica	R. Núñez R. López P. Nuñez	Junio
Barro*	M. I. Farnes		Casa Constitución	R. Dorfman	Junio
Terror y miseria del Tercer Reich	B. Brecht	Alumnos Teatro La Casa	Teatro La Casa	F. Cuadra	Junio
El médico a palos	Molière	Teatro Callejera de Feria	El Galpón de Las Leonas	A. Pavez	Junio
Mustafá	A. Discípulo	Gra. Ferrada-Yerogás	Centro Cultural Los Andes	M. Gallegos M. Catalá R. Goldstein	Junio

* Primer montaje.

Recopilación: E. Guerrero.



"Educación seximental" (1973), de los Mimos de Noisvander.

**EN HOMENAJE A ENRIQUE NOISVANDER (1928-1990),
MAESTRO DE LA PANTOMIMA CHILENA.**



El Chocolate de los Chocolates

La Mayor Compañía de Gas
del país respalda el desarrollo
del Teatro Chileno

Energía limpia, cómoda y eficiente



toda nuestra energía para usted

**PORQUE CUANDO
ASEGURAMOS VIDA
SABEMOS LO QUE ESO
SIGNIFICA**



**Consorcio Nacional
de Seguros-Vida**

Apoya el Arte y la Cultura
a través de la

FUNDACIÓN
CONSORCIO NACIONAL VIDA



Radio
Beethoven

96.5 FM Stereo - Reg. Metropolitana
107.1 FM Stereo - Quinta Región

PROGRAMACION EXIGENTE
PARA AUDIENCIAS EXIGENTES



Carolina

F.M. STEREO
99.3 MHZ - SANTIAGO

La mejor imagen musical

**La Temporada de Teatro
1990
de la Universidad Católica de Chile
cuenta con el
alto auspicio de
Banco Osorno y La Unión**



BANCOSORNO

Infórmese sobre el límite de garantía estatal a los depósitos.



Cariño malo

Móviles números

Primavera-Verano 1990-1991
Apuntes de Teatro N° 101

Texto completo y Reportaje a **Cariño Malo** de Inés Stranger, montaje del Teatro de la Universidad Católica con la dirección de Claudia Echenique.

Reportajes a **La Manzana de Adán y Theo** y **Vicente Segados por el Sol**.

"Palabras sobre las Palabras" de Vaclav Havel y
"Testimonios" de José Monleón.

Alumnos de Teatro discuten la formación teatral de sus Escuelas.

**SUSCRIPCION REVISTA APUNTES
PUBLICACION SEMESTRAL DE LA ESCUELA DE TEATRO U.C.**

	NACIONAL		EXTRANJERO	
	SANTIAGO	PROVINCIA	AMERICA	EUROPA, ASIA OCEANIA
	\$	\$	US\$	US\$
Un año N° 101 - 10	3.000 <input type="checkbox"/>	3.200 <input type="checkbox"/>	30 <input type="checkbox"/>	36 <input type="checkbox"/>
Dos años N° 101 - 104	6.000 <input type="checkbox"/>	6.400 <input type="checkbox"/>	60 <input type="checkbox"/>	72 <input type="checkbox"/>
Tres años N° 101 - 106	9.000 <input type="checkbox"/>	9.600 <input type="checkbox"/>	90 <input type="checkbox"/>	108 <input type="checkbox"/>
Números Publicados	Valor unitario			
N° 97	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
N° 98	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
N° 99	1.500 <input type="checkbox"/>	1.600 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
N° 100	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 _____

TEATRO
apuntes

ENVIAR ESTE CUPON A:
ESCUELA DE TEATRO U. C., REVISTA APUNTES
DIAGONAL ORIENTE 3300, SANTIAGO - CHILE
INFORMACIONES: TELEFONO 2744041 - 2083



LO QUE HACEN SON DE A LOS HOMBRES
OBRAS

Para que muchos hombres y personas como usted puedan desarrollar sus obras con total tranquilidad y comodidad, Fincard pone a su servicio 30 sucursales en todo Chile, su amplia red de cajeros automáticos con la más avanzada tecnología, para atender a más de 200 mil clientes, todos los días, con sus tarjetas Mastercard y Magna.



 **FINCARD**
LA VENTAJA DE SER EL MÁS GRANDE

Cruz Blanca lo hizo...

SALUD VITALICIA!

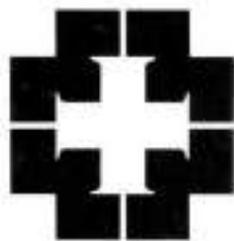


CRUZ BLANCA introduce su nuevo Contrato Vitalicio de Salud, haciendo realidad lo que Ud. siempre esperó de una Isapre: Costar con un Contrato de Salud Previsional que lo cubra para toda la Vida... en las duras y en las maduras.

¿Qué significa esto?

- Cuando su Contrato alcance una vigencia ininterrumpida de 25 meses a partir del 1° de Junio de 1989...
- CRUZ BLANCA se compromete a renovar vitaliciamente su cobertura en los planes, tarifas y condiciones generales que rijan para la incorporación de nuevos afiliados, al momento de hacerse efectiva la renovación.

**VENGASE A
CRUZ BLANCA:**
Su mejor compañía.



**CRUZ
BLANCA**
Salud-Vida-Renta Vitalicia